



**DOSSIÊ “REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA”
DOSSIER “REPRESENTATIONS OF VIOLENCE IN LITERATURE”**

editores: ELOÍSA PORTO C. A. BRAEM e PAULO CÉSAR S. OLIVEIRA

Representações da violência na literatura: apontamentos para uma possível apresentação

Representations of violence in literature: notes towards a possible presentation

ELOÍSA PORTO C. ALLEVATO BRAEM

PAULO CESAR S. OLIVEIRA

Da telenovela à realidade: violência contra mulher latina em “Woman hollering creek” de Sandra Cisneros

From soap-operas to reality: violence against Latin-American woman in Sandra Cisneros's “Woman hollering creek”

HELENO ÁLVARES BEZERRA JÚNIOR

O retrato da violência no romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética

The portrayal of violence on Rodrigo Rey Rosa's *Piedras Encantadas* (2001): an aesthetics construction

RODRIGO DE FREITAS FAQUERI

Mal-estar, violência e outras palinódias da consciência n’*Os maíãs*, de Eça de Queirós

Discontent, violence and others palinodies of conscience in the novel *The Maíãs*, of Eça de Queirós

SILVIO CESAR DOS SANTOS ALVES

ALAN DIOGO CAPELARI

Os crimes de verdade: as memórias de Camilo

Crimes of truth: Camilo's memories

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO

Os diversos “Pedros” que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

The several “Pedros” who inhabit the cities: violence, everyday life and urban experience in Rubens Figueiredo's *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia*

CAROLINA MONTEBELO BARCELOS

Violência e crime em Luiz Alfredo Garcia-Roza: um misto de policial e psicanálise

Violence and Crime in Garcia-Roza: psychoanalytical detective story

FERNANDA MARA DE ALMEIDA AZEVEDO

Representações da violência institucional em *Infância dos mortos*, de José Louzeiro

Representations of institutional violence in *Infância dos mortos*, by José Louzeiro

ELOÍSA PORTO C. ALLEVATO BRAEM

SARON DO AMARAL GOMES

Marco Zero: da crise à violência fundadora do estado distópico

Ground Zero: from the crisis to the founding violence of the dystopian state

PEDRO SASSE

Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em *Vidas secas*

Body and soul under violence: from pain to silence, in *Vidas secas*

PAULO CESAR SILVA DE OLIVEIRA

ISABELA CRISTINA RODRIGUES AZEVEDO

Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz

Reports and crossings by Eliana Alves Cruz

MARIA CRISTINA BATALHA

Ninguém ouviu um soluçar de dor: violência racial na narrativa literária de Nei Lopes

No one heard a sob of pain: racial violence in Nei Lopes' literary narrative

CLÁUDIO DO CARMO

Memórias da violência em “*Amuleto*” de Roberto Bolaño

Memories of violence in Roberto Bolaño's “*Amuleto*”

NORMA SUELI DE ARAÚJO MENEZES

JÚLIA MORENA SILVA DA COSTA

Couro ruim é que chama ferrão de ponta: a respeito da violência em *Grande sertão: veredas*

Tough hides call for a sharp goad: on violence in *The Devil to Pay in the Backlands*

JÚLIO FRANÇA

JOÃO PEDRO LIMA BELLAS

PragMATIZES

Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura

Ano 10 nº 18 - out/2019 a mar/2020

EDITORES EXECUTIVOS

Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ahtziri Molina Roldán, Universidad Veracruzana, México
Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil
Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Espanha
Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Christina Vital, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Argentina
Danielle Brasiliense, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Durval Muniz de Albuquerque Jr., Universidade Estadual da Paraíba, Brasil
Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, França
Fábio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará, Brasil
Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Brasil
George Yúdice, Universidad de Miami, Estados Unidos da América
Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
Idemburgo Pereira Frazão, Unigranrio, Brasil
Isabel Babo, Universidade Lusófona do Porto, Portugal
João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
José Luís Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, México
José Márcio Barros, Universidade Estadual de Minas Gerais / PUC Minas, Brasil
Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Espanha
Leandro Riudades, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Lívia de Tommasi, Universidade Federal do ABC, Brasil
Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luís Edmundo de Souza Moraes, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Augusto F.ernandes Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcela A. Pais Andrade, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mária Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Portugal
Márialva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marildo Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mário Pragmácio Telles, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Brasil
Marisa Schincariol de Mello, Universidade Cândido Mendes, Brasil
Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Colombia

Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
Mónica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Patricio Rivas, Universidad de Chile, Chile
Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ricardo Gomes Lima, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Simonne Teixeira, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Stefano Cristante, Università del Salento, Italia
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Cuba
Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, Brasil
Vladimir Sibylla Pires, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Víctor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Peru
Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes, Colômbia

CONSELHO EDITORIAL ASSOCIADO JUNIOR:

Deborah Rebello Lima, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Priscilla Oliveira Xavier, doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR-UFRJ, Brasil

CONSELHO DE ÉTICA

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

EQUIPE DE SUPORTE:

Ubirajara Leal, suporte técnico - IACS/UFF
Dulce Maria Terra Guimarães, Revisão - IACS/UFF

REALIZAÇÃO:



PARCEIROS e INDEXADORES:



PragMATIZES participa do compromisso de São Francisco (Pacto de DORA)

Signatory of



DORA



PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura.

Ano X nº 18, (OUT/2019 a MAR/2020). – Niterói, RJ: [s. N.], 2020.

(Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais -
LABAC e Programa de Pós-Graduação em Cultura e
Territorialidades - PPCULT)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão on line)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e
expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Universidade Federal Fluminense - UFF

Instituto de Artes e Comunicação Social - IACS | Laboratório de Ações Culturais - LABAC
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT

Rua Lara Vilela, 126 - São Domingos - Niterói / RJ - Brasil - CEP: 24210-590

+55 21 2629-9755 / 2629-9756 | pragmatizes@gmail.com

Sumário / Summary

EDIORIAL / EDITORIAL

COLABORADORES DA EDIÇÃO / ISSUE'S CONTRIBUTORS

DOSSIÊ / DOSSIER

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA

- Representações da violência na literatura: apontamentos para uma possível apresentação** 18
Representations of violence in literature: notes towards a possible presentation
ELOÍSA PORTO ALLEVATO BRAEM
PAULO CESAR S. OLIVEIRA
- Da telenovela à realidade: violência contra mulher latina em “Woman hollering creek” de Sandra Cisneros** 34
From soap-operas to reality: violence against Latin-American woman in Sandra Cisneros’s “Woman hollering creek”
HELENO ÁLVARES BEZERRA JÚNIOR
- O retrato da violência no romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética** 66
The portrayal of violence on Rodrigo Rey Rosa’s *Piedras Encantadas* (2001): an aesthetics construction
RODRIGO DE FREITAS FAQUERI
- Mal-estar, violência e outras palinódias da consciência n’*Os maias*, de Eça de Queirós** 89
Discontent, violence and others palinodies of conscience in the novel *The Maias*, of Eça de Queirós
SILVIO CESAR DOS SANTOS ALVES
ALAN DIOGO CAPELARI
- Os crimes de verdade: as memórias de Camilo** 113
Crimes of truth: Camilo’s memories
ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO
- Os diversos “Pedros” que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro e Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo** 140
The several “Pedros” who inhabit the cities: violence, everyday life and urban experience in Rubens Figueiredo’s *Contos de Pedro e Passageiro do fim do dia*
CAROLINA MONTEBELO BARCELOS

Violência e crime em Luiz Alfredo Garcia-Roza: um misto de policial e psicanálise 155
Violence and Crime in Garcia-Roza: psychoanalytical detective story
FERNANDA MARA DE ALMEIDA AZEVEDO

Representações da violência institucional em *Infância dos mortos*, de José Louzeiro 182
Representations of institutional violence in *Infância dos mortos*, by José Louzeiro
ELOÍSA PORTO C. ALLEVATO BRAEM
SARON DO AMARAL GOMES

Marco Zero: da crise à violência fundadora do estado distópico 198
Ground Zero: from the crisis to the founding violence of the dystopian state
PEDRO SASSE

Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em *Vidas secas* 225
Body and soul under violence: from pain to silence, in *Vidas secas*
PAULO CESAR SILVA DE OLIVEIRA
ISABELA CRISTINA RODRIGUES AZEVEDO

Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz 246
Reports and crossings by Eliana Alves Cruz
MARIA CRISTINA BATALHA

Ninguém ouviu um soluçar de dor: violência racial na narrativa literária de Nei Lopes 266
No one heard a sob of pain: racial violence in Nei Lopes' literary narrative
CLÁUDIO DO CARMO

Memórias da violência em “*Amuleto*” de Roberto Bolaño 278
Memories of violence in Roberto Bolaño's “*Amulet*”
NORMA SUELI DE ARAÚJO MENEZES
JÚLIA MORENA SILVA DA COSTA

Couro ruim é que chama ferrão de ponta: a respeito da violência em *Grande sertão: veredas* 296
Tough hides call for a sharp goad: on violence in *The Devil to Pay in the Backlands*
JÚLIO FRANÇA
JOÃO PEDRO LIMA BELLAS

RESENHA / REVIEW

RESENHA: FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017. 308
JONATHAN KAEFER GOMES DA COSTA

EDITORIAL

PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura traz, nesta edição, o dossiê *REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA*, que tem editoria de dois professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ: Eloisa Porto C. A. Braem e Paulo César S. Oliveira - a quem agradecemos publicamente. Como apontado na chamada para o dossiê: "A violência tem se apresentado como um tema recorrente em pesquisas de estudiosos das literaturas. Em virtude disso, o dossiê "Representações da Violência na Literatura" objetiva reunir e divulgar pesquisas acadêmicas sobre diferentes modalidades da violência refletidas em obras literárias de variadas épocas e nacionalidades, a partir de diversificados enfoques teórico-metodológicos".

A partir da presente edição, mudamos um pouco o *lay-out* da revista, assim como passamos a indicar as referências do artigo no cabeçalho.

Niterói/RJ, Verão de 2020

Os editores

Colaboradores da edição Issue's contributors

Alan Diogo Capelari: Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Possui graduação em Teologia pela Faculdade Teológica Sul Americana (2016). Atualmente cursa Letras Vernáculas, com conclusão prevista para 2019. Realiza pesquisas na área de Escrita Criativa, desde 2016 até o presente momento; participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, no período de 2016 a 2017; realizou pesquisa sobre a manifestação de masculinidades na Literatura Brasileira, através de contos de Marcelino Freire, no período de 2017 a 2018, tendo sido contemplado com bolsa de incentivo à pesquisa. Desde 2018 pesquisa a formação da paisagem na literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, mais especificamente na poesia de Manoel de Barros e nos contos de Lygia Fagundes Telles, ambas as pesquisas foram contempladas com bolsas do CNPq, em 2018 e 2019, respectivamente. **E-mail:** alandc@hotmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-0068-396X>

Andreia Alves Monteiro de Castro: Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ (2019). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009). Membro do Polo de Pesquisa de Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. **E-mail:** andreiaacastro@gmail.com - **ORCID:** <http://orcid.org/0000-0002-2586-6789>

Carolina Montebelo Barcelos: Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) em 2004. Pós-graduação lato sensu em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo na CCE/PUC – Rio entre 2007 e 2008. Mestre em Letras (Estudos de Literatura

Brasileira), pela PUC –Rio, em 2012 e Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio, em 2016. Entre agosto de 2015 e fevereiro de 2016 realizou estágio de Doutorado no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University com Bolsa Sanduíche da CAPES. Atua como professora e pesquisadora de teatro. Áreas de pesquisa: teatro brasileiro, literatura comparada, teatro colaborativo, teatro contemporâneo e performance. **E-mail:** carolinambarcelos@hotmail.com - **ORCID:** <http://orcid.org/0000-0002-2644-0704>

Claudio do Carmo Gonçalves: Professor Titular UNEB . Docente de Literaturas africanas e afro-brasileira, bem como atua no Programa de Pós-Graduação em Letras / PROGEL da Universidade Estadual de Feira de Santana / UEFS. Pós-Doutorado em Estudos Comparados pela Universidade de Lisboa / Portugal, 2011; Doutor em Ciência da Literatura / Poética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ (2001); Mestre em Ciência da Literatura/ Poética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ; (1996); Graduação em LETRAS pela UERJ / UniverCidade ; Graduação em MUSEOLOGIA pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNI-RIO; Graduação em DIREITO pela Faculdade Metodista Bennett ; Consultor ad hoc Capes. Coordena o Grupo de pesquisa interinstitucional "Literatura e Políticas" (UEFS/UERJ/ PADOVA - Itália - DGP/CNPq). Produção acadêmica e pesquisas com ênfase nas áreas de Teorias da memória; Literatura e política; Novas subjetividades; Representações de cidade; Literatura negra e Afro-brasileira; Estudos autorais das obras ensaísticas e ficcionais dos escritores Nei Lopes e Luis Bernardo Honwana. **E-mail:** claudiocarmog@gmail.com - **ORCID:** <http://orcid.org/0000-0003-3359483X>

Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem: Professora Adjunta 40h de Literatura Portuguesa da UERJ-FFP, Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, instituição onde concluiu o Pós-Doutorado em Literatura Comparada em 2014. Atualmente, cursa a segunda graduação, em Direito, pela UERJ, no campus Maracanã. Leciona nos Mestrados PROFLETRAS e PPLIN UERJ e na Graduação em Letras, na UERJ FFP. É líder do Grupo de

Pesquisa (UERJ/CNPq) Literaturas, Artes Visuais e Formação de Professores. Orienta monografias, dissertações de mestrado e trabalhos de bolsistas de PIBIC, IC, ID, EIC, extensão e monitoria. Concluiu o Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) em 2008, na UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursou também o Mestrado na mesma área, entre 2003 e 2005, com bolsa da FAPERJ NOTA 10. Possui Especialização em Educação Artística pelo CEN/CECAP e em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela UFF/CEDERJ. Atuou no Governo do Estado do Rio de Janeiro de 2003 até 2014 e ainda atua na Educação Básica na FME, Município de Niterói. Entre 2014 e 2017, foi coordenadora Adjunta do Programa de Mestrado em Letras PPLIN UERJ. De 2014 a 2015, foi subchefe do DEL, Departamento de Letras da UERJ FFP. Entre 2008 e 2014, foi coordenadora do Curso de Graduação em Letras da USS, Universidade Severino Sombra, onde atuou como Professora Adjunta em cursos de graduação e pós-graduação; liderou grupos de pesquisa e orientou bolsistas de PIBIC e monografias de graduação e pós-graduação. É membro do corpo editorial das revistas Seminal (UERJ), Soletras (UERJ) e Pensares em Revista (UERJ). Além disso, atualmente, coordena o projeto de Extensão: Cia de Teatro e Cinema UERJ-FFP em Cena, em parceria com a UFF-LABAC, o Memorial Roberto Silveira e a FME - Fundação Municipal de Educação de Niterói. Tem experiência nas áreas de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Comparada, áreas dentro das quais publicou inúmeros artigos. **E-mail:** eloisaporto@gmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-5356-3059>

Fernanda Mara de Almeida Azevedo: Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Professora do curso de Graduação da Universidade de Vassouras, Campus Maricá. Trabalhou como professor assistente II da Universidade Severino Sombra do ano de 2007 até 2012; atua como professor I da Escola municipal Leda Vargas e professor I - Colégio Estadual Dr. João Gomes de Mattos Sobrinho. Tem experiência na área de Letras e Pedagogia, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Língua Portuguesa, Produção textual, Metodologia da Língua Portuguesa, Língua Latina, História da Língua Portuguesa e TCC - orientação de trabalhos

acadêmicos e participação em bancas como orientadora ou examinadora. **E-mail:** nandaspar@yahoo.com.br

Heleno Álvares Bezerra Júnior: Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), Áreas de Pesquisa: Literatura e Multiculturalismos, Literatura e Memória, Literatura e História Cultural, Música e Literatura, Pós-Colonialismos, Construções de Identidades Contemporâneas, Feminismos, Negritudes e Estudos Queer Professor do Mestrado ProfEPT, IFRJ (Instituto Federal do Rio de Janeiro). Professor do Língua Inglesa, Educação para Diversidade e Educação e Direitos Humanos no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). **E-mail:** heleno.junior@ifrj.edu.br - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-0275-1994>

Isabela Cristina Rodrigues Azevedo: Graduada em Letras-Lietaruras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-PPLIN), na Linha de Pesquisa Literatura, Teoria e História, da área de Estudos Literários. Em âmbito de pesquisa, interesse pelas teorias de estudo cultural ascendidas entre os séculos XIX e XX, para propor aplicação nos textos literários brasileiros do Regionalismo de 30, em especial à narrativa de Graciliano Ramos. Experiência em pré-vestibulares do setor privado e público e em setor de monitoria para auxílio aos discentes em língua portuguesa, literatura e redação. **E-mail:** icrazevedo@gmail.com

João Pedro Lima Bellas: Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, e graduação em Filosofia pela mesma universidade. É membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico, coordenado pelo Prof. Dr. Júlio França. Atualmente, desenvolve, com apoio da CAPES e sob orientação do Prof. Dr. André Cardoso, uma pesquisa sobre a crise do sublime nos séculos XX e XXI. Interessa-se por questões relativas à Estética e Filosofia da Arte, à Filosofia da Literatura e à Teoria

Literária **E-mail:** joaolbellas@gmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>

Jonathan Kaefer Gomes da Costa: Mestrando em Ciências da Informação do PPGCI/UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em Letras pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET/MG, com a monografia "Fronteiras Impalpáveis: a desterritorialização no Poema Sujo, de Ferreira Gullar" desenvolvida sob orientação de Claudia Cristina Maia, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq. Participa do grupo de pesquisa: TECNOPOÉTICAS: Grupo de Pesquisa em Poéticas Telemáticas, Cibernéticas e Impressas, Discurso, Cultura e Poesia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Possui trabalhos nos campos de literatura e edição. Ganhou o XVI Concurso Nacional PoeArt de literatura 2016 (PoeArt Editora). **E-mail:** jonathankaefer@yahoo.com.br - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-6550-0175>

Júlia Morena Silva da Costa: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e Doutorado pelo programa de Literatura e Cultura da UFBA (2015). Realizou estágio doutoral na Universidad de Chile, no Centro de Estudios Culturales de Latinoamericanos - CECLA. Atualmente é Professora Adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando na graduação em Letras e na pós-graduação no programa de Literatura e Cultura (UFBA). Coordenou em 2015-2016 a equipe de Língua Estrangeira Moderna (Inglês e Espanhol) do Programa Nacional do Livro Didático 2017 (PNLD2017). Pesquisa principalmente os seguintes temas: Literaturas hispânicas, estudos latino-americanos, literatura e outras artes, teatro, literatura e cinema, espanhol como língua estrangeira e ensino. **E-mail:** juliamorenacosta@gmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Júlio França (Júlio César França Pereira): Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela

Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), seus últimos livros publicados são *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil* (2017), *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017), e *As Artes do Mal: Textos Seminais* (2018). É coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), vice coordenador do GT Vertentes do Insólito ficcional (ANPOLL) e editor do periódico acadêmico *Abusões*, dedicado exclusivamente à literatura fantástica e afins. **Website:** <https://juliofranca.academia.edu> - **E-mail:** julfranca@gmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

Maria Cristina Batalha: Professora titular do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atua na Graduação e Pós-Graduação. Tem o título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-RJ (1992), Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2003) e Pós-Doutorado pela Universidade Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2007). é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do programa Prociência da UERJ/FAPERJ desde 2003. Atualmente desenvolve o projeto "Cânones: literatura maior, literatura menor", certificado pela UERJ, onde pesquisa a literatura fantástica, o romantismo e ultra-romantismo nos contextos brasileiro, português e francês. Sua pesquisa contempla também a manifestação do insólito nas literaturas lusófonas e francófonas. É membro do GT da ANPOLL "Vertentes do insólito ficcional", do Grupo de Pesquisa do CNPq "Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica", da UERJ, e do Grupo de Pesquisa "Vertentes do fantástico na literatura", da UNESP. Em ambos os grupos, a pesquisa está vinculada à Linha de pesquisa: Literatura: teoria, crítica e história, cujo objetivo é a análise dos fundamentos conceituais dos estudos literários, tendo em vista suas diversas configurações históricas, implementando o estudo das dimensões históricas da literatura, considerada em seus aspectos textuais, sociais e institucionais. É membro associado do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), vinculado à Universidade de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Tem livros, capítulos de livros, artigos e ensaios publicados em periódicos nacionais e internacionais. **E-mail:** cbatalh@gmail.com

Norma Sueli de Araújo Menezes: Licenciada e Bacharel em Letras/Espanhol e mestranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. **E-mail:** norma_815@hotmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7320-8935>

Paulo César Silva de Oliveira: Possui graduação em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), onde também concluiu o mestrado (1993) e o doutorado (2001) em Poética (Ciência da Literatura). É pós-doutor (2016) na Universidade Federal Fluminense, sob a supervisão da Professora Doutora Lucia Helena. Foi professor titular da Universidade Iguazu (2003-2010), e da Uniabeu, de 2010 a 2014. Foi professor Substituto na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (abril-agosto de 2009). Atualmente é professor adjunto da graduação em Letras - Teoria Literária da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, desde 02 de agosto de 2010, onde coordenou, no biênio 2015-2016, a Especialização em Estudos Literários da FFP/UERJ (coordenador-adjunto, de 2011 a 2014), atuando ainda, desde 2011 como professor permanente deste programa. É professor permanente do Mestrado Profissional em Letras da FFP/UERJ desde 2014. Coordena o Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ (PPLIN), no biênio 2016-2017 e atualmente é coordenador adjunto do PPLIN, para o biênio 2018-2020. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e crítica literárias; correntes críticas contemporâneas; literatura brasileira contemporânea; literatura americana e inglesa; Estudos Culturais; Estudos Pós-coloniais; relações entre história, ficção e literatura; e entre literatura e sociedade. É vice-líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Nação e Narração", liderado pela prof. doutora Lucia Helena (UFF) e líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Poéticas do contemporâneo: estudos de sociedade, história e literatura" (UESC/ UERJ/ Uniabeu), com o professor doutor Cláudio do Carmo Gonçalves (Universidade Estadual da Bahia). Pesquisador integrante do Laboratório Multidisciplinar de Estudos de Memória e Identidade da Uniabeu, fomentado pela FAPERJ. Autor de "Poéticas da distensão", (Manaus: Edições Muiraquitã; Prefeitura de Manaus, 2010 - Prêmio Luís Ruas de Melhor Ensaio 2010); "Leituras na Contemporaneidade", em parceria com a doutora Maria

Cristina Cardoso Ribas (Belém: LiteraCidade, 2013). É autor/organizador (em parceria com a Dra Shirley Carreira) de Memória e Identidade (Edições Galo Branco, 2012); Diásporas e deslocamentos: travessias críticas (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; FAPERJ, 2014) e Poéticas do contemporâneo (Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2014). Autor/organizador, com a Dra Lucia Helena (UFF), do livro "Escritores, críticos e leitores fora do lugar" (Rio de Janeiro: Caetés, 2016). Também com Lucia Helena (UFF) é autor do livro Uma literatura inquieta (Rio de Janeiro: Caetés, 2017) Publicou artigos em livros e revistas nacionais e internacionais. É bolsista Pró-Cientista da UERJ/FAPERJ, desde agosto de 2014. Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, desde março de 2019. **E-mail:** paulo.centrorio@uol.com.br - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

Pedro Sasse (Pedro Puro Sasse da Silva): Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense na área de Literatura, História e Cultura, coordenador do Grupo de Estudos "Escritos Suspeitos" (UFF) e membro do grupo de pesquisas "Estudos do Gótico" (CNPq). É professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. Trabalha a temática da violência e do medo na literatura gótica, criminal e distópica. **E-mail:** pedro_sasse@hotmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>

Rodrigo de Freitas Faqueri: Doutor em Letras (2018) com ênfase em literatura guatemalteca pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo como tema central a estética da violência na obra de Rodrigo Rey Rosa. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Mestre em Letras também pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com ênfase nas literaturas brasileira e argentina, tendo como temas principais os estudos em Mito, Reatualização Mítica, Dialogismo e Hipertextualidade (2013). Graduado em Licenciatura em Letras Habilitação Português/Espanhol pela mesma instituição em 2008. Atualmente é professor EBTT do IFSP/ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - Campus Itaquaquecetuba. Participou da elaboração do Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF), coordenado pelo prof. Dr. Flavio García, financiado

pela UERJ. Participa, desde 2014, do projeto de pesquisa “Encontros Interculturais na EaD: Narrativas de Vidas dos Diferentes Brasis”, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Cielo Griselda Festino e financiado pela CAPES. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em literaturas brasileira e hispano-americana assim como em Estudos Culturais. **E-mail:** rodrigofaqueri@hotmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-9292-3536>

Saron do Amaral Gomes: Graduado em Letras (Português - Literatura) pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). Atuou como bolsista do projeto de Estágio Interno Complementar (EIC) intitulado "Cenas finisseculares: dossiê, curso e recursos", entre 2017 e 2018. Atualmente, contribui com projeto de pesquisa "O Direito na Literatura e no Cinema" como bolsista de Iniciação Científica, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC. Poeta, compositor e colaborador, desde 2016, do projeto de incentivo à produção e apreciação artística "Cesta Poética", no Colégio Estadual Doutor Adino Xavier - CEDAX. **E-mail:** saron.do.valle@gmail.com - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-5710-8309>

Silvio Cesar dos Santos Alves: Pós-Doutor em Letras (2017), com Doutorado em Literatura Comparada (2013) e Mestrado em Literatura Portuguesa (2008), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e Licenciatura Plena em Letras — Português/Literatura (2003), pela Universidade Iguazu (UNIG). Desde 2015, é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina (UEL). De 2010 a 2011, foi Professor Auxiliar de Literatura Portuguesa e Teoria Literária na Faculdade de Formação de Professores (FFP), da UERJ. No Ensino de Graduação, tem experiência em Literatura Portuguesa, das origens à contemporaneidade; e em Teoria Literária, Teoria da Literatura ou Teoria do Texto Literário (com ênfase nos estudos sobre os gêneros literários). No Ensino de Pós-Graduação, tem experiência em Literatura Portuguesa Comparada, com ênfase nos autores Antero de Quental, Eça de Queirós, Gomes Leal, Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Cesário Verde, em suas relações com a radical crise dos valores tradicionais resultante dos desdobramentos do "Niilismo Europeu" na segunda

metade do século XIX. Coordena o Projeto de Pesquisa UEL – "O ceticismo na ficção queirosiana". Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq – "Cenáculo: Fluxos e afluxos da Geração de 70", vinculado ao Centro de Letras e Ciências Humanas da UEL. É pesquisador do "Grupo Eça", Grupo de Pesquisa CNPq vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP; e do "Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras", Grupo de Pesquisa CNPq vinculado à Faculdade de Letras da UFRJ. **E-mail:** silvioalves78@gmail.com; silvioalves@uel.br - **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-2429-8468>

Dossiê
Representações da
violência na
literatura

Representações da violência na literatura: apontamentos para uma possível apresentação

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40564>

Eloísa Porto Allevato Braem¹
Paulo Cesar S. Oliveira²

Resumo: A violência tem se apresentado como um tema recorrente em pesquisas de estudiosos das literaturas, até porque obras de imaginação sempre se mostraram como um *locus* privilegiado para o estudo de diferentes temas ligados ao humano e às suas sociedades. Em virtude disso, o dossiê "Representações da Violência na Literatura" reúne e divulga pesquisas acadêmicas sobre diferentes modalidades da violência refletidas em obras literárias de variadas épocas e nacionalidades, a partir de diversificados enfoques teórico-metodológicos. São cotejadas obras desde as *tebanas Édipo Rei e Antígona*, de Sófocles, até *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, dentre muitas outras. Servem de ancoragem para os estudos obras como as de Walter Benjamin (2011), Jacques Derrida (1997), Michel Foucault (1987, 2013), Freud (2010), Friedrich Nietzsche (1998).

Palavras-chave: Violência; literatura; sociedade.

Representaciones de la violencia en la literatura: notas para una posible presentación.

Resumen: La violencia ha sido presentada como un tema recurrente en la investigación por parte de académicos literarios, sobre todo porque las obras de imaginación siempre se han mostrado como un lugar privilegiado para el estudio de diferentes temas relacionados con los humanos y sus sociedades. Como resultado, el dossier "Representaciones de la violencia en la literatura" reúne y difunde investigaciones académicas sobre diferentes modalidades de violencia reflejadas en obras literarias de diferentes épocas y nacionalidades, basadas en diversos enfoques teóricos y metodológicos. Se citan obras como *Édipo Rei y Antígona*, de Sophocles, a *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, entre muchas otras. Obras como las de Walter Benjamin (2011), Jacques Derrida (1997), Michel Foucault (1987, 2013), Freud (2010), Friedrich Nietzsche (1998) sirven como ancla para los estudios.

Palabras clave: Violencia; literatura; sociedad.

¹ Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem. Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora Adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: eloisaporto@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-5356-3059>

² Paulo Cesar Silva de Oliveira. Doutor em Letras pela UFRJ e Professor Adjunto de Teoria Literária da FFP/UERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ, Brasil. Email: paulo.centrorio@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

Texto recebido em 20/01/2020 e aceito para publicação em 31/01/2020.

Representations of violence in literature: notes towards a possible presentation

Abstract: Violence has been presented as a recurring theme in research by literary scholars, as works of imagination have always shown themselves to be a privileged *locus* for the study of different themes related to humans and their societies. As a result, the dossier "Representations of violence in literature" gathers and disseminates academic research on different modalities of violence reflected in literary works of different times and nationalities, from different theoretical and methodological approaches. Therefore, works as *Édipo Rei* and *Antígona*, by Sophocles, dialogue with the Brazilian novel *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, and *Infância dos mortos*, by José Louzeiro, among many others. Others writers from different areas like Walter Benjamin (2011), Jacques Derrida (1997), Michel Foucault (1987, 2013), Freud (2010) and Friedrich Nietzsche (1998) serve as an anchor for the studies here published.

Keywords: Violence; literature; society.

Representações da violência na literatura: apontamentos para uma possível apresentação

Literatura e violência estão de tal forma ligados que podemos afirmar que esta relação é capaz mesmo de estabelecer um modo de entrada na compreensão das obras de imaginação. Seja partindo dos textos religiosos fundadores ou das produções artísticas as mais variadas, de ontem e de hoje, qualquer olhar sobre o tema da violência encontrará na literatura um *locus* privilegiado. Considerando o texto bíblico, por exemplo, as múltiplas relações entre poder, religião, política e violência estão ali contempladas, como um princípio inaugurador. Isso porque a violência traduz os impulsos humanos que se conectam aos processos de transformação, transmissão cultural e

organização societal. Já em Aristóteles verifica-se, especialmente em sua leitura do *Édipo Rei*, de Sófocles, uma relação produtiva e problemática entre a representação social e as estruturas estético-dramáticas, de tal forma que a peça passou a ser um exemplo de espécie literária que extrapola os limites do texto e passa a dialogar com os mais diversos elementos extrínsecos ao literário. Neste sentido, o arcabouço formal da obra de Sófocles já dialogava perfeitamente com as estruturas e os dispositivos sociais que faziam girar a roda da vida grega ao longo do século V. a. C.

Édipo Rei foi representada pela primeira vez em 430 a. C., conforme Mário da Gama Kury (1990). A

violência – religiosa, política, social e psíquica – permeia a obra, exemplo de um dos mais completos e complexos textos dramáticos da Antiguidade Clássica. Mesmo antes de nascer, Édipo já carregava uma maldição, consequência da paixão mórbida de seu pai Laio, na juventude, pelo jovem Crísipo. À maldição lançada a Laio pelo pai de Crísipo, Pêlops, em virtude do rapto do filho – a de morrer sem descendentes – acresce a profecia do oráculo, de que, como castigo pelos amores antinaturais de Laio, caso tivesse um filho com Jocasta, este o mataria. Para escapar do vaticínio do oráculo, Laio entrega a um pastoro recém-nascido Édipo, dependurado por ganchos pelos pés, a fim de que fosse deixado no monte Citéron, para morrer abandonado à sorte. Tomado pela piedade, o pastor entrega a criança a um companheiro que servia Pôlibo, rei de Corinto, que o adota e cria como se fosse seu filho. Adulto, Édipo toma conhecimento da maldição que recai sobre ele e, para evitar a morte do pai e a união incestuosa com a mãe, foge daqueles que ele acreditava serem seus pais naturais, chegando a Tebas onde, em uma briga numa encruzilhada, acaba

assassinando seu verdadeiro pai, Laio. Em seguida, Édipo cruza com a Esfinge, criatura monstruosa que aterrorizava Tebas, devorando aqueles que não decifrassem o enigma lançado por ela. Ao desvendar o enigma colocado, Édipo livra a cidade do mal e, com isso, é-lhe oferecida em casamento Jocasta, sua mãe. Cumprem-se, deste modo, as diversas profecias.

Como se vê, a discussão ampla promovida por Sófocles se manifesta através da representação de múltiplas formas de violência – raptos, maldições, punições, homicídio, automutilação, suicídio etc. – que compõem o mosaico de atos de brutalidade: violência religiosa (restauração da ordem moral e da expiação da culpa através da cena sacrificial); violência política (exílio); violência legal e para-legal, preconizada pelo direito positivo ou pelo direito natural (punição pelo assassinato, pelo incesto); violência subjetiva (os impulsos de morte, a violência homicida) e outras possibilidades de leitura. Dentre as obras que compõem a tragediografia grega que chegou até nós, *Édipo rei* talvez seja o mais importante modelo

de reflexão acerca das formas de violência históricas, que abarcam ainda as modalidades psíquicas, familiares e filosóficas que ficcionalizam os atos de força.

Tratar destes temas com foco na produção literária, de ontem e de hoje, é o objetivo desta reunião de textos, que compõem um panorama diversificado dos vários modos de representação da violência no e pelo discurso literário. O problema da violência, como discutiremos, relaciona-se intrinsecamente ao da lei. Em "Para uma crítica da violência", texto da juventude de Walter Benjamin (2011, p. 121-156), o filósofo dirá que:

A tarefa de uma crítica da violência pode se circunscrever à apresentação de suas relações com o direito e com a justiça. Pois qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas.

Os conceitos de direito e justiça permeiam tais relações, o que leva Benjamin a perguntar se a violência, enquanto princípio, seria ética, pois se o que importa são os meios com que ela se materializa, vale questionar, caso a caso, como se manifestam a justiça e a injustiça, bem como seus fins. Benjamin (2011, p. 123) entende

que o direito natural vê na "aplicação de meios violentos para fins justos tampouco um problema como o homem encontra um problema no "direito" de locomover seu corpo até um fim desejado". A abertura de Benjamin para o sujeito em deslocamento antecipa a questão da mobilidade e da clausura que permeia as discussões de ontem e nos chegam ao presente, sobre o que fazer com o corpo e como este corpo pode ou consegue se deslocar no espaço-tempo da pós-modernidade. Benjamin antecipa Michel Foucault (2013, p. 7), que entende o corpo utópico na dupla acepção da mobilidade e da clausura: podemos movê-lo, removê-lo, mudá-lo de localização, mas não podemos nos deslocar sem ele. Impõe-se aí uma articulação entre a "topia implacável" e a "desprezível concha da minha cabeça", grade pela qual será preciso falar, olhar, ser olhado, deteriorar (FOUCAULT, 2013, p. 7-8). A utopia seria o lugar de um corpo sem corpo, mas há também a utopia feita para apagar os corpos (o lugar dos mortos, a morte). Para explicar esta triste topologia dos corpos, foi criado o mito da alma, nos diz Foucault. Aquilo que carregamos em nosso corpo e

levamos por onde quer que vamos, nossa alma, é também aquilo que será exposto à violência de um mundo ordenado, cujas estruturas podemos classificar de justiça, lei, constituição ou, simplesmente, violência fundadora.

Neste sentido, a crítica de Jacques Derrida (1997) às tendências heideggeriano-metafísicas de Walter Benjamin no artigo aqui aludido procura estabelecer o princípio da violência como correlato à consecução da justiça, a partir daquilo que se transforma inevitavelmente em “experiência da aporia”:

Una experiencia, como su nombre indica, es una travesía, pasa a través y viaja hacia un destino para el pasaje. La experiencia encuentra su pasaje, es posible. Ahora bien, en este sentido, no puede haber experiencia plena de la aporia, es decir, experiencia de aquello que no permite el pasaje. *Aporía* es un no-camino. La justicia sería, desde este punto de vista, la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia. A continuación vamos a encontrar más de una aporía, sin que podamos atravesarlas (DERRIDA, 1997, p. 38).³

³ Uma experiência, como seu nome indica, é uma travessia, passa através e viaja até um destino para uma passagem. A experiência encontra sua passagem, é possível. Contudo, neste sentido, não pode haver a experiência plena da aporia, quer dizer, a experiência daquilo que não permite a passagem. *Aporia* é um não-caminho. A justiça seria, deste ponto de vista, a experiência daquilo de que não se pode ter experiência. Em seguida, encontraremos mais de uma aporia, sem que possamos atravessá-las. (Nossa tradução).

Derrida crê não haver justiça sem a experiência da aporia e isto se deve ao fato de que ele entende a justiça como experiência do impossível. Para o filósofo, o direito é sempre uma força autorizada, que se justifica e é justificada pela sua própria aplicação (DERRIDA, 1997, p. 15). Lembrando Emmanuel Kant, Derrida afirma que não há direito sem força: a força é o aspecto da violência implícita no próprio conceito de justiça como direito. Qual seria a diferença entre uma força justa, legítima – essência do direito – e uma violência que se mostra quase sempre injusta? No Brasil de 2020, no momento em que escrevemos, qual o sentido dese pensar o estado democrático de direito em uma época na qual a democracia enfrenta uma crise, o direito do estado quer se sobrepôr aos direitos dos corpos, à sua mobilidade e liberdade utópicas, quando pretende implantar um corpo de leis que em seu núcleo realiza o que Derrida classifica como aporia. A oposição a um estado injusto que quer instituir a injustiça pela lei seria um ato ilegítimo, “fora-da-lei”? Ou esta oposição é na verdade uma resistência legítima à lei injusta, uma violência que se faz legítima ao

insurgir-se contra a lei injusta instituída? Os “fora-da-lei” seriam, portanto, guardiões da justiça, no caso de sua desobediência e luta contra leis injustas? Então, poderemos pensar a justiça fora do não-caminho da aporia? E a violência pensada fora do binarismo não acaba opondo a verdadeira aplicação da justiça àquilo que preconizam os ordenamentos jurídicos? Não seria, ao final, o estatuto do corpo em mobilidade e em sua possibilidade utópica de trânsito por um caminho de livre passagem, conforme pensado por Foucault, a grande fronteira a se problematizar? Quanto a isso, a liberdade e a mobilidade do discurso literário têm muito a dizer.

Por exemplo, os corpos moventes de *Vidas secas*, analisados por Paulo Cesar S. Oliveira e Isabela Cristina Rodrigues Azevedo neste dossiê, são expostos a violências – linguística, social, política, econômica, psicológica – as mais diversas, que vão desde uma relação aporética entre explorados e exploradores até uma ambígua convivência entre oprimidos e opressores. O personagem Fabiano – que é oprimido pelo fazendeiro, o qual lhe explora a mão de obra, e pelo

soldado amarelo, que o submete a humilhações e torturas – é o mesmo que oprime seus filhos e a esposa: Fabiano exerce o “direito paterno”, de provedor da família que, por essa condição, paira acima dos demais membros da casa. O poder e a prática da violência possuem camadas, níveis de aplicação, neste caso. Embora Graciliano Ramos não trate diretamente de religião, neste romance, devemos concordar com Jacques Derrida (1997, p. 133), quando afirma que “toda la decidibilidad se encuentra concentrada del lado de la violencia divina en la tradición judaica, eso vendría a confirmar y dar sentido al espectáculo que da la historia del derecho”⁴.

Mais além, Derrida mostra que a história está do lado da violência divina, em oposição ao mito. Impõe-se pensar, portanto, a tensão entre o direito natural e o direito positivo, como ocorre em *Édipo rei* ou, mais especificamente, na *Antígona*, também de Sófocles. Nesta segunda obra, que dá sequência aos efeitos da tragédia de Édipo, Antígona, sua filha, enterra seu irmão Polinices, estabelecendo um

⁴ toda a decidibilidade está concentrada no lado da violência divina na tradição judaica, que confirmaria e traria sentido ao espetáculo que dá a história do direito. (Nossa tradução).

choque entre o direito natural, defendido pela heroína e o direito positivo, representado pelo édito de Creonte. A conceder honras públicas a Polinices, Antígona recorre ao direito natural, de enterrar apropriadamente seu parente, mas contraria a lei estabelecida por Creonte, que proibira o ato. O embate travado discute a validade das formas de aplicação do direito natural e do positivo?

Do mesmo modo, a luta pela sobrevivência em *Vidas secas* estabelece questões que suplantam a dicotomia e lançam o leitor no universo das aporias inevitáveis, que subjazem em um corpo de leis injusto. Lutar e rebelar-se contra a fome parece algo natural, mas as formas de luta afrontam o ordenamento jurídico que ratifica a violência da lei, a qual permite a senhores de terra exercerem direito não somente sobre a propriedade, mas também em relação aos corpos avassalados. No Brasil rural da primeira metade do século XX, Graciliano Ramos recria o debate sobre a mobilidade e a liberdade de corpos e mentes, ao denunciar as estruturas, os dispositivos de força que permeiam relações sociais injustas tornadas justas por força de lei,

conforme mostram Oliveira e Azevedo (2020).

Grande sertão: veredas (1956), de Guimarães Rosa, apresenta o sertão brasileiro (veredas tortas, miolo mal do sertão) como metáfora de um mundo impregnado pelo mal (*locus horribilis*) e representa algumas formas de violência experimentadas por Riobaldo, como meios de o protagonista superar medos. A partir de estudos sobre as “poéticas do mal”, João Pedro Bellas e Júlio França (2020) defendem que o contato com personagens monstruosas, os crimes, pactos com o diabo e várias transgressões da jagunçagem são percebidas pelo protagonista não apenas como modos de se colocar à prova mas também como indícios de que o mal é inevitável e de que só se combate o mal com outro mal, inclusive os males metafísicos. Mesmo demonstrando sentimentos contraditórios a respeito de sua atividade como jagunço, Riobaldo vê como parte natural do sertão e do mundo a violência, único meio capaz de ordenar o espaço, eliminando-lhe o caos, o que não impede sua repugnância ética pelo sadismo de seu *nêmesis* Hermógenes, tido como

encarnação do mal ou pactuado com o diabo (BELLAS; FRANÇA, 2020). Por outro lado, o narrador (velho Riobaldo) apresenta um misto de curiosidade e repulsa pela violência sertaneja que narra, perturbadora por revelar nele seu ímpeto violento. Mas, se a intimidação e a prática da violência aparecem como remédios contra o medo e prova de valentia na obra, também surgem como provas de valentia e coragem a capacidade de praticar a bondade e a justiça, defendidas por Diadorim, personagem admirada por Riobaldo. Com isso, as vivências e opiniões de Riobaldo e de outros sertanejos sobre bem e mal, coragem e medo, violência e justiça mostram-se ambíguas, mas em todo caso convictas de que a violência, o mal e o ódio são naturais, inevitáveis no sertão/mundo e até necessários no combate ao medo e no fomento da coragem.

O debate se estende rigorosamente atualizado, sob formas diversas, é claro, passando de situações de violência no sertão brasileiro do século XX, ao cenário mais urbano e suburbano (em crescimento desordenado) no sudeste brasileiro da segunda metade do

século XX, no romance-reportagem *Infância dos mortos* (1977), analisado por Eloísa Porto C. Allevato Braem e Saron do Amaral Gomes (2020), sob o prisma da violência institucional durante a ditadura militar, que se desdobra em várias formas de violência.

A partir da narrativa de Louzeiro (1977), os pesquisadores (BRAEM; GOMES, 2020) apresentam um flagrante confronto entre os (direitos fundamentais de) jovens em situação de rua e a ação de instituições ocupadas em punir, impedir roubos e furtos ou quaisquer violações patrimoniais, usando métodos legais, para-legais e até ilegais, antes da Constituição de 1988. Aos jovens em situação de rua no romance-reportagem, muitas vezes levados pelas circunstâncias ao conflito com a lei, vemos direitos naturais (alguns já positivados) os mais variados serem negados, inclusive a inimputáveis aos quais autoridades, famílias e sociedade em geral deveriam dirigir cuidados especiais. No entanto, a muitos desses jovens, não se garante o direito nem de saciar suas necessidades mais básicas, alimentar-se e cuidar da saúde física e mental,

vestir-se dignamente e abrigar-se das intempéries, socializar-se de forma saudável, trocar afetos familiares e participar de um processo ensino-aprendizagem adequado, ir e vir com segurança, entre tantos outros na ocasião já elencados na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Para defender a propriedade e os interesses de grupos no poder (militares, empresariais e outros), culturas institucionais de várias organizações – como delegacias, hospitais, instituições de educação, estabelecimentos de ressocialização e amparo social etc. – cultivam rotinas de violência e, por vezes, praticam graves violações aos direitos dos jovens, que vão desde apreensões ou prisões arbitrárias, torturas, privações variadas, até o extermínio. Nesse contexto, o artigo debate dilemas e limites entre direito e a aporética justiça, seus meios e fins; lei injusta e cidadão fora-dessa-lei, violência e ética, uso da força e ordenamento jurídico, mobilidade e clausura; processo de apagamento de corpos descartados pela sociedade, tão abordados já por estudiosos como Benjamin (2011), Foucault (2013) e Derrida (1997).

É nesta década de 1970 também que Ignácio de Loyola Brandão lança um de seus mais importantes romances, *Zero* (1975), alvo da violência da censura em 1976, no regime militar implantado em 1964 e consolidado pela ferocidade do Ato Institucional Nº 5 de 1968. A partir dessa obra, Pedro Sasse (2020) apresenta Brandão como um dos importantes nomes brasileiros da ficção distópica, espécie literária que teve em George Orwell seu pioneiro e mais influente escritor. Publicada nos anos mais duros da ditadura, esta obra que permaneceria inédita no Brasil fornece a Sasse os elementos que relacionam um estudo histórico-sociológico à forma revolucionária de *Zero*. Neste romance de invenção e de estrutura radical, o como se dá a literatura abraça o momento político de exceção. A leitura do romance empreendida por Sasse revela a gerações o período que se instaurou no país após 1968, mas o autor avança, trazendo as questões levantadas sobre a ditadura militar ao presente, como por exemplo, relacionando as discussões desta narrativa à questão da globalização e

à violência de Estado que ameaça retornar sob novas máscaras.

Continuando no cenário brasileiro mais urbano ou em suas periferias, em obras como os *Contos de Pedro* (2006) e *Passageiro do fim do dia* (2010), Rubens Figueiredo em uma espécie de “pedagogia da realidade” enfoca a violência cotidiana, a opressão, a injustiça e a exclusão social enfrentadas por membros de classes sociais menos abastadas ou trabalhadoras, como mostra Carolina Montebelo Barcelos (2020). A esses jovens e adultos, mulheres e homens também são negados direitos fundamentais os mais variados, entre eles condições dignas de educação e desenvolvimento intelectual, moradia e transporte, trabalho e sobrevivência, causando solidão, exclusão, desilusão, revolta, traumas, cicatrizes em seus corpos, entre tantas outras mazelas. As formas de violência cotidiana sofridas por esses membros de classes menos abastadas geram inúmeras outras violências e marcas, que são como assinaturas (BARCELOS, 2020) da violência nos corpos ou lembretes da morte na espreita e da dureza cotidiana na luta diária pela sobrevivência. São

confrontos entre policiais e ambulantes, atropelamentos, balas perdidas, acidentes de trabalho a gerar amputações, aposentadorias por invalidez, desemprego, projéteis alojados em órgãos desses corpos, perdas de memória, agressões a animais, idosos e crianças, incluindo pedofilia. Além disso, são abordadas manifestações da violência mais citadinas e contemporâneas, como a superpopulação e a marginalização em favelas, o tráfico de drogas com sua indústria de criminalidade e assassinatos, a correria moderna e a produção acelerada de lixo nas áreas urbanas, o isolamento, o individualismo e a solidão contemporâneos. Enfim, é a análise da experiência contemporânea pelo prisma das variadas violências vivenciadas nas cidades.

No final do século XX e início do século XXI, também em ambientes urbanos, em narrativas que misturam policial e psicanálise, Luiz Alfredo Garcia-Roza aborda a violência criminal, o medo e alguns sintomas de um mal-estar cultural que tornam personagens (e suas subjetividades) metáforas do indivíduo contemporâneo e de uma sociedade culturalmente

'esquizofrênica'. É o que demonstra Fernanda Mara de Almeida Azevedo (2020), em sua análise dos romances *O silêncio da chuva* (1996) e *Espinosa sem saída* (2006), nos quais o solitário e pessimista protagonista Espinosa, ao não encontrar respostas para seus questionamentos, desconstrói a imagem clássica de infalibilidade do investigador e se constitui como uma das subjetividades literárias perdidas nas urbes. Geografia da cidade e psiquê, espaço exterior e intimidade de personagens geram medo, insegurança e assombro, desafios e equívocos ao psicanalista e ao detetive da obra. Crimes e subjetividades – ambos relacionados com traumas, desordens sociais, impulsos, elementos inconscientes e tantos outros fatores – mostram-se como labirintos ou enigmas impenetráveis nessa obra, pois são buscas de reunir fragmentos e estilhaços aparentemente desconexos. A descrença na reconstituição de crimes e de subjetividades revela também descrenças na lógica, na verdade, na razão e na objetividade.

"Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz", de Maria Cristina Batalha (2020), já de início propõe tratar de

"escritoras negras dos últimos anos, no Brasil", que "tomam a palavra para revisitar a sua história, denunciar a violência perpetrada pelo tráfico de pessoas de um continente a outro e se dedicam a contar a história da escravidão e da resistência". Para Batalha, "este percurso de humilhação, de sofrimento e luta torna-se, ao contrário, um motivo de orgulho, de resgate de uma dívida social e de retomada de seu lugar na História e na sociedade brasileira". Com esse mote, o problema de quem não somente escreveu, mas também viveu na pele a violência física e psicológica do racismo, a escritora retoma questões urgentes de nossa contemporaneidade, quando a intolerância recrudescer e o país vê aflorar com força pensamentos que julgávamos inoculados. *O crime do cais do Valongo* (2018) é o romance de Eliane Cruz com que Batalha (2020) dialoga, de forma a bem apontar, na conclusão, que:

Ao exibir os traumas da escravidão que ainda permeiam as relações raciais e sociais no Brasil e, ao alertar para os riscos da naturalização dessas relações de desigualdade, autoras como Eliana Alves Cruz procuram suscitar uma reflexão sobre as origens da discriminação e conscientizar o leitor para os desafios e os problemas que essas desigualdades engendram.

Ainda sobre relações raciais, sociais e também pessoais, em diálogo com a História, o estudioso Cláudio do Carmo (2020) demonstra como tais relações são assentadas no dogmatismo de poder na ficção narrativa de *Rio Negro 50*, do escritor carioca Nei Lopes. Ao abordar o cotidiano das relações, a obra literária desconstrói o senso comum, destacando a invisibilidade negra e a violência simbólica presente no imaginário brasileiro, além de outros problemas do cotidiano carioca, como a falta d'água, a crescente especulação imobiliária, os trens que são como navios negreiros, o racismo etc. Enfim, Carmo (2020) enfatiza como *Rio Negro 50* resiste ao discurso dominante que secundariza o negro, de modo que a memória dos anos 1950 se atualiza e acusa uma violência secular contra o negro, a qual justifica a resistência.

Saindo de cenários brasileiros dos séculos XX e XXI para cenários europeus do século XIX, mais especificamente portugueses, encontramos no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, métodos civilizatórios e imagens de sujeitos ditos civilizados que remetem mais à barbárie, revelando uma relação

paradoxal com as ideias de civilização e civilidade, segundo Silvio Cesar dos Santos Alves e Alan Diogo Capelari (2020). Exemplos disso são os frequentes duelos para resolver contendas na obra, o desejo de matar para se vingar de inimigos e calar ofensas – crueldades comuns até o século XIX e também prazerosas para aqueles homens, segundo Nietzsche (1998, p. 37) – ou os meios ardilosos usados por Carlos para lidar com sua relação incestuosa e com a descoberta de uma nova herdeira para a fortuna do avô, fatos que geram mal-estar às partes envolvidas: Carlos, Maria Eduarda, Dom Afonso, Eça etc. Além dessas formas de violência, o machismo e a hipocrisia em uma sociedade com dificuldades para reconhecer direitos às mulheres as coloca em situações de maior vulnerabilidade, mas de modo que até o homem pode sentir como violência contra si a concessão de um direito à mulher. É o caso do direito de Maria Eduarda (tratada como pária) passar a partilhar com Carlos a herança e o nome do avô Dom Afonso, que geram mal-estar, crises nos relacionamentos entre as partes, um ressentimento mútuo e aquela sensação de agressão

da consciência moral (FREUD, 2010, p. 154), como demonstram Alves e Capelari (2020).

Já Andreia Alves Monteiro de Castro (2020) mostra como Camilo Castelo Branco coteja crimes de verdade e criminosos verídicos nas obras *Maria, não me mates que sou tua mãe* (1848) e *Memórias do Cárcere* (1862), nas quais variadas formas de violência são praticadas por aqueles que deveriam proteger os cidadãos e em que vemos cadeias habitadas majoritariamente por pobres, reprimidos e disciplinados cotidianamente na clausura. É o que ocorre com José do Telhado, prisioneiro depois bastante estudado e ficcionalizado após o relato de Camilo. Nas obras, vemos criminalizada a pobreza, marginalizados e reprimidos os pobres, muitas vezes desviados e disciplinados a se manterem em áreas periféricas – por serem incompatíveis com os ideais civilizacionais burgueses por um lado, mas por outro também indispensáveis como mão-de-obra quando/como convinha. O papel da polícia, da cadeia e até dos hospitais ganha destaque e truculência nesses contextos, com vistas a conter

revoltas, manter a propriedade e a desigualdade social; criminalizar, ocultar, encarcerar e disciplinar ou eliminar desvios e figuras desviantes. Os sistemas jurídicos, políticos e científicos dividem o papel de legitimar, organizar, diagnosticar e disciplinar esses processos de submissão, evitando os perigosos suplícios públicos espetaculares ou martírios potencialmente engajadores de massas descontentes, nos antigos regimes, como mostra Foucault (1987). Nesse contexto, até os meios de comunicação desempenham seus papéis na divulgação, legitimação desses sistemas de normas ao corpo social e, conseqüentemente, na disciplina e docilização dos corpos.

Saindo de cenários europeus para uma comunidade chicana no Texas, a partir das experiências penosas da protagonista latina sem acesso à língua inglesa em “Woman Hollering Creek”, de Sandra Cisneros, o pesquisador Heleno Álvares Bezerra Júnior (2020) aborda a violência doméstica contra a mulher e o feminicídio na América Latina, mais especificamente no México e no Brasil. Cotejando a mítica figura de A Chorona e o papel da telenovela como

elemento midiático propulsor para a idealização do amor e o sonho de prosperidade nos EUA (American Dream), o estudioso demonstra como a busca do amor e de uma família heteronormativa domesticam e confinam a mulher, afastando-a da experiência profissional e acadêmica. A partir de teorias feministas e pós-coloniais, estuda outras formas de violência sofridas pela mulher latina, como a diáspora (que dificilmente soluciona sua baixa qualidade de vida), a marginalização de sua identidade em trânsito, a intraduzibilidade linguístico-cultural e as dificuldades de resistência cultural e da interculturalidade. Por outro lado, o realismo mágico, o gótico pós-colonial e a figura folclórica da chorona no México podem funcionar ora como ícone de resistência ora de subserviência e sofrimento do corpo feminino perpetuando estruturas de sociedades patriarcais na América.

Dirigindo o olhar para cenários centro-americanos contemporâneos, em "O Retrato da Violência no Romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: Uma Construção Estética", Rodrigo de Freitas Faqueri (2020) aborda a

construção ficcional de uma Guatemala como *locus terribilis* alicerçado na violência, que assola todas as classes sociais, dos lares abastados às ruas onde crianças carentes sofrem com a fome, o abandono, as perseguições policiais e a atuação de gangues. Presente em vários elementos textuais e ficcionais, a violência transparece em escolhas lexicais, descrições de cenas e de personagens, representações e episódios históricos eleitos para o diálogo, compondo um exemplar da estética da violência, expressão de uma cultura da violência, em que imperam a impunidade, o autoritarismo e a militarização, gerando violência institucional, um judiciário inoperante, uma cultura do silêncio, um sistema forense ineficiente, um poder executivo repressor e a naturalização da barbárie. Trata-se de uma literatura pós-guerra produzida e lida predominantemente por membros da sociedade retratada, voltada para as acusações sociais e a conscientização dos leitores sobre a violência estrutural e cotidiana no país, mas que adota uma estética avessa à obra puramente testemunhal, com grande experimentalismo estético.

Passando ao Chile do início da década de 1970, a partir do livro “*Amuleto*” de Roberto Bolaño, as pesquisadoras Norma Sueli de Araújo Menezes e Júlia Morena Silva da Costa (2020) analisam as memórias sobre o início da ditadura militar-empresarial no Chile e sobre as tensões políticas na América Latina, com destaque para os contextos chileno e mexicano. As estudiosas demonstram como a narradora – poeta autointitulada mãe da poesia mexicana e dos poetas mexicanos ou, metonimicamente, latino-americanos – usa a trajetória de poetas na década de 1970 para reiteradamente defender a poesia e a preservação das memórias políticas traumáticas latino-americanas, com destaque para o Massacre de *Tlatelolco* (1968) e o golpe militar chileno (1973). A narradora e esses jovens poetas defendem a liberdade, inclusive de expressão e de criação poética; e combatem a opressão, inclusive de modelos acadêmicos e discursos históricos. Por isso desafiam o discurso oficial, subvertem os cânones e reescrevem os anais da História, fixando memórias de barbaridades, dando destaque a personagens

marginalizados e visibilidade a discursos silenciados pela história ou por regimes opressores, até para tentar evitar que tais experiências se repitam. Tais eventos latino-americanos traumáticos que reaparecem em discursos políticos atuais, muitas vezes distorcidos, demonstram que as memórias sobre esse período nem sempre fixaram as atrocidades cometidas pelos governos militares por décadas.

Assim, o debate sobre a violência, seus mecanismos e desdobramentos, finalidades e consequências é imprescindível para qualquer sociedade em qualquer contexto histórico-cultural, mas julgamos ser especialmente relevante na atual conjuntura brasileira, um momento em que algumas autoridades, ligadas a diferentes poderes, vêm declarando admiração a torturadores e ditadores, fazendo apologia de aparatos repressores e menosprezando mecanismos democráticos de tomada de decisão e convivência social.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e*

linguagem. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 121-156.

DERRIDA, Jacques. *Fuerza de ley: el "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 7-16.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Da telenovela à realidade: violência contra mulher latina em "Woman hollering creek" de Sandra Cisneros

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40246>

Heleno Álvares Bezerra Júnior¹

Resumo: Este artigo utiliza experiências penosas da protagonista de "Woman hollering creek" (uma mulher latina sem acesso à língua inglesa, vítima de violência doméstica em uma comunidade chicana no Texas, literariamente comparada à mítica figura de A Chorona) como tropo para uma reflexão sobre feminicídio na América Latina, mais especificamente no México e no Brasil. Assim sendo, a leitura ressalta o papel da telenovela como elemento midiático propulsor para a idealização do amor e o sonho de prosperidade nos EUA (*American Dream*); valores estes que, em nome do amor e da família heteronormativa, relegam a mulher à domesticidade, afastando-a de práticas intelectuais e do mercado de trabalho. Intensificando o olhar feminista sobre as peculiaridades da mulher latina, o texto se volta para tópicos pertinentes à Teoria Pós-colonial, e até mesmo o Feminismo Pós-colonial, com destaque para a identidade marginalizada e em trânsito, resistência cultural e interculturalidade, a intraduzibilidade linguístico-cultural bem como a prática diaspórica com vistas para melhor qualidade de vida. Considerando que a representação do inverossímil também se encontra no limiar do anglicismo e da hispanidade, o texto mostrará como leituras sobre o Fantástico, o Realismo Mágico e o Gótico Pós-colonial reforçam a adoção da figura folclórica da chorona no México como ícone de resistência, subserviência e sofrimento relegados ao corpo feminino graças às estruturas de sociedades patriarcais na América Latina.

Palavras-chave: Feminicídio; América Latina; Identidade em trânsito; Resistência cultural; Pós-colonialismo.

De la telenovela a la realidad: violencia contra la mujer latina en "El arroyo de la Llorona"² de Sandra Cisneros

Resumen: Este artículo utiliza experiencias dolorosas de la protagonista de "El Arroyo de La Llorona" (una mujer latina sin acceso a la lengua inglesa, víctima de violencia doméstica en una comunidad chicana de Texas y la cual es comparada literariamente a la mítica figura de *La Llorona*) como elucidación y punto de partida para una discusión sobre el feminicidio en Latinoamérica, específicamente, en México y en Brasil. Así, la lectura resalta el papel de la telenovela como el

¹ Heleno Álvares Bezerra Júnior. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor no Mestrado ProfEPT do Instituto Federal do Rio de Janeiro, Campus Mesquita. E-mail: heleno.junior@ifrj.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-0275-1994>

² O conto foi traduzido para o espanhol, não para o português. Por isso, o título em língua portuguesa permanece no original "Woman hollering creek", enquanto a tradução para o espanhol faz jus a tradução da obra como "El arroyo de La Llorona".

Texto recebido em 30/12/2019 e aceito para publicação em 09/01/2020.

elemento mediático propagador de la idealización del amor y de la ilusión de prosperidad en E.E.U.U. (*American Dream*); valores que, en nombre del amor y de la familia hetero-normativa, relega la mujer a la domesticidad, privándole de actividades intelectuales y apartándole del mercado de trabajo. Por intensificar la mirada feminista sobre las especificidades de la mujer latina, el texto converge tópicos inherentes a la Teoría Poscolonial, y también al Feminismo Poscolonial, en el cual destaca la identidad marginalizada y en tránsito, resistencia cultural e interculturalidad, la intraducibilidad lingüístico-cultural tan como la práctica migratoria relacionada a una mejor calidad de vida. Considerando que la representación de lo inverosímil está también ubicado en la frontera entre el anglicismo y la hispanidad, el texto demostrará como las lecturas relacionadas al Fantástico, al Realismo Mágico y al Gótico Poscolonial enfatizan la adopción del símbolo folclórico de la Llorona en México, como icono de resistencia, la sumisión y del padecimiento sometidos al cuerpo femenino, debido a las estructuras de las sociedades patriarcales de Latinoamérica.

Palabras clave: Femicidio; Latinoamérica; Identidad en tránsito; Resistencia cultural; Poscolonialismo.

From soap-operas to reality: violence against Latin-American woman in Sandra Cisneros's "Woman hollering creek"

Abstract: In order to illustrate and prompt a discussion on femicide in Latin America (highlighting Mexico and Brazil), this article makes use of hideous events experienced by the protagonist of "Woman hollering creek": a Latin American woman, ignorant of English language and victim of domestic violence in a Texan Chicana Community, who is literally compared to the mythic *La Llorona*. Being so, the text highlights the role of Latin-American soap-operas of disseminating and perpetuating concepts like "idealized love" and prosperity in the USA (*American Dream*) for the sake of a heteronormative family paradigm. Devoted to the ideal of perfect happy family, the Latin woman is confined to domesticity, being secluded from intellectual enterprises and from participating in the marketplace. By intensifying the feminist perspective on the Latin woman's idiosyncrasies, topics peculiar to the Post-colonial Theory, and Post-colonial Feminism like misplaced and marginal identities, cultural resistance, interculturality, linguistic and cultural untranslatability as well as the diasporic practice for the sake of a better life will be stressed. Likewise, given that uneventful representations of blurred borders between Englishness and Hispanicity are also at stake in the short-story, this analysis will show how strongly readings about the Fantastic, Magic Realism and Post-colonial Gothicism point to a multicultural portrayal of the Latin-American hollering woman, an icon of resistance, subservience and suffering thanks to Latin American patriarchal structures.

Keywords: Femicide; Latin America; Misplaced identities; Cultural resistance; Post-Colonialism.

Da telenovela à realidade: violência contra mulher latina em "Woman hollering creek" de Sandra Cisneros

O presente artigo objetiva pontuar questões de violência contra a mulher na América Latina, usando, para tanto, nações como México e Brasil como referências de análise. O

destaque para tais países se dá pelo fato de ser México o país da protagonista aqui analisada. Afinal embora parte da trama se passe nos EUA, a narrativa abre em um vilarejo

mexicano anônimo, e encerra com a personagem a caminho do mesmo. Além disso, estando nos EUA, a personagem não teve contato com universo anglófono, resistindo até mesmo os hábitos dos chicanos³. Daí a ênfase ao México. Quanto ao Brasil, o mesmo foi escolhido por duas razões: é nesse país que a presente discussão está sendo gerada e, infelizmente um lugar em que o feminicídio cresce assustadoramente devido à impunidade. Portanto, nada mais pertinente que associar a tropo literário às realidades mexicana e brasileira. E, ao entrelaçar cultura e literatura, recorreremos ao conto "Woman hollering creek" (1992), também traduzido como "El Arroyo de La Llorona" (1996) da escritora chicana Sandra Cisneros, ao abordar experiências de uma personagem mexicana que, ludibriada pelos ideais de amor romântico das telenovelas, deixa sua terra para se casar com um o chicano Juan Pedro, que a leva para morar em sua comunidade ribeirinha em Seguí, Texas, estranhamente

conhecida como Woman Hollering Creek. Deparando-se com frustrante realidade muito aquém do *American Dream*, Cleófilas, a protagonista torna-se uma identidade marginal, mesmo habitando um local de hibridismo cultural: espaço fronteiriço entre a hispanidade e o anglicismo. Assim, ela se mantém como uma identidade da diferença, resistindo aos hábitos dos chicanos no Texas. Posto que uma série de questões alegóricas justapõem Cleófilas a *La Llorona* (ou *La Gritona*), figura mítica bem-conhecida no folclore mexicano, discutiremos uma série de conceitos ligados a questões pós-coloniais e diaspóricas a fim de compreendermos quais os fatores e condições sociais prendem a protagonista a um marido que a agride fisicamente já na lua-de-mel. Em última instância, o texto retomará aspectos teóricos apresentados nas páginas introdutórias, mostrando o esforço de instituições internacionais para erradicar a cultura do feminicídio, e um descumprimento legislativo internacional no que tange à preservação da integridade física da mulher.

³ Entende-se por chicano(a) o(a) estadunidense filho(a) de hispânico(a)s; sendo hispânico(a) pessoa natural de países latino-americanos de língua espanhola (CÁLIZ-MONTORO, 2000, p 3).

Notoriamente, a telenovela é uma obra ficcional folhetinesca que, atravessando o século XX, continua firme como programação televisiva latino-americana e euroasiática. Há de se considerar que, no circuito internacional, são famosas novelas brasileiras, mexicanas, argentinas, portuguesas, turcas etc. Embora algumas produções mais recentes no Brasil e Argentina venham rompendo com valores convencionais oriundos de um senso-comum baseado no cristianismo e na construção da tradicional família heterossexual (ALMEIDA, 2007), grosso modo, a trama tradicional que agrada a grande massa no Brasil e no México, por exemplo, é pautada na preservação de um etos cristalizado e já naturalizado na América Latina, presente em valores cristalizados expressos em máximas que apregoam o amor vitalício, monogâmico e heteronormativo: padrão da família tradicional supracitada (CALAZANS, 2003). Espera-se que o amor nestes moldes conduza a mulher a um conto de fadas, caso viva resignada às imposições patriarcais (MARQUES; RIBEIRO, 2014). Afinal, a mocinha é uma senhorita virtuosa, provada pelo

mal por permissão de forças divinas, até que vença os desafios e nos lembre de que o bem sem prevalece. Até lá, ela passa por um rio de lágrimas, mantendo-se devota ao amor incondicional ao herói com base na fé: motivação e fórmula infalível para se alcançar uma felicidade no porvir nos braços de homem rico galante, romântico, protetor, porto seguro emocional e financeiro da heroína. E, perseguindo a lógica da recompensa materialista para a 'boa menina', é possível afirmar, segundo Heloísa Almeida (2007), que a telenovela transforma "espectadores em consumidores" (p. 179). Com isso, o herói bem-sucedido não somente vencerá terríveis obstáculos para desposar a donzela amada, mas também a mimará com presentes caríssimos, como prova de um grande amor duradouro e insubstituível. Como se vê no conto, Cleófilas, quando solteira, sonhava com um amor idealizado, cantado em verso e prosa, enfatizado nas telenovelas: "[That] kind of books and songs and *telenovelas* describe when one finds, finally, the great love of one's life and does whatever once can, must do, at whatever the cost. *Tú o Nadie*. 'Your

No One⁴” (CISNEROS, 1992, p. 44). No conto, o amor associado ao consumismo e à aquisição de bens é ainda evidente, quando a protagonista, ao exibir o anel de noivado para amiga, deseja que o objeto de ostentação provoque inveja nas jovens do bairro: “Seguín, *Tejas*. A nice sterlingring to it. The tinkle of Money. She would get to wear outfits like the women on the tele, like Lúcia Méndez. And wouldn't Chela be jealous?⁵” (CISNEROS, 1992, p. 45). Em outro trecho, o pai de Cleófilas se gaba da posição social de Juan Pedro: “He has a very important position in Seguín with a beer company. Or is it tires?” [...]

⁴ “[Esse] tipo de livros, músicas e novelas descrevem que, quando finalmente se encontra o grande amor da vida, você deve esforçar-se ao máximo e fazer o que estiver ao a seu alcance a qualquer preço. ‘Você ou ninguém’ – título da atual novela predileta”.

Devido à constante mistura entre as línguas inglesa e espanhola no conto, as citações serão apresentadas na versão original com tradução para o português em nota de rodapé. Os demais cotejos teóricos em língua estrangeira serão automaticamente vertidos para o português também com tradução de nossa autoria. Todos os grifos em citações ao longo do artigo são originais.

⁵ “Seguín, Texas. Um belo anel de prata para a ocasião. O tilintar do dinheiro. Ela usaria roupas e adereços como as mulheres da novela, como Lúcia Méndez. E Chela não ficaria enciumada?” [tradução nossa; grifos originais]

So they will get married in spring. [...] Youk now new lyweds. New paint and new furniture. Why not? He can afford it⁶ (CISNEROS, 1992, p. 45).

Segundo Janaína Calazans (2003, p. 4), “a incorporação de temas e personagens de contos de fadas em novelas é bastante evidente [...], especialmente pela incorporação de arquétipos e pela seleção de tópicos discursivos semelhantes”. Entretanto, o perfil de homem latino-americano é embevecido de masculinidade tóxica, algo inerente ao etos de culturas neolatinas, segundo o qual a autoridade patriarcal e misógina legitima a punição do corpo feminino. Daí, a perpetuação de estruturas de poder calçadas em uma cultura de violência doméstica que, com base no controle e penalidade do corpo (FOUCAULT, 1987, p. 43), torna-se responsável pelo alarmante índice de feminicídio. No conto, logo após o casamento, Juan Pedro passa a exibir uma imagem opressora para com a esposa que o descreve da seguinte

⁶ Ele tem um cargo muito importante em Seguín em uma empresa de cerveja. Ou seria de pneus? “[...] Então, vão se casar na primavera. [...] Você sabe como são recém-casados. Pintura nova e móveis novos. Por que não? Ele pode bancar tudo isso ”

modo: "this man, this father, this rival, this keeper, this lord, this master, this husband till kingdom come"⁷ (CISNEROS, 1992, p. 49).

Já nas primeiras linhas do conto, a narradora, ironicamente, descreve a cena em que o pai de Cleófilas, tal como um rei, dá a mão da filha em casamento ao superestimado Juan Pedro como se o suposto príncipe encantado fosse arrancar a princesa de terras empoeiradas, conduzindo-a a um reino próspero com estradas pavimentadas: "The day Don Serafin gave Juan Pedro Martinez Sánchez permission to take Cleófilas Enriqueta De León Hernández as his bride [...] several miles of dirt road and several miles of paved [one], over one border and beyond to a town en el otro lado"⁸ (CISNEROS, 1992, p. 43). Em outro trecho, Cleófilas também é descrita como uma princesa: "she admitted she had been brought up a

⁷ "esse homem, esse pai, esse inimigo, esse provedor, esse senhor, esse mestre, esse marido até o fim dos tempos.

⁸ "O dia em que Don Serafin deu a Juan Pedro Martinez Sánchez permissão para tomar Cleófilas Enriqueta De León Hernández como esposa[...] e a fazer atravessar vários quilômetros de estrada de terra e vários quilômetros de asfalto após a fronteira para além de uma cidade do outro lado"

little leniently as an only daughter – *la consentida*, the princess"⁹ (CISNEROS, 1992, p. 47-8). Meses mais tarde, Cleófilas é transportada para uma terra idealizada em um carro moderno, como se, partindo na carruagem da Cinderela, deixasse, para trás, a pobreza: "They will marry in spring when he can take off work, and then they will drive off in his new pick-up, did you see it"¹⁰ (CISNEROS, 1992, p. 45). Mal sabia ela que o sonho de enriquecer nos EUA seria uma cilada que a manteria como 'gata borralheira'. Isso porque, em Seguín, ela sequer teria um aparelho de televisão. O marido-dono não queria que ela tivesse contato com o mundo externo, lançando fora até mesmo os livros de ficção romântica. Assim, o príncipe encantado logo se transformou em sapo: "Well, he's always been husky, [...] farts and belches and snores as well as laughs and kisses and holds me"¹¹

⁹ "ela admitiu ter sido criada um pouco desregrada como filha única – a mimada, a princesa"

¹⁰ "Eles se casarão na primavera, quando ele puder tirar recesso no trabalho, e então viajarão na nova camionete dele, você viu?"

¹¹ "Ele não é muito alto, não se parece com os homens nas novelas. Seu rosto ainda tinha

(CISNEROS, 1992, p. 49). Pior ainda, Juan Pedro não é romântico: “[he] doesn’t care at all for music and telenovelas or romance or roses or the moon floating pearly over the arroyo, or by the bedroom window¹²” (CISNEROS, 1992, p. 49). Com isso, o *American Dream* e o conto de fadas logo desmoronaram. O jornal financeiro *Fact Tank*, com dados estatísticos de *Pew Reserch Center*, publicou em 11 de setembro de 2018 que os latinos, principalmente os hispânicos são os que mais acreditam no *American Dream* (p. 1-2). Em contrapartida, a Gazeta digital publicou, aos 19 de dezembro de 2019, que 50% das prisões de brasileiros nos Estados Unidos estão associadas à imigração ilegal (p. 1).

Em muitas famílias mexicanas e brasileiras, sobretudo, de classes menos favorecidas, o homem é o provedor e esposa, do lar. E, pela dependência econômica, inúmeras

cicatrizes de acne. Ele tem um pouco de barriga [...]. Bem, sempre foi parrudo. Este homem que peida, arrota e ronca, além de rir, beijar e me abraçar”.

¹² “[ele] não liga para música e telenovelas, romance ou rosas ou a lua flutuando em tom de pérola sobre o ribeiro, ou pela janela do quarto”

mulheres se submetem a maus tratos, especialmente sendo mães. O ideal da telenovela bem como discursos religiosos fazem com que várias dessas mulheres acreditam na transformação de seus respectivos companheiros por intermédio do amor. Em nome da fé, esperam que um milagre divino liberte os homens do instinto violento. Quanto a isso, o Pastor Renato Vargens (2017) admite que, infelizmente, igrejas evangélicas estão repletas de mulheres que apanham dos maridos assim como 90% de vítimas de violência familiar que recorrem a ONGs são religiosas (p. 1). Com isso, muitas delas se deixam dominar, vindo, às vezes, a óbito, por não prestarem queixa contra os agressores. Em função da impunidade, o problema cresce assustadoramente em países onde práticas misóginas são naturalizadas. No conto, Cleófilas, mesmo chocada, tenta relevar os abusos por dó do marido. Supostamente, seria só uma fase a ser vencida com amor. Até que, com o passar do tempo, a situação agrava-se cada vez mais:

[W]hen it happened the first time, when they were barely man and wife, she had been so stunned, it left her speechless, motionless, numb. She had done nothing but reach up to the

heat on her mouth and stare at the blood on her hand, as if even then she didn't understand.[...] The first time she had been so surprised she didn't cry out or try to defend herself. She had always said she would strike back if a man, any man, were to strike her. But when the moment came, he slapped her once, and then again, and again; until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the *telenovelas* [...]. She could think of nothing to say, said nothing". Just stroked the dark curls of the man who wept and would weep like a child, his tears of repentance and shame, this time and each¹³ (CISNEROS, 1992, p. 48-9).

Em alusão a este trecho do conto, Rafael Pérez-Torres (2006) afirma que "Cléofilas é convocada a perpetrar o papel de mãe consoladora e perdoadora para o marido" (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 74), já que Juan

¹³ "[Quando] aconteceu pela primeira vez, quando mal se tornaram marido e mulher, ela ficou tão aturdida que ficou sem fala, imóvel, dormente. Ela não fez nada além de elevar os dedos até o canto quente da boca e encarar o sangue na mão, como se, mesmo assim, não entendesse. [...] Na primeira vez, ficou tão surpresa que não chorou ou tentou se defender. Ela sempre dizia que revidaria se um homem, qualquer homem, a atacasse. Mas quando chegou o momento, ele lhe deu um tapa uma vez e depois outra e outra vez; até que o lábio se partiu e sangrou uma orquídea de sangue, ela não revidou, não chorou, não fugiu como imaginara, quando vira essas coisas nas novelas [...] Não teve nada a dizer, não disse nada. Apenas acariciou os cachos escuros do homem que chorava e chorava como uma criança, suas lágrimas de arrependimento e vergonha naquela ocasião e em todas as demais"

Pedro revertia a vitimização, comportando-se, nessas horas, como um menino chorão. Com isso, o casamento só piorou: "Cleófilas thought her life would have to be like that, like a *telenovela*, only now the episodes got sadder and sadder. And there were no commercials in between for comic relief. And no happy ending insight¹⁴" (CISNEROS, 1992, p. 52-53). Essa insistente projeção do cotidiano na telenovela, segundo Samira Campedelli (1985), justifica-se pela "capacidade que a televisão tem de absorver o real" (p.49). Afinal, a ficção televisiva "faz que o telespectador coexista com o acontecimento à maneira do sonho" (CAMPEDELLI, 1992, p. 49). Com isso, o que se vê na televisão "tende a ser percebido como real – porque gera formas de expressão que trabalham o sonho, provocando inversão de valores, acentuando outros, deformando ou estabelecendo uma lógica possível na realidade" (CAMPEDELLI, 1992, p. 49-50). Para Cleófilas, a projeção da vida real na telenovela só lhe trouxe

¹⁴ "Cleófilas imaginou que sua vida teria que ser assim, como uma telenovela, só que agora os episódios ficaram cada vez mais tristes. E não havia comerciais entre eles para alívio cômico. E nenhum final feliz à vista".

frustrações; transformando-a paulatinamente em *La Llorona*, à medida que a violência transborda a questão física, toca em questões emocionais, afetando a autoestima e o senso de dignidade. É, em virtude do desrespeito e rejeição do marido, incompreensão e escárnio da comunidade que a cerca, a personagem é fadada à introspecção, quase em isolamento social. E, aos poucos, assume o papel da figura folclórica que dá nome ao córrego: *Woman Hollering Creek*, uma tentativa mal sucedida de dizer *La Llorona* em língua inglesa de importância metaficcional inestimável na narrativa. Quanto ao mito, a própria narrativa explica que o eco sibilante do córrego na casa faz com que Cleófilas se atente para o fato de que *La Llorona* a chama para junto de si: "The stream [...], a thing with a voice of its own, all day and all night calling in its high silver voice. Is it *La Llorona*, the weeping woman [...] who drowned her own children?"¹⁵ (CISNEROS, 1992, p. 51). Por fim, vivendo em um vale de

lágrimas entre duas vizinhas cujos nomes Dolores e Soledad tipificam alegoricamente a dor e a solidão, Cleófilas passa a entender epifanicamente que o nome do arroio, outrora incompreendido, refere-se à alma penada que mata os filhos e a si mesma. De acordo com a lenda, *La Llorona* não era louca ou assassina. Ela foge com os filhos da violência de um marido truculento e, então, quando prestes a ser alcançada pelo algoz na tentativa de fuga, entra em pânico. Tomada por um impulso protetor e irracional, lança os filhos no rio para lhes poupar sofrimento. No âmago do desespero, mostra-se tão arrependida do desatino que, também se joga nas águas, tanto para escapar do feminicídio quanto para se juntar aos filhos. Assim, de acordo com a lenda, o fantasma materno ronda margens de rios, córregos, lagos e lagoas, chorando e gritando, em busca dos infantes jamais reencontrados. Segundo Pérez-Torres:

Na lenda, *La Llorona* é a mulher em prantos que afogou seus próprios filhos e agora se lamuria junto aos corpos na água. [...] Neste momento, subitamente percebemos que Cleófilas, ao pensar neste script violento, poderia estar cedendo espaço para o desejo de matar a prole que carrega consigo o nome do marido. Por último, ela se recusa a

¹⁵ O riacho, [...] uma coisa com voz própria, chamando, o dia todo e a noite inteira, com sua alta voz prateada. É *La Llorona*, a mulher que chora [...] que afogou seus próprios filhos?"

encenar o papel de que destrutivamente trai o amor materno. Ao renunciar o papel prescrito segundo a lenda, Cleófilas abre novas searas no âmbito da subjetividade de gênero (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 75).

Tal renúncia ao status de *La Llorona* é questionável, pois amar os filhos não a faz deixar de sofrer, muito menos de chorar calada. Por outro lado, a identificação com a figura lendária não afrouxa o instinto materno. Além do mais, tornar-se *La Llorona* pode ser oximoricamente bom e ruim. Afinal, encarnar essa condição de vítima também significa incorporar a figura de uma guerreira.

A dificuldade de convivência com os chicanos afrontosos e despreendimento afetivo em relação ao marido fazem com que Cleófilas resista ao hibridismo cultura entre a hispanidade e o anglicismo, visto que, apesar da prepotência da comunidade local para com ela, não são suficientemente americanizados para a sociedade *mainstream* nos EUA. Com dificuldade de adaptação, Cleófilas não se adequa aos costumes do vilarejo, visto que as mulheres a tratam como primitiva e incivilizada. Como afirma Homi Bhabha (2010), "O imaginário da distância social [...] dá

relevância a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória de contemporaneidade cultural" (p. 23). E, com o estigma de latina rudimentar, a protagonista se fecha ainda mais em seu casulo. Neste conto de Sandra Cisneros, a pré-disposição a não acolher o Outro nos EUA, faz da tradução cultural um ato inatingível para Cleófilas, tornando-se, paradoxalmente, marca de Alteridade. Paradoxalmente porque esperamos que a tradução seja um mecanismo transitivo, abrindo possibilidades para que tanto o anglicismo e a hispanidade sejam sujeitos em diferentes contextos; entretanto, o que se percebe no texto é uma austera intransitividade nas relações culturais mexicana/estadunidense regida por uma relação de poder díspar, pesando a favor do universo anglófono. Por fim, se por um lado, o espaço hispânico resiste à cultura hegemônica, por outro lado, o *establishment* anglicista também declara repúdio aos periféricos marginalizados. Com isso, Cisneros cria uma provocação, visando a...

contestar as reivindicações de supremacia cultural, quer sejam compostas por nações

metropolitanas pós-imperialistas, quer a favor de novas nações periféricas independentes. O marginal ou minoria não é espaço de automarginalização celebratória e utópica. É uma intervenção muito mais substancial nas justificativas da modernidade – progresso, homogeneidade, organicismo cultural, o patriotismo exacerbado, o passado distante, que racionalizam as tendências normatizantes e autoritárias em um entrelace de culturas em nome de um interesse nacional ou prerrogativa étnica (BHABHA, 1995, p. 4).

Enquanto identidades em trânsito, os chicanos procuram engajar-se num processo de tradução cultural que, segundo Bhabha, pode ser compreendida da seguinte maneira:

A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (*énoncé*, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou ‘canta’, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O ‘tempo’ da tradução consiste naquele movimento de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que [...] ‘põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um

perambular de errância, uma espécie de exílio permanente. [...] A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias” [ênfase original] (BHABHA, 2010, p. 313-4)

O próprio título do conto evidencia a dificuldade da comunidade de Seguín traduzir-se culturalmente por completo. Isso porque os habitantes do vilarejo misturaram sintaxe inglesa com a espanhola ao dar nome ao riacho que banha a aldeia. Por exemplo, no sintagma nominal [woman hollering]^{APOSTO} DESIGNATIVO [creek]^{NÚCLEO} NOMINAL, se analisarmos a posição dos elementos internos ao aposto designativo ‘woman hollering’ [mulher chorona] separadamente de ‘creek’, veremos que os componentes se encontram invertidos em língua inglesa, já que a regra gramatical prevê que a qualificação e a designação antecedem o núcleo nominal (substantivo). Por outro lado, o aposto ‘woman hollering’ está corretamente posicionado em relação a ‘creek’

[riacho]. Com isso, em vez de 'Hollering Woman Creek', o vilarejo passou a se chamar 'Woman Hollering Creek, provavelmente, por ser *La Llorona* uma expressão culturalmente relevante para os primeiros hispânicos da região que, vivenciando um hibridismo cultural, adotaram vocábulos do inglês, porém mantiveram a sintaxe espanhola em mente. Estranho é que a geração de hoje sequer reconhece que seus antepassados hispânicos/chicanos nomearam o córrego ao misturar inglês e espanhol:

La Gritona. Such a funny name for such a lovely arroyo. But that's what they called the creek that ran behind the house. Though no one could say whether the woman had hollered from anger or pain, [...] a name no one from these parts questioned, little less understood. *Pués allá de los indios, quién sabe—whoknows*, the towns people shrugged, because it was of no concern to their lives how this trickle of water received its curious name¹⁶ (CISNEROS, 1992, p. 46)

¹⁶“La Gritona. Um nome tão engraçado para um córrego mui adorável. Mas é assim que eles chamavam o riacho que corria atrás da casa. Embora ninguém pudesse dizer se a mulher gritou de raiva ou dor, [...] um nome que ninguém dessas partes questionou, muito menos compreendeu. É de uma época muito antes dos índios, quem sabe, as pessoas da cidade encolhiam os ombros, porque não interessava às suas vidas como esse fio de água recebeu esse curioso nome”.

É claro que a expressão tem a intenção de ser um trocadilho jocoso em nome do hibridismo cultural; porém, não necessariamente compreensível para falantes de língua inglesa em primeiro instante. Segundo Susan Bassnett (2005), “os trocadilhos [...] só fazem sentido em uma certa cultura” (p. 46); porém, no caso de “Woman hollering creek”, o jogo de palavras encontra-se tanto em inglês quanto espanhol, embora por diferentes motivos. Sintaticamente, a brincadeira lexical se dá na língua inglesa, mas, culturalmente, ela acontece em língua espanhola. Aliás, segundo Liliana Valenzuela, tradutora do compêndio *Woman hollering creek* (1996) para o espanhol, há muitas variáveis na relação inglês-espanhol em cada conto da coletânea. Por isso, decidiu adotar o “Tex-Mex”, espanhol falado no Texas, mesmo assim, precisou considerar diferentes níveis de anglicismo e hispanização identificados nas narrativas:

Alguns dos contos usam o inglês formal, outros, os modismos estadunidenses, outros refletem o espanhol do interior do México vertido ao inglês, enquanto outros inglês de fronteira generosamente recheado de palavras e expressões em espanhol. [...] A primeira questão que tive de enfrentar ao traduzir era, sim, usar o espanhol padrão, ou o

castelhano genérico, ou o espanhol mexicano e, mais especificamente, o Tex-Mex, como é afetuosamente conhecido na fronteira. Não foi difícil optar pelo último. E assim o digo mas principalmente porque se passam [majoritariamente] nos EUA (VALENZUELA apud CISNEROS, p. 187-188).

O problema da interculturalidade é que a suposta hibridização pode se dar a partir de uma relação hegemônica, na qual uma cultura se sobrepõe à outra por questões político-econômicas internacionais. O maior exemplo de hegemonia na interculturalidade é a prepotência do anglicismo para com outras matrizes culturais. Nas palavras de Sherry Simon (1996), a...

crescente voracidade do inglês de assimilar todas as culturas, tornar-se o único veículo de cosmopolitismo, é reconhecida por certos acadêmicos estadunidenses como uma ameaça à diferença cultural [e] o hibridismo, caro aos estudos culturais, uma vez dominado pelo anglicismo, alimenta a devotada tradição monoglota nas políticas de engenharia linguísticas estadunidenses (SIMON, 1996, p. 154).

E é justamente a questão de sentir-se mais 'americanizado' o que justifica o sentimento de superioridade povo de Seguín para com Cleófilas, criando uma tríplice estratificação social; porque, enquanto a sociedade anglófona estadunidense ignora

populações linguística e culturalmente periféricas como a comunidade chicana, esta, por sua vez, reproduzindo o *modus operandi* do opressor, desdenha a mulher mexicana, situada à parte do *Englishness*, ou seja, processo de assimilação cultural anglicista (SPIVAK, 1988, p. 77). O fato de certas identidades, como Cleófilas, não conseguirem desenvolver formas de negociação cultural com novos língua e etos demarca o que Homi Bhabha denomina como intraduzibilidade cultural:

A cultura migrante do 'entrelugar', a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo racista, de uma transmissão total do conteúdo (BHABHA, 2010, p. 308).

Assim, a intraduzibilidade gera um entrelugar, uma espécie de fissura em comunidades culturalmente híbrida. Isso porque, se, por um lado, a comunidade chicana, por si só, já é vista como espaço fronteiro, o latino-americano nela inserido e uma vez deslocado linguística e culturalmente, passa a ocupar um espaço intersticial de não pertencimento [*unbelongingness*], vivendo a condição

de uma identidade situacional que, na impossibilidade de tradução cultural, encontra-se fadada a uma marginalização absoluta, face à inadequação à comunidade culturalmente e um total descompasso para com a sociedade do *establishment*. Ainda segundo Bhabha,

Esses 'entrelugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular e coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na abrangência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas [...] são negociad[as] (2010, p. 20)

Mais adiante, o mesmo teórico acrescenta:

É o que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão escritos no 'entrelugar', na dissolução temporal que o texto 'global'. É, ironicamente, o momento ou mesmo movimento desintegrador da enunciação – aquela disjunção repentina no presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – 'o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu' – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação, para 'permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela totalidade mais vista e irrepresentável, que é o

conjunto das estruturas da sociedade como um todo (BHAHA, 2010, p. 298).

Cleófilas passa a operar em um espaço intersticial subjacente às fronteiras do hibridismo a que resiste, mostrando-se inflexível ao *mélange* de paradigmas político-linguísticos e socioeconômicos dos limiares geográficos em que se encontra. Mais do que isso, ao se identificar com *La Llorona*, ela ativa uma estratégia de subjetivação, constituindo uma 'identidade da diferença'. (DERRIDA, 1995, p. 38). Assim, Cleófilas vivencia a alteridade na alteridade. E por quê? Na condição de *La Llorona*, torna-se o 'Outro', não pertencendo sequer ao espaço de marginalização em que vivem os chicanos em relação aos caucasianos no Texas. Quanto a isso, Homi Bhabha afirma o seguinte:

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar – encontram sua agência em uma forma de um futuro em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se,

se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no entremeio entre as exigências do passado e as necessidades do presente (2010, p. 301).

Aversa à hierarquização de estruturas linguístico-socioculturais, Sherry Simon apresenta, criticamente, o anglicismo como ícone de superioridade ocasionada por valores defendidos pelo Neoliberalismo estadunidense, que estipulam um papel subalterno da mulher do terceiro mundo, uma vez cerceada por paradigmas anglófonos. Tal questão, além de atingir, obviamente, a comunidade chicana, afeta ainda mais o universo latino-americano de Cleófilas. Aversa à questionável supremacia estadunidense, Simon pontua que o julgo de sistemas anglicistas trazem consigo o selo de uma pretensa superioridade (1996, p. 145), gerando o que Thomas Bonnici (1998) denomina de dupla colonização da mulher.

No caso de Cleófilas, por exemplo, a personagem sofre um mecanismo de opressão patriarcal representado pela figura de Juan Pedro e um segundo mecanismo de opressão na comunidade chicana por não estar habituada aos costumes dos

EUA. Assim sendo, para Bonnici, Cleófilas vive uma 'dupla colonização', pressionada por forças do patriarcado e dos reflexos da cultura hegemônica estadunidense nos chicanos; daí a dupla colonização mesmo em tempos pós-coloniais¹⁷. Nas palavras de Bonnici,

Há uma estreita relação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo / feminismo e metrópole / colônia ou colonizador / colonizado. 'Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia' (Du Plessis, 1985). Em segundo lugar, se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada. [...] Portanto, o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade. De modo semelhante ao que aconteceu nas reflexões do discurso pós-colonial, no primeiro

¹⁷ Entende-se como Teoria Pós-colonial a área de Estudos Culturais que procura entender os graus de dependência ou independência culturais e financeiros das antigas colônias inglesas, marcado pelo fim da era colonial britânica em 1957, marcada pela independência da Índia. Nesse sentido, o termo pós-colonial, em primeira instância, não diz respeito às colonizações espanholas, portuguesas, francesas etc., porém, como as questões teóricas se aplicam a outras realidades, o Pós-Colonialismo ganhou lastro mundial. Ocorre que enquanto o Imperialismo Britânico se enfraquecia, surgia uma outra forma de imperialismo neocolonial, neoliberal marcado pelo processo de Globalização liderado pelos EUA. Por isso, ao se referir à questão patriarcal e à dominação cultural da Globalização, Bonnici adota o termo dupla colonização, referindo-se à herança do patriarcado e dominações culturais tanto eurocêntrica quanto estadunidense.

período do discurso feminista, a preocupação consistia na substituição das estruturas de dominação. [...] Nestes debates, o feminismo trouxe à luz muitas questões que o pós-colonialismo havia deixado obscuras; outrossim, o pós-colonialismo ajudou o feminismo a precaver-se de pressupostos ocidentais do discurso feminista (BONNICI, 1998, p. 13)

O feminismo pós-colonial nos ajuda a perceber que, em âmbito internacional, casos de feminicídio são mais recorrentes em países de terceiro mundo. Não porque os países mais sejam incivilizados, mas porque a pressão internacional para a resolução de casos de violência contra mulheres, negros e LGBTs é menor. Essa lógica perversa sorratamente diminui a dignidade do subalterno, como se a mulher latino-americana, por exemplo, valesse menos que mulheres do primeiro mundo. Além da questão racista subjacente, entra a questão do sentimento de superioridade econômica. A própria comunidade chicana, sentindo-se estadunidense, não se importa com o sofrimento e o silenciamento de Cleófilas, pois, além de mulher, é latino-americana, portanto, inferior aos olhos dos que a cercam, inclusive, na visão do marido. Com isso, estabelece-se a dupla colonização, nos termos de

Bonnici. Este aspecto do conto aponta para o fato de que a mulher mexicana, brasileira, por exemplo, sofre um processo de desumanização no estrangeiro. Pior ainda é pensar que, mesmo em terra natal, esta mulher, muitas vezes, hipersexualizada, é usada como corpo desfrutável, porém indigna de respeito. Na América Latina, muitos homens espancam e matam a mãe de seus filhos. Em caso de traição conjugal, o homem sente-se no direito de fazê-lo, julgando-se procriador por natureza, contudo, historicamente, a mulher latino-americana é assassinada por não se manter casta. Em outros casos, são mortas por desafiar os paradigmas patriarcais. De volta ao universo ficcional de Cisneros, vale ressaltar que várias narrativas da autora mostram a força da cultura de feminicídio em comunidades chicanas, como extensão das práticas latino-americanas. Nos contos e romances da autora, os algozes se mantêm na impunidade graças a uma dinâmica operacional de descumprimentos legais protecionista de patriarcados. Com isso, a impenitência se dá tanto em espaços latino-americanos, como Brasil e México quanto comunidades

chicanas, geralmente concentradas no Texas, Califórnia, Flórida e Chicago.

Em "Woman hollering creek", à medida que Cleófilas toma consciência de que ninguém a respeita em Seguín, exceto Dolores e Soledad), tal como *La Llorona* intenta secretamente fugir daquele espaço de opressão. Porém, com uma criança pequena, grávida de um segundo bebê, desamparada em uma terra remota, dependendo do marido para sobreviver, ela não vê uma solução para aquele tormento e, sem apoio, perde sua voz. Até porque, em Seguín, "a ordem patriarcal não se manifesta como condição ideológica, mas se faz fisicamente presente por meio da própria dinâmica de uma nova cidade estranha" (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 75). E por que estranha? De acordo com a protagonista, o vilarejo foi construído distante de tudo para os maridos isolarem as mulheres do resto do mundo, sustentando a cultura do feminicídio: "the townshere are built so that you have to depend on your husbands"¹⁸ (CISNEROS, 1992, p. 50-51). Em outro trecho, afirma o mesmo crítico que as "restrições econômicas e

de gênero que lhe amarram a vida são reforçadas pela geografia da cidade cuja atividade social revolve em torno de troca de bens e não de interação humana. (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 75).

Contra o silenciamento do sujeito em estruturas de opressão, Gayatri Spivak (1988) lança a seguinte pergunta, indo de encontro ao 'outro', ao não pertencente, ao sujeito feminino sob a dupla colonização: "pode o subalterno falar?" (p. 78) Pode Cleófilas lutar contra o espancamento? Pode ela escapar do feminicídio? Será o silenciamento uma condição inevitável para a doméstica latino-americana, financeiramente dependente do marido, preocupada com a provisão dos filhos e inibida por um sistema neoimperialista cujas condições de trabalho a mantêm calada, principalmente por desqualificação profissional ou por não falar inglês? É fundamental considerar que, além da agressão física contra a mulher, a violência de ordem política e socioeconômica é tão desrespeitosa quanto o espancamento, à medida que o sistema maltrata, aniquila e arranca o senso de autoestima e dignidade do sujeito. Como assevera Spivak,

¹⁸ "As cidades daqui são construídas para que vocês tenham que depender dos seus maridos"

“devido à violência de uma inscrição disciplinar social, epistêmica e imperialista em um projeto conhecido em termos essencialistas, a agressão ao outro flui em uma radical prática textual de diferenças” (SPIVAK, 1988, p. 80). De acordo com Minh-Ha (1997),

No contexto da fala das mulheres, o silêncio tem muitas faces. Tal como o véu das mulheres, só pode ser subversivo quando se liberta de um contexto de ausência, falta e medo voltado para o masculino tanto quanto territórios femininos. Por um lado, encaramos o perigo de inscrevermos a feminilidade como ausência, como falta e como lacuna ao rejeitar a importância do ato de enunciação. Por outro lado, compreendemos a necessidade de posicionar as mulheres no lado da negatividade e trabalharmos com nuances sutis, por exemplo, em nossa tentativa de subverter sistemas de valores patriarcais. O silêncio como um desejo a não ser dito ou um desejo a ser desdito e tal como uma língua autônoma muito mal-explorada (MINH-HA, 1997, p. 416).

Se, por um lado, ser *La Llorona* significa incorporar a condição de invisibilidade social de um fantasma; por outro lado, tornar-se simbolicamente perigosa e atuar em silêncio também pode configurar uma estratégia de subversão à dupla colonização. Pegando o gancho da cultura híbrida, a possibilidade de diferentes tratamentos literários aplicáveis à manifestação do

inverossímil no conto apontam para o fato de que *La Llorona*, enquanto representação folclórica, constitui, por si só, um corpus de análise culturalmente híbrido. E por quê? Embora o mito possua origem hispânica, suplanta as fronteiras nacionais que oficialmente dividem os limites entre o espanhol e o inglês. Tanto que, na narrativa em análise, o córrego texano (de fato, existente no mundo real) chama-se Woman Hollering Creek em decorrência de hibridismo cultural presente em Seguín. Transcendendo a questão toponímica já discutida, *La Llorona*, na obra de Sandra Cisneros, figura como um objeto de análise que mescla tradições literárias de línguas espanhola e inglesa com tamanha complexidade, pois permite detectarmos uma possível superposição do Fantástico, do Realismo Mágico e do Gótico Pós-colonial no tratamento da inverossimilhança no texto, embora tais conceitos possam ser problematizados de maneira autônoma e autoexcludente.

Sabe-se que o Fantástico teoricamente discutido por Tzvetan Todorov (1975), possui grande

expressividade no universo literário hispânico, principalmente pelo fato de o mestre do Fantástico Gabriel José Garcia Marquez ser mexicano. Para Todorov, o confronto entre a representação mimética da realidade com a manifestação do inverossímil constitui a base teórica para estudos sobre tal subgênero literário. Segundo Todorov, no texto fantástico, apresenta-se "um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico." (TODOROV, 1975, p. 31). No conto de Cisneros, a sugestão de que o fantasma chama Cleófilas por meio do murmúrio das águas pode ser lido como um traço do fantástico na narrativa pois desafia a lógica. Para além do Fantástico, é possível perceber outro subgênero literário, desta vez, presente tanto em obras literárias hispânicas quanto anglófonas: o Realismo Mágico. Segundo Bill Ashcroft et alii (1998), o universo caribenho, impregnado de mesclagens culturais anglófonas, francófonas e hispânicas cria o Realismo Mágico como um tipo de abordagem folclórica, especificamente

voltada para a representação da resistência política do colonizado contra o colonizador. Portanto, pensar *La Llorona* como a mulher que assombra o sistema patriarcal e a prepotência estadunidense é potencialmente subversivo. Afinal, como explicam Ashcroft *et alii* (1988, p. 132-133),

voltadas para a realidade peculiar do colonizado, tradições míticas e mágicas eram a característica distintiva de culturas locais e nacionais [no Caribe], [sendo] as formas coletivas pelas quais o colonizado expressava sua identidade e articulava sua diferença para com dominantes opressores raciais e coloniais.

Ainda segundo Homi Bhabha, "o Realismo Mágico, após a grande explosão latino-americana, torna-se a linguagem literária do mundo pós-colonial emergente. Em meio a estas imagens exorbitantes da nação-espaco em sua dimensão transnacional" (BHABHA, 1995, p. 7). Intensificando ainda mais esta relação crescente entre a representação política do inverossímil, falemos sobre o Gótico Pós-colonial. Multifacetada, e apresentando variantes bem expressivas desde o século XVIII, a tradição gótica, marca preponderante das literaturas anglófonas, vem

passando a representar a colonização britânica e suas consequências no pós-colonial como um espectro que psicanaliticamente assombra o sujeito colonizado desde o segundo meado do século XX. Com escopo maior, o Gótico Pós-colonial engloba o Realismo Mágico em narrativas de língua inglesa, justamente por abraçar temáticas mais recentes, como questões diaspóricas, a pobreza, miséria de povos cultural e economicamente de países anglófonos como EUA, Canadá e o Reino Unido, sem, contudo, desprezar as questões coloniais. Nas palavras de Julie H. Azzam (2007),

A ficção gótica pós-colonial surge em resposta a certas condições sociais, históricas ou políticas. A ficção pós-colonial adapta uma forma narrativa britânica altamente sintonizada com a distinção e colapso entre o lar e não o lar, o familiar e o estrangeiro. O surgimento do gótico na ficção pós-colonial parece uma resposta ao fracasso da política nacional dividida pelas divisões sectária, de gênero, de classe e de casta. O gótico pós-colonial é uma maneira pela qual a literatura pode responder às crescentes questões problemáticas do "terreno doméstico pós-colonial": questões relativas a origens legítimas; habitantes legítimos; usurpação e ocupação; e a nostalgia por uma política nacionalista impossível são entendidas no gótico pós-colonial como perguntas nacionais que são feitas no cotidiano doméstico. [...] Em segundo lugar, o gótico pós-colonial está interessado na representação do estranhamento do lar, tanto como moradia quanto

como nação. Se o colonialismo criou um espaço "lar longe de casa" e metaforizou essa divisão espacial da psicanálise através do relacionamento do familiar com o não familiar, então parte da agenda do gótico pós-colonial está revelando que, por trás da construção de uma idealização do lar, existe algo fundamentalmente desagradável. Em terceiro plano, o gótico pós-colonial emprega uma sensibilidade histórica gótica, ou um senso de 'passadismo' no presente. Quarto, se o gótico é o modo narrativo pelo qual a Grã-Bretanha se assustou com a degeneração cultural, a perda de pureza racial ou cultural, o outro racial, a subversão sexual e a ameaça de que a usurpação e a violência da era colonial possam um dia "retornar". O gótico pós-colonial emprega o gótico como um modo de se assustar com imagens de mulheres transgressoras que ameaçam expor o ventre sombrio de seus próprios contextos históricos e políticos (AZZAM, 2007, p. 1-2).

E é justamente a imagem de uma mulher assustadora, resistente a culturas de colonização que Sandra Cisneros evoca ambigualmente em "Woman hollering creek"; pois, se por um lado, *La Llorona*, originalmente, constitui um símbolo de rebeldia ao controle patriarcal, por outro lado, ela representa as inúmeras vítimas ceifadas pelo feminicídio na América Latina. Para além disso, uma vez situada nos EUA, *La Llorona* se mostra marginalizado, porém, enquanto não pertencente e identidade da diferença, figura como símbolo

resistência às práticas de dominação culturais e socioeconômicas estadunidenses. Daí, a ambivalência da representação folclórica: *La Llorona* é a mulher que retorna para se vingar da cultura de feminicídio, voltar para assombrar os homens. Ela é a representação do subalterno, gritando e chorando contra a violência doméstica desencadeada por mecanismos de opressão social.

Voltando ao impasse de Cleófilas, em meio a tanto dissabor, de repente, surge um facho de esperança para a protagonista. Prestes a ser mãe segunda vez, ela convence o marido a deixá-la ter uma consulta média e levar o filho Juan Pedrito consigo. A partir daí, ela se depara com outras duas figuras alegóricas. Primeiro, com a médica Graciela (símbolo da graça, riso), depois, Felice (representação da felicidade). No consultório de Graciela, Cleófilas descobre que outras mexicanas iludidas são levadas para Seguín para se tornarem escravas domésticas. Ao mesmo tempo, descobre que a médica está pronta a ajudá-la a regressar à família no México. Enquanto Graciela conversa com Felice ao telefone, ouvimos o seguinte: "Felice! This poor lady's got

black-and-blue marks all over. I'm not kidding! [...] Another one of those brides from across the border. And her family's all in Mexico. [...] This lady doesn't even speak English. She hasn't been allowed to call home or write or nothing¹⁹" (CISNEROS, 1992, p. 51). E para convencer Felice a transportar mãe e filhos até a longínqua estação de ônibus, Graciela acrescenta: "If we don't help her, who will? I'd drive her myself, but she needs to be on that bus before her husband gets home from work²⁰" (CISNEROS, 1992, p. 51). Compadecidas, as figuras simbólicas que substituem a dor e a solidão se esforçam para ajudar mãe e filhos, já que Cleófilas espera ser bem-recebida pelo pai. Cleófilas se surpreende com a autonomia financeira das duas mulheres. Principalmente Felice chama a atenção por ter seu próprio carro e dirigir a própria vida. Deste

¹⁹ "Felice! Esta pobre senhora tem placas pretas e roxeadas por todo o lado. Não estou brincando [...] Outra daquelas noivas do outro lado da fronteira. E a família dela está no México. [...] essa moça nem fala inglês. Ela não tem permissão para ligar para casa ou escrever ou nada".

²⁰ "Se não a ajudarmos, quem a ajudará? Eu a levaria de carro, mas ela precisa estar naquele ônibus antes que o marido chegue em casa do trabalho."

modo, Cleófilas passa a conhecer um novo perfil de mulheres empoderadas.

Conforme afirma Pérez-Torres,

Graciela e Felice substituem o sofrimento romantizado e centrado no masculino, uma vez abraçado pelas vizinhas de Cleófilas, por autonomia feminina e autorrealização. Felice encarna o self relacional cuja única autossuficiência, materializada em sua camionete, beneficia a comunidade feminina de forma mais ampla. Felice serve para encarnar a ação coletiva de mulheres à medida que Graciela e ela se esforçam para libertar Cleófilas da violência doméstica" (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 76).

Assim, as novas amigas, em nome da sororidade, providenciam o escape para Cleófilas. Financeiramente independentes, Felice e Graciela investem na conscientização e ajuda a mulheres necessitadas. Afinal, mesmo grávida, Cleófilas chega ao consultório com hematomas. Como expõe Bell Hooks (1997), "não pode haver movimento feminista de massa para dar fim à opressão sexista sem uma frente unida – as mulheres devem tomar iniciativa e demonstrar o poder da solidariedade" (p. 396). Ainda nas palavras de Pérez-Torres, onde não havia esperança, "surge a intervenção de mulheres trabalhando em prol da solidariedade a fim de romper com o

isolamento e capacitá-la [Cleófilas] e articular seu próprio senso de subjetividade empoderada" (2006, p. 76). Assim, Cleófilas passa a entrar em contato com a agência feminista e uma rede de apoio de e para mulheres. Desse modo, Cleófilas, encantada com a camionete de Felice, admira-se com as altas gargalhadas da motorista, que, ao atravessar a ponte acima do riacho de *La Llorona*, faz questão de rir bem alto para mostrar que não chora e, enquanto mulher, é muito feliz:

Felice, uma chicana politicamente ativa que, ao desafiar rótulos de heterossexualidade e homossexualidade, apregoa, em alta voz, sua política feminista, aposta na possibilidade de Cleófilas compartilhar novas ideias com suas 'compañeras' com narrativas de pranto no México, novas lendas com o poder de transformar a temática do lamento da velha Llorona em outras tramas predominantemente misóginas (p. 123 *apud* PÉREZ-TORRES, 2006, p. 77).

Mantendo o tom otimista, Jacqueline Doyle (1996) espera que Cleófilas seja um agente de transformação social no local de origem. Na esperança de que a protagonista de Cisneros ganhe visibilidade, Doyle defende a agência da personagem da seguinte forma: "De volta ao lar com seus filhos, pais e

irmãos, Cleófilas supera a tradição do silêncio e advoga seu direito de falar” (p. 64 *apud* PÉREZ-TORRES, 2006, p. 77). Clarividamente, o conto pauta a questão da sororidade e empoderamento feminino: exemplos feministas a serem seguidos. Porém, será que um breve contato com mulheres empoderadas chegou a transformar a protagonista? E quanto ao pai? Como a recepcionará? da mesma forma que o marido não cumpriu as promessas, será que o pai manterá a seguinte promessa? – “I am your father. I will never abandon you²¹” (CISNEROS, 1992, p. 43). Independente de qual seja a reação do pai, com medo de morrer nas mãos do marido, Cleófilas se fia na seguinte hipótese: “when a man and a woman love each other, sometimes that loves ours. But a parent’s love for a child, a child’s for its parents is another thing entirely²²” (CISNEROS, 1992, p. 43). Fato é que muitos pais em comunidades patriarcais conservadoras latino-americanas não

aceitam que as filhas fujam da casa do marido, muito menos com filhos nos braços. Culpam a mulher pelo fracasso do casamento, e entendem o retorno da filha como desonra para o nome do pai. Em função disso, dão peso maior à opinião pública e menor atenção à família. Na verdade, Cleófilas considerou voltar ao México assim que o sonho de viver um conto de fadas estadunidense esmoreceu, mas não teve coragem em função dos rumores do vilarejo onde se criou: “sometimes she thinks of her father’s house. But how could she go back there? What a disgrace. What would the neighbors say? Coming home like that with one baby on her hip and one in the oven. Where’s your husband?²³” (CISNEROS, p. 50). Com base neste raciocínio, Pérez-Torres nos lembra que o universo da família de Cleófilas não é “um mundo moldado pela companhia feminina e dificilmente uma comunidade promissora para empoderamento pessoal. Se o passado em casa é algum tipo de indício, o retorno de Cleófilas ao

²¹ “Sou seu pai. Nunca a abandonarei”.

²² “quando um homem e uma mulher se amam, às vezes esse amor azeda. Mas o amor de um pai por um filho, um filho por seus pais, é completamente diferente”

²³ “às vezes ela pensa na casa de seu pai. Mas como ela poderia voltar para lá? Que desonra. O que os vizinhos diriam? Voltando para casa assim com um bebê no quadril e outro no forno. Onde está seu marido?”

México será indubitavelmente árduo” (PÉREZ-TORRES, 2006, p. 78). Assim sendo, até que ponto os seis irmãos, descritos como ‘desastrados’ (CISNEROS, 1992, p. 45), apoiariam Cleófilas? Ela retornaria para ser a escrava doméstica de todos os demais, mantendo a posição inicial de gata borralheira? Caso sim, ao menos na antiga casa teria uma televisão para assistir. Posto que o conto termina em aberto, assim como existem deixas de que a heroína consiga ser feliz longe do esposo, há também indícios de que ela possa permanecer como La Llorona. Consideremos que o filho mais velho seja um prenúncio simbólico da permanência do patriarcado. Afinal, ele, além de ser semente do pai, tem o mesmo nome do progenitor. Para Pérez-Torres, “o nome do filho sugere que o padrão de violência que Cleófilas suporta não é somente aquele que Juan Pedro repete, mas um padrão que será passado de geração em geração dali por diante” (2006, p. 75).

E quanto às mulheres da desconhecida vila mexicana? Elas ajudarão a filha pródiga? Tudo indica que não, porque, no texto literário, o

anônimo vilarejo mexicano é descrito como “The town of gossips. The town of dust and despair”²⁴ (CISNEROS, 1992, p. 50). Ao que tudo indica, a comunidade a quem Cleófilas outrora causou inveja poderá provocar uma retaliação. Afinal, as mulheres daquela vila mexicana foram criadas para fazer cumprir o ideal de amor prescrito nas telenovelas, mantendo-se vítimas em potencial de uma cultura de feminicídio. Por um lado, existe chance de Cleófilas, uma vez defensora da agência feminista, cooptar adeptas para desafiar o sistema patriarcal, porém, as moradoras da antiga vila também podem se acomodar, temendo uma virulenta vingança dos respectivos maridos. Obviamente, a gargalhada de Felice pode tipificar a chegada da felicidade para a protagonista, mas, de igual modo, pode somente demarcar a saída de Seguín. Nos EUA, para vencer o patriarcado, a protagonista contou com o auxílio de mulheres politizadas e financeiramente estáveis. Será que Cleófilas encontrará apoio idêntico no México? Teria ela condições de ser

²⁴ “A cidade de fofocas. A cidade de poeira e desespero”

uma multiplicadora de uma agência feminista sem uma rede de sororidade? Independentemente do que posteriormente ocorra, decide voltar à casa paterna em vez de aventurar-se em outro local. Fiada na promessa paterna, ela retornará a uma antiga estrutura patriarcal, talvez pela segurança dos filhos. Ao que tudo indica, a protagonista ignora a questão da pobreza e passa a vislumbrar para o México com nostalgia, encanto e admiração; mas, até que ponto não está criando uma sublimação, remanejando a idealização de um casamento nos moldes do *American Dream* para uma segunda projeção, agora na forma de 'lar acolhedor'? Segundo Salmon Rushdie (1991), o sujeito diaspórico idealiza a terra natal, embora a sensação de retorno ao lugar de origem não passe de um mito e constitua uma cilada:

pode ser que [...] emigrantes ou expatriados, sejam assombrados por uma sensação de perda, de um desejo urgente por reparação, de olhar para trás, mesmo com o risco de se tornarem estátuas de sal, porque, se, de fato, retrocedermos, também podemos fazê-lo em termos de conhecimento, o que faz emergir profundas incertezas de que nosso distanciamento físico [...] significa, quase inevitavelmente, que não seremos capazes de reivindicar precisamente aquilo que se perdeu; que, em suma, criaremos ficções, não cidades ou vilas de verdade,

mas lugares imaginários, terras natais imaginárias" (RUSHDIE, 1991, p. 10).

Ora, se voltar a um lugar conservador em nome de um sonho de regresso ao ninho pode não ser uma decisão segura, retornar ao vilarejo pode tanto ser um ato transgressor para disseminação de valores feministas quanto uma grande armadilha para a filha pródiga do ponto de vista ideológico, visto que a probabilidade de rejeição ao novo no espaço antigo é, infelizmente, maior que a prospecção de transformação de um local onde o apogeu do patriarcado mantém-se estabelecido com mão de ferro há séculos. Afinal, uma família que abre mão de conviver com a filha/irmã para entregá-la a um estranho pode não a receber de bom grado. Sobretudo, agora, sendo já mãe de dois meninos. Considerando que, segundo Rushdie, a projeção do lar é algo potencialmente traiçoeiro, talvez Cleófilas tenha se voltado para lembranças felizes, desconhecendo que a memória, segundo Jacques Le Goff (2010), nada mais é senão a reminiscência do esquecimento. Conforme afirma Le Goff, "nas manipulações conscientes

ou inconscientes, o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem [grande influência] sobre a memória individual (LE GOFF, 2010, p. 422). O caráter seletivo da memória pode pontuar o que é emocionalmente conveniente ao sujeito em momentos de dor, abandono, desatino etc. Daí o perigo da memória pessoal, posto que a perspectiva mnemônica do sujeito se constrói na leitura de cenas pretéritas que o mesmo inconscientemente decide recobrar. Como já dito, redirecionar a projeção do conto de fadas na telenovela para sonhar com o retorno ao lar pode ser a repetição de um padrão, um *modus operandi* que a mantém incapaz de enxergar os perigos da vida. Se assim o for, Cleófilas perpetuará o status de *hollering woman*. E, se assim o for, ou fantasma da poderá assombrá-la no local de origem, uma terra onde a prática do feminicídio é ainda uma constante ou ela poderá assumir a figura de *La Llorona* enquanto guerreira. Daí a forte insistência de que Cleófilas, mesmo sem assassinar os filhos, poderá encarnar a mítica figura da Chorona em todo seu potencial gótico. Enfim, o conto nos faz

refletir sobre a realidade de milhares de mulheres latino-americanas e sua condição subserviente diante de estruturas patriarcais avassaladoras. Falar sobre a cultura de feminicídio, o que, infelizmente, ainda é uma necessidade cabal nos dias de hoje, em virtude do que mostram os dados estatísticos de violência contra a mulher na América Latina. Apesar disso, em virtude da repercussão da Declaração Universal dos Direitos Humanos²⁵ (1948), seus impactos posteriores e, sobretudo, os crescentes manifestos feministas entre as décadas de 1960 e 1970, a ONU e outras instituições internacionais mais jovens se mobilizaram para lutar contra a violência à mulher latino-americana.

No tocante à América Latina, instituições contra a violência da mulher têm se estabelecido com o objetivo de promover justiça e proteção judicial. Podemos destacar, por exemplo, a Convenção Americana de Direitos Humanos como ponto de partida, assinada em San José, Costa Rica, 1969, e em vigor em 1978

²⁵ Disponível em <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>

(SOUZA, 2013, p. 2). Em seguida, criou-se o Ano Internacional da Mulher em 1975. Quatro anos mais tarde, a ONU promoveu a "Convenção da Mulher em Nova Iorque" (SOUZA, 2013, p. 3). Outra importante conquista foi a criação do Comitê Latino-Americano para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) em 1987, também em São José, Costa Rica. O comitê hoje tem sede em 13 países, dentre eles, o Brasil. Já em 1994, a iniciativa de implementação de serviços de atendimentos especializados a vítimas de violência se deu em Belém do Pará na "Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher". Na ocasião, países que se responsabilizaram por mudanças legislativas foram Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. Também por iniciativa da ONU, em 2010, criou-se, em Nova Iorque, o Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (UNIFEM), a Divisão para o Avanço das Mulheres (DAW), o Escritório de

Assessoria Especial em Questões de Gênero bem como o Instituto Internacional de Treinamento e Pesquisa para a Promoção da Mulher (INSTRAW). Por meio da UNIFEM, finalmente foi assegurado o direito à igualdade de gênero entre homens e mulheres. Em 2011, organizou-se a Comissão do Status da Mulher com a finalidade de implementar questões pertinentes à igualdade entre gêneros em questões de educação, desenvolvimento e tecnologia. Um ano depois, comemoraram-se 25 anos de atuação do CLADEM (SOUZA, 2013, p. 5). Em 2018, o mesmo comitê organizou o Foro Social Mundial em Salvador, Brasil²⁶. Já no ano seguinte, ocorreu a Conferência Internacional do Status da Mulher, Nova Iorque²⁷. Assim, percebemos o interesse e engajamento de diferentes instituições na luta contra a misoginia e suas devastadoras consequências.

Como destacamos o México, por ser o país de origem de Cleófilas, e o Brasil, país em que vivemos,

²⁶ Disponível em <https://cladem.org/eventos/foro-social-mundial-2018/>

²⁷ Disponível em <https://www.unwomen.org/en/csw/csw63-2019>

apresentaremos um breve panorama das realidades legislativas de ambas as nações. No que tange à legislação do México, ressaltamos a criação da "Ley General de Acceso de las Mujeres a Una Vida Libre de Violencia", promulgada em 2007. Lei esta que vem sofrendo alterações textuais desde então a fim de diminuir brechas interpretativas e, assim, punir agressores de mulheres. O trecho aqui apresentado sofreu modificações estruturais, tendo sua última revisão em 2018. Lei esta que pretende...

estabelecer uma coordenação entre a Federação, os estados, o Distrito Federal e os municípios para prevenir, punir e erradicar a violência contra as mulheres, bem como os princípios e modalidades para garantir seu acesso a uma vida livre de violência que favorece o seu desenvolvimento e bem-estar, de acordo com os princípios da igualdade e da não discriminação, bem como garantir a democracia, um desenvolvimento integral e sustentável que fortaleça a soberania e o regime democrático estabelecidos na Constituição Política dos Estados Unidos Mexicanos (MÉXICO, 2007, p. 1)

Contudo, aos 20 de agosto de 2019, o *G1*, Jornal online brasileiro noticiou que

entre 2015 a junho de 2019 foram cometidos no México ao menos 3.080 feminicídios. Segundo dados oficiais do governo mexicano, o índice de feminicídio por cada 100 mil mulheres em 2015 era de 0,66%; e em 2018, 1,19%. Isso significa

que, em três anos, os números quase dobraram" (p. 6).

Consta ainda na matéria do mesmo periódico que, a cada 6 horas, mulheres são assassinadas por conhecidos no México (*G1*, 2019, p. 3) Foi ainda noticiado que policiais estupraram, em agosto de 2019, a jovem Yolanda, causando comoção e gerando protestos naquele país (*G1*, 2019, p. 3). Além do mais,

Nos primeiros 181 dias de 2019, foram apresentadas 25.277 queixas, ou seja, 139,6 denúncias por dia, 5,8 por hora. Segundo o Instituto Nacional de Estatística e Geografía do México, 75% dos delitos de abuso sexual são contra mulheres, assim como 80% dos estupros simples e 88% dos estupros com agravantes (*G1*, 2019, p. 5).

Considerando a legislação brasileira, temos a Lei nº 11.340 /2006, popularmente conhecida como a Lei Maria da Penha, em homenagem à Sr^a. M^a da Penha Maia Fernandes. Tendo sobrevivido a duas tentativas de homicídio do próprio marido, Fernandes possui sequelas no corpo que a transformaram em uma pessoa paraplégica. De tamanha gravidade, o 'Caso Maria da Penha' foi o primeiro a ser registrado como violência doméstica na Comissão Interamericana dos Direitos Humanos da Organização dos Estados

Americanos (OEA). Hoje ativista, palestrante, Fernandes também é Coordenadora de Estudos, Pesquisas e Publicações da Associação de Parentes e Amigos de Vítimas de Violência (APAVV) no Ceará²⁸. Idêntico ao texto do México, o Brasil tem, em sua legislação palavras-chave, lançando o compromisso com a Convenção Interamericana e com a Declaração dos Direitos Humanos da ONU. Conforme se lê no Artigo 1 da Lei em voga,

Esta Lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar (BRASIL, 2006, p. 1).

Contudo, aos 19 de dezembro de 2019, o *G1* – Jornal online publicou que dados estatísticos somente sobre estado de São Paulo, Brasil, mostraram que “casos de feminicídio

aumenta[ra]m 76% no 1º trimestre de 2019” (p. 1): crescimento alarmante no percurso de somente três meses. Notem que a matéria não cobre os demais 25 estados do país, e que as regiões norte, nordeste e centro-oeste, onde o índice de feminicídio é estarrecedor, não foram contempladas. Isso comprova que lutar contra a cultura do feminicídio de importância cabal no Brasil.

Em contrapartida, de acordo com Nathalia Gherardi (2017), diretora executiva da Equipe Latino-americana de Justiça e Gênero desde 2007, avanços legais substanciais vêm sendo feitos quanto aos direitos da mulher na América Latina:

Na região da América Latina, avançou-se não somente em marcos normativos, mas também numa dimensão sumamente promissora de sensibilidade social que condena a violência extrema contra as mulheres. Enquadrada numa compreensão holística do dever da devida diligência dos Estados, é necessário abordar com informações melhores e com ferramentas de política pública mais eficazes as outras formas de violência cotidiana que contribuem para sustentar as condições estruturais de discriminação das mulheres nas quais se multiplicam os feminicídios (GHERARDI, 2017, p. 134).

Apesar de inúmeros esforços de organizações, convenções e comitês internacionais, observamos que, tanto

²⁸ Disponível em <http://arpenpe.org/?tag=apavv>

no México, no Brasil e outros países, a figura sofredora de *La Llorona* é encarnada em inúmeras mulheres espancadas, estupradas, psicologicamente afrontadas e até mesmo assassinadas. Mais que criar leis, é preciso organizar sistemas de divulgação e conscientização em massa, trabalhos educativos que não somente informem as mulheres mas que principalmente ensinem aos meninos de hoje a serem futuros homens que repensem e fujam da masculinidade tóxica que assola o Brasil, México, a América Latina como um todo. Precisamos investir em um mundo melhor não feito de *Lloronas*, enquanto mártires, mas de Felices, donas dos seus corpos, projetos, altamente qualificadas, com isonomia salarial, ativistas, livres do assédio, do estupro e do feminicídio, não guiadas por telenovelas, mas por teorias feministas que promovam agência e empoderamento.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Heloísa B. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista estudos feministas*, v. 15, n. 1, p. 177-192, 2007.

ASHCROFT, Bill et alii. Magic realism. In: *Post-colonial studies: The Key*

Concepts. London: Routledge, 1998. p. 132-3.

AZZAM, Julie Hakim. *The alien within: postcolonial gothic and the politics of home*. (Doctoral Dissertation). Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/12209344.pdf>. Acesso: 19 dez. 2019.

BASSNETT, Susan. Questões centrais. Trad. Sônia Terezinha Gehring et alii. *Estudos de tradução*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p. 35-62.

BHABHA, Homi. Narrating the nation. In: BHABHA, Homi (ed.). *Nation and narration*. London: Routledge, 1995. p.1-7.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Maria Ávila et alii. Belo Horizonte: UFRMG, 2010.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BRASIL. Lei nº 11.340. Brasília. *Código penal*, 2006.

CALAZANS, Janaina de H. C.. *O cotidiano fabuloso: os temas recorrentes e o uso de arquétipos dos contos de fada nas telenovelas brasileiras*. (Mestrado em Comunicação). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

CÁLIZ-MONTORO, Carmen. Defying otherness: Chicano geopolitical, literary and historical imprints. In: *Writing from the borderlands: a study of Chicano, Afro-Caribbean and Native Literatures in North America*. Toronto: Tsar, 2000. p. 3-17.

CAMPEDELLI, Samira Y. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.

CISNEROS, Sandra. El arroyo de La Llorona. In: *El arroyo de La Llorona y*

otros cuentos. Trad. Liliana Valenzuela. Neuva York: Vintage Español, 1996. p. 47-61

CISNEROS, Sandra. *Woman hollering creek*. In: *Woman hollering creek and other stories*. New York: Vintage Books, 1992. p. 43-56

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

G1 – Jornal online. A guerra contra as mulheres no México. Rio de Janeiro, 20/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/08/20/a-guerra-contra-as-mulheres-no-mexico.ghtml>. Acesso: 03 nov. 2019.

G1 – Jornal online. Casos de feminicídio aumentam 76% no 1º trimestre de 2019 em SP; número de mulheres vítimas de homicídio cai. Rio de Janeiro, 19/12/2019. Dispon[ível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/29/casos-de-femicidio-aumentam-76percent-no-1o-trimestre-de-2019-em-sp-numero-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-cai.ghtml>. Acesso: 19 dez. 2019.

Gazeta digital. Dados do Itamaraty: imigração ilegal causa mais de 50% das prisões de brasileiros nos EUA. Cuiabá, 19 de dezembro, 2019. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/mundo/imigrao-ilegal-causa-mais-de-50-das-prises-de-brasileiros-nos-eua/580779>. Acesso: 20 dez. 2019.

GHERARDI, Nathalia. *Violência contra as mulheres na América Latina*. Trad. Akemi Kamimura. Buenos Aires: *Revista Sur*, v. 23, n. 24, p. 129-136,

2017. Disponível em: <http://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/12-sur-24-por-natalia-gherardi.pdf>. Acesso: 14 dez. 2019.

HOOKS, Bell. *Sisterhood: political solidarity between women*. In: McCLINTON, A. *et alii* (eds.). *Dangerous liaisons: gender, nationandpost-colonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 396-441.

LOPEZ, Mark Hugo et alii. *Latinos are more likely to believe in the American dream, but most say it is hard to achieve*. *Fact Tank: news in the numbers*. Washington: Pew Researcher Center, September 11th, 2018. p. 1. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/09/11/latinos-are-more-likely-to-believe-in-the-american-dream-but-most-say-it-is-hard-to-achieve/>. Acesso: 19 dez. 2019.

MARQUES, Francisco C. A.; RIBERIO, Rondinele A. *A telenovela no Brasil: um gênero por excelência*. *Cadernos Zygmunt Bauman*, v. 6, n.11, p.78-92 2016.

MÉXICO, Estados Unidos de. *Congreso General. Cámara de Diputados del H. Congreso de La Unión. Ley general de acceso de lasmujeres a una vida libre de violencia*. Ciudad de México, 2007. Última reforma publicada DOF 13-04-2018

MINH-HA, Trinh T. *Not you/like you: postcolonial women and the interlocking questions of identity and difference*. In: McCLINTON, A. *et alii* (eds.). *Dangerous liaisons: gender, nationandpost-colonial perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 415-419.

PÉREZ-TORRES, Rafael. The Mestizo Voice. In: *Critical uses of race in Chicano culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 51-82.

RUSHDIE, Salmon. *Imaginary homelands: essays and criticism 1981* 1991. London & New York: Granta Books, 1992.

SIMON, Sherry. Revising the boundaries of culture and translation. In: *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London & New York: Routledge, 1996. p. 134-167.

SOUZA, Suellen A. de. Leis de combate a violência contra a mulher na América Latina: uma breve abordagem histórica. In: XXVII Simpósio Nacional de História. *Anais de Conhecimento Histórico e Análise Social*. Natal: ANPUH, 2011. p. 2-18.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: NELSON C. & GROSSBERG, L. (eds.). *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. p. 271-313.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARGENS, Renato. *Maridos evangélicos que batem em suas esposas*, 2017. Disponível em: <http://renatovargens.blogspot.com/2012/01/maridos-evangelicos-que-batem-em-suas.html>. Acesso: 27 dez. 2019.

O retrato da violência no romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.38871>

Rodrigo de Freitas Faqueri¹

Resumo: Este artigo traz à tona um olhar sobre a literatura centro-americana a partir de um estudo realizado sobre o romance, *Piedras encantadas* (2001), do escritor guatemalteco contemporâneo Rodrigo Rey Rosa. Neste romance, percebe-se a construção do espaço a partir da violência, seja representativa, seja textual, seja pelos personagens que se fazem presentes nas descrições realizadas, seja pela escolha do léxico ou pela carga histórica ali inserida, retratando uma Guatemala construída e alicerçada em vários âmbitos da violência. A escrita de Rey Rosa se diferencia pela abordagem particular quanto à utilização da violência com a perspectiva de que, em seus textos, a violência não é só um elemento de discussão que faz o leitor refletir sobre ela, mas que viabiliza a construção da narrativa a partir de seus traços peculiares acrescidos de outros aspectos presentes na obra. Como referencial teórico, este artigo se debruça nos estudos realizados pelo chileno Ariel Dorfman (1972) sobre algumas dimensões da violência na literatura e as explicações de Schøllhammer (2013) sobre esse assunto.

Palavras-chave: Violência; Espaço; Rey Rosa; Guatemala.

El retrato de la violencia en la novela *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: una construcción estética

Resumen: Este artículo evidencia una mirada sobre la literatura centroamericana a partir de un estudio realizado sobre la novela, *Piedras encantadas* (2001), del escritor guatemalteco contemporáneo Rodrigo Rey Rosa. En esta novela, se nota la construcción del espacio a partir de la violencia, sea representativa, sea textual, sea por los personajes que están presentes en las descripciones realizadas, sea por la elección de léxico o por la carga histórica inserida, retratando una Guatemala construida y cimentada en varios ámbitos de la violencia. La escrita de Rey Rosa se diferencia por el abordaje particular cuanto a la utilización de la violencia con la perspectiva de que, en sus textos, la violencia no es solo un elemento de discusión que hace el lector reflexionar sobre ella, pero que viabiliza la construcción de la narrativa a partir de sus rasgos peculiares acrescidos de otros aspectos presentes en la obra. Como referencial teórico, este artículo se inclina hacia los estudios realizados por Ariel Dorfman (1972) sobre algunas dimensiones de la violencia en la literatura y las explicaciones de Schøllhammer (2013) sobre dicho tema.

Palabras clave: Violencia; Espacio; Rey Rosa; Guatemala.

¹ Rodrigo de Freitas Faqueri. Doutor em Letras. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Brasil. E-mail: rodrigofaqueri@hotmail.com.

The portrayal of violence on Rodrigo Rey Rosa's *Piedras Encantadas* (2001): an aesthetics construction

Abstract: This article brings up a look on Central America literature, based on a study of the book *Piedras Encantadas* (2001), from the contemporary Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa. In this romance, it is observed the construction of space from the perspective of violence, either representative, textual, from the characters that are present on the descriptions made, by the lexicon choice or by historical facts inserted in the work, portraying a Guatemala built and rooted in various scopes of violence. The writing of Rey Rosa is singular by his particular approach on the use of violence with the perspective that, in his writings, the violence is not only an element for discussion that makes the reader reflect about it, but it also enables the construction of the narrative from its peculiar traces bolstered by other aspects of the work. As theoretical framework, this article elaborates on studies from Chilean author Ariel Dorfman (1972) about dimensions of violence in literature and explanations from Schøllhammer (2013) about this subject.

Keywords: Violence; Space; Rey Rosa; Guatemala.

O retrato da violência no romance *Piedras Encantadas* (2001), de Rodrigo Rey Rosa: uma construção estética

Introdução

No começo dos anos 1990, a chamada “pacificação” dos países centro-americanos teve como marco a derrota eleitoral do governo revolucionário sandinista na Nicarágua, que havia destituído por meio de luta armada o ditador Anastasio Somoza em 1979. Ao assumir o poder na década de 1980 a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), com Daniel Ortega como líder, revogou a Constituição, dissolveu o Congresso e substituiu a Guarda Nacional pelo Exército Popular Sandinista. Todas essas ações geraram revolta por parte de outros grupos que eram contra tais medidas e

desencadearam uma série de conflitos armados entre o Exército Sandinista e os “Contras”, grupo contrário às ações governamentais da época. Em 1988, Ortega assina uma lei de reforma eleitoral, prevendo eleições amplas e livres em 1990. Nesse ano, Violeta Barrios de Chamorro vence as eleições presidenciais e inicia, então, o processo de pacificação no país.

Seguiram, cronologicamente esse processo, a assinatura dos Acordos de Paz em El Salvador (1992) e na Guatemala (1996). Neste último, o acordo assinado põe fim à guerra civil que durou 36 anos e deixou mais de centenas de milhares de mortos, dezenas de milhares de desaparecidos

e um genocídio dos descendentes do povo maia na década de 1980 ainda em investigação até hoje. Os anos que seguem, trazem à tona uma política de reconstrução da democracia e do desenvolvimento para esta área. Para Ortiz Wallner (2012, p. 31),

Esos años de transición se han caracterizado, sin embargo, por ser un momento matizado por una cultura de la discriminación y la violencia, así como por la profundización de las crisis y exclusión sociales.²

Esses anos de transição aos quais a autora se refere no trecho anterior são marcados por uma escrita que reflete o desencanto e a frustração da população centro-americana com relação às revoluções acontecidas no período anterior que trouxeram uma promessa de mudança para a região e criaram uma esperança nos discursos ali proferidos.

Na literatura, esse período de transição do fim dos anos oitenta e início dos anos noventa, com o fim das guerras anteriormente citadas, apareceram as narrativas que foram

denominadas de literatura de pós-guerra. Os relatos e as narrativas de testemunho produzidas durante quase toda a segunda metade do século XX já não conseguem mais dar voz aos sentimentos da população centro-americana e surge a necessidade de se falar de algo latente, visível e assustador que se apresenta diante dos olhos de todos. Uma realidade pós-guerra que emerge mais rápida que a reconstrução anunciada e a redemocratização pretendida.

Existe, neste ponto, uma mudança estética nas narrativas centro-americanas. Sai-se da militância política para buscar-se uma estética que não almeja mais o universal, mas o individual. A identidade centro-americana também segue sendo buscada e construída, porém não mais pela ótica das revoluções e dos conflitos armados iniciados nos anos 1960 e intensificados nas décadas de 1970 e 1980. Neste cenário, esta identidade vai sendo percebida a partir das novas temáticas que são abordadas: a morte, a violência urbana, cotidiana e gratuita, as feridas/marcas das recentes guerras, a solidão, a frustração, entre outras, que apontam para uma

² Esses anos de transição foram caracterizados, entretanto, por ser um momento matizado por uma cultura da discriminação e pela violência, assim como pelo aprofundamento da crise e a exclusão sociais. (Tradução nossa)

literatura de desencanto (CORTEZ, 2010).

A literatura que se elabora a partir desse instante reage contra a estética criada pela literatura testemunhal. Surge uma escrita voltada para as acusações sociais, mas com grande experimentalismo estético. A literatura de pós-guerra traz uma mudança em relação ao conceito daquilo que é o nacional assim como as propostas de solidificação do caráter nacional, as relações fronteiriças e os processos culturais, que são híbridos.

O fim do século XX e o início do XXI são marcados pelo aprofundamento de temáticas como os relatos de violência cotidiana, a violência e o pânico propagado pela formação e o crescimento das gangues, o fluxo migratório incessante em busca de melhores condições de vida e também relatos de personagens que atravessam circunstâncias cotidianas consideradas estranhas ou incomuns, carregadas, em alguns casos, de um teor fantástico.

Fato é que, também, se o panorama histórico centro-americano for analisado com maior profundidade, não se terá uma percepção comum ou

genérica de tudo o que aconteceu nesses países. A literatura se encarga de evidenciar uma *Centroamérica* que se encontra à mercê dos príncipes dos carteis do narcotráfico, das *maras*, ou dos *Zetas* - grupos de pessoas que se aproveitam de milhares de imigrantes pobres que buscam atravessar a fronteiras ilegalmente. Essas situações do cotidiano centro-americano não são passageiras apesar de todas serem incorporadas de maneira natural à vida desses habitantes.

A literatura centro-americana e a estética da violência

Nesses países, a narrativa produzida pelos autores contemporâneos³ se faz valer da necessidade de reconstruir e evidenciar o cenário de tal nação assim como a de organizar a condição humana devastada e perseguida pelas sombras de um passado tenebroso. Escamilla (2011, p. 19) aponta um novo espaço cultural em que as fronteiras se diluem e a

³ Alguns nomes desta geração contemporânea são Róger Lindo, Jacinta Escudos e Castellanos Moya (salvadorenhos); Franz Galich, Otoniel Martínez, Rafael Cuevas Molina e Danto Liano (guatemaltecos); Omar Cabezas, Sergio Ramírez e Gioconda Belli (nicaraguenses).

imprescindibilidade de se narrar o que se vive em diferentes locais simultaneamente tomam a dianteira da narrativa centro-americana. O autor afirma também que cresce o caráter da individualidade para mostrar o panorama social centro-americano contemporâneo:

De estas individualidades unas adquieren el rostro de la violencia, otras de la indiferencia y la desilusión que encarnan los personajes novelescos para retratar esos signos que en la cotidianidad tienen nombre y apellido. (ESCAMILLA, 2011, p. 19)⁴

Escamilla (2011, p. 23) destaca também que para compreender a literatura centro-americana produzida pós-guerra é necessário entender que esta é produção de um processo sociocultural e que quem a produz ou a lê também pertence à sociedade que está sendo retratada. Não é uma visão externa ou afastada da situação que está acontecendo, mas uma observação *in loco* das consequências do processo histórico sofrido por toda a região.

No início da década de 1990, como já apontado, a narrativa centro-americana

⁴ Destas individualidades umas adquirem o rosto da violência, outras da indiferença e a desilusão que encarnam as personagens romanescas para retratar esses signos que na cotidianidade têm nome e sobrenome. (Tradução nossa)

se transforma em um “espaço” no qual a própria literatura se mostra com características relacionadas à violência em diversos graus e expressões:

La narrativa centroamericana a partir de la década de 1990 [...] tiene de relacionarse con la violencia en tanto que dinamiza las dimensiones de las representaciones, las reacciones y los desplazamientos de la violencia en sus más diversas facetas hasta convertirse en un acto de violencia. Está claro que el corpus de esta literatura permanece abierto, y que incluye una gran cantidad de autores, obras y tipos de textos, desde sex, drugs and (no, no rock'n roll, sino) salsa hasta la novela negra y la novela policiaca, una forma cada vez más popular en la región, siendo su cercanía con los medios masivos más que evidente en cuanto a lo que a las técnicas narrativas se refiere. (MACKENBACH; ORTIZ WALLNER, 2008, p. 10)⁵

Dentro deste cenário centro-americano contrastivo e tenso surgem autores que pretendem mostrar um retrato contundente de seus países e de suas realidades, agregando um novo estilo em sua narrativa que, por sua vez, é marcado em algumas ocasiões pela precisão e pela

⁵ A narrativa centro-americana a partir da década de 1990 [...] tem de relacionar-se com a violência de tal maneira que dinamiza as dimensiones das representações, as reações e os deslocamentos da violência em suas mais diversas facetas até se converter em um ato de violência. Está claro que o *corpus* desta literatura permanece aberto, e que inclui uma grande quantidade de autores, obras e tipos de textos, desde sex, drugs and (não, não rock'n roll, mas sim) *salsa* até o romance negro e o romance policial, uma forma cada vez mais popular na região, sendo sua aproximação com os meios massivos mais que evidente quanto ao que às técnicas narrativas se refere. (Tradução nossa)

agilidade e, em outras, pela imagem da cidade como *locus terribilis* onde todos os pesadelos se concentram nela e se questiona como é possível sobreviver em um ambiente tão inóspito (MACKENBACH; ORTIZ WALLNER, 2008).

Confluindo com a ideia proposta por Escamilla aponta-se o pensamento de Ortiz Wallner (2003), que já havia destacado que a estética literária centro-americana não estaria mais centrada em acontecimentos políticos nem preocupada em retratar datas e fatos históricos, mas suas transformações começam a ser, neste momento, atreladas a processos culturais complexos, provenientes de diversos fatores. Começa-se a ser construída, então, uma mentalidade de se mostrar a nova realidade nacional e regional a partir de novas estratégias de escrita que percorrem o cenário e as indagações atuais:

[...] por un lado, la incorporación de elementos de la cultura popular urbana que aparece muchas veces vinculada a la sátira, el humor y la ironía, estrategias que apuntan a la particular importancia que se le otorga a la oralidad y a su escenificación en los textos escritos. Por otro lado, destaca en un amplio corpus narrativo la presencia de diversos elementos propios de la novela policiaca tradicional y de la novela negra, como el motivo del crimen y la presencia/ausencia del detective, que son constantemente

subvertidos y parodiados. También podemos mencionar una presencia destacada de los *mass media* como la televisión, la radio y la prensa (especialmente la prensa amarillista). (MACKENBACH; ORTIZ WALLNER, 2008, p. 8)⁶

Assim, surge a ideia da “cultura da violência” e a “estética da violência” que se propõe destacar neste artigo. Tem-se como definição da expressão cultura da violência como o legado histórico da violência e sua consequente naturalização na dinâmica cotidiana de um determinado lugar ou país. Reconhecem-se a impunidade generalizada, o autoritarismo vigente e constante, a militarização da cultura cidadã, um sistema judiciário fraco e inoperante que se manifesta a partir das próprias ações do Estado e em sua relação com a população e que gera uma “cultura do silêncio” exatamente pela

⁶ [...] por um lado, a incorporação de elementos da cultura popular urbana que aparece muitas vezes vinculada à sátira, ao humor e à ironia, estratégias que apontam para a particular importância que se lhe outorga à oralidade e à sua encenação nos textos escritos. Por outro lado, destaca em um amplo *corpus* narrativo a presença de diversos elementos próprios do romance policial tradicional e do romance negro, como o motivo do crime e a presença/ausência do detetive, que são constantemente subvertidos e parodiados. Também podemos mencionar uma presença destacada dos *mass media* como a televisão, o rádio e a imprensa (especialmente a imprensa marrom). (Tradução nossa)

ineficiência do sistema forense, pela violência praticada pelo poder executivo e pela resposta negativa da própria população a todos esses acontecimentos (CUEVAS MOLINA, 2012, p. 147).

Nesta perspectiva, a violência acaba se tornando uma das maneiras viáveis de resposta imediata aos conflitos encontrados na sociedade. Assim, responde-se à violência cotidiana a que alguém está submetido com a própria violência sofrida para se defender ou reagir à primeira violência exposta. Põem-se nos dois lados da moeda a mesma marca e a exata igualdade entre os signos.

Seguindo este pensamento, consegue-se observar que as narrativas centro-americanas vêm sendo construídas por meio de diversos elementos que costumam representar uma violência estrutural direta/indireta e que a dinâmica da produção narrativa a partir da década de 1990 busca interagir profundamente com os exemplos de manifestações da violência cotidiana em determinadas partes da região:

En forma directa y breve se muestran múltiples elementos que pueden ser recorridos como constantes dentro de la producción narrativa centroamericana que

emerge a partir de la década de 1990 y que pueden organizarse dinámicamente desde la interacción de al menos las siguientes dimensiones: las representaciones de la violencia, las reacciones ante la violencia, los desplazamientos de la violencia y la literatura como violencia. (MACKENBACH; ORTIZ WALLNER, 2008, p. 82)⁷

Pensando na literatura como plataforma de manifestação possível da violência, conforme exposto pelos autores, dimensiona-se o conceito da *estética da violência*, pois a violência neste momento não é somente mais uma temática, mas também é parte de um elemento da construção narrativa presente nos textos produzidos em certos países da América Central, principalmente na Guatemala e em El Salvador, a partir de 1990. Walter Benjamin (1985) foi um dos primeiros a chamar a atenção das democracias ocidentais para o perigo da "estética na política". Para o autor, quando Hitler encomendou filmes sobre a Alemanha e sobre a SS, o Führer transformou os aspectos estéticos existentes na política e incorporou uma nova definição ao termo em questão.

⁷ De forma direta e breve são mostrados múltiplos elementos que podem ser observados como constantes na produção narrativa centro-americana que emerge a partir da década de 1990 e que podem ser organizados dinamicamente a partir da interação de ao menos as seguintes dimensões: as representações da violência, as reações ante a violência, os deslocamentos da violência e a literatura como violência. (Tradução nossa)

A mesma configuração é entendida quanto à estética da violência, pois a barbárie se tornou natural e milhões puderam expor seus instintos selvagens sem consciência de culpa. Atualmente, a estética da violência sobrevive e possui grande força. Não mais como um ritual cruel de genocídios e extermínios ao som de canções populares, mas também estetizados pelos media. A imprensa em geral e a televisão “mercantilizam” a violência como um produto racionalmente vendável, da mesma forma, sem consciência de culpa. O horror, a destruição, as mutilações, etc. se tornaram um bom prato para um público sedento por sangue. Assim, na estética da violência, a própria violência se desloca, segundo Ortiz Wallner (2003, p. 140):

hacia el espacio existencial, hacia el uso de un lenguaje que arremete contra el lector y a la utilización de “estrategias escriturales” que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal. Se trata de una estética que pretende resolverse en una agresividad que da la impresión de ser gratuita.⁸

É importante destacar que a violência já aparece na literatura há séculos como objeto de estudo e temática

⁸ Em direção ao espaço existencial, ao uso de uma linguagem que arremete contra o leitor e à utilização de “estratégias escriturais” que rompem as ordens tradicionais no nível formal. Trata-se de uma estética que pretende resolver-se em uma agressividade que dá a impressão de ser gratuita. (Tradução nossa)

recorrente e que, dentro da cosmovisão e da estrutura social latino-americana, a violência está intrínseca como manifestação concreta. Segundo Schøllhammer, “é uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutural social.” (2013, p.103). O autor ainda apresenta a ideia da violência como um fenômeno social marginal transgressivo dentro de uma ordem social autoritária em um contexto literário construído nas primeiras décadas do século XX.

A partir da segunda metade do século XX, principalmente com os textos do chileno Ariel Dorfman⁹, encontram-se algumas dimensões da violência dentro da literatura. Schøllhammer explana sobre essas dimensões proporcionando o seguinte entendimento: a primeira dimensão se refere à violência social, como uma matriz vertical, que possui as faces de repressora e autoritária ou rebelde e libertadora que vê na literatura a abertura para ser simbolizada como um processo de redenção e a retomada da honra e uma libertação dos mecanismos opressores. Na segunda dimensão, que estaria em uma posição horizontal, está a violência intersubjetiva que está atrelada ao caráter individual, beirando a solidão ou a alienação deste indivíduo em destaque. Nessa dimensão, a demanda

⁹ *Imaginación y violencia en América Latina* (1972).

existencial se faz presente a partir dos modelos de honra e vingança, provocando uma condição humana de isolamento. O agravamento dessa segunda dimensão seria dentro de um âmbito interior e psicológico, atando a violência à angústia e ao desespero que não é (ou não pode ser) externalizado. A quarta dimensão apresenta características da violência como representação:

Finalmente, Dorfman inclui a violência da representação, vendo na literatura um movimento transgressivo de ruptura que possa produzir um efeito contundente de choque com um desenlace semelhante à experiência catártica de purificação das emoções por terror e piedade. Assim, parece haver uma presença da violência na literatura não só na representação temática de uma violência, mas também na exploração pela escrita de efeitos sensíveis que desloca a fronteira do que pode ou não ser dito. Pode-se entender a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não. A violência performativa agencia na literatura a fronteira entre a realidade e a ficção ao abrir a possibilidade de reconhecer realidades antes não experimentadas e rompendo certezas do que é real. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 107)

É a partir desta última dimensão, e buscando-se ir mais além, que se propõe uma estética que aborda a violência não só como temática recorrente que permeia

as obras literárias latino-americanas contemporâneas. A teoria que se apresenta neste artigo é de que a violência possui um caráter performático representado em um estilo de escrita, nos recursos e nas escolhas linguísticas feitas por um autor. Não se trata de evidenciar a violência pautando-se nas outras dimensões citadas, conferindo-lhe uma posição dentro de uma categoria temática, mas de revelá-la a partir de um projeto estético-linguístico-literário que rompe com ideal inicial e vai mais além, perpetrando a violência na escrita como forja para um novo projeto estilístico. Trata-se de utilizar a violência como matéria-prima temática e estrutural para a literatura, conforme aponta Schøllhammer (2013, p. 108-109):

Se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima, é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a reformularem. Para a literatura, e principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel.

Assim, entende-se que a literatura centro-americana contemporânea se faz valer da estética que privilegia a escrita não só da violência, mas também, principalmente, *pela* violência. É a construção de um estilo que encontra na violência um campo de experiência criativa que transborda os limites literários dos discursos literários já conhecidos.

Esse novo projeto literário centro-americano contemporâneo é contemplado por Ortiz Wallner quando a autora afirma que não se encontra mais uma denúncia da opressão sofrida na região, que se mantinha pela ideia de força na luta armada e na violência justificada politicamente, mas surge um modelo estético diferente.

[...] que una gran parte de estos textos literarios van a privilegiar una mirada inquisidora y crítica sobre las *consecuencias* de las múltiples relaciones de violencia en y entre los individuos y en sus relaciones interpersonales. Se trata de textos literarios que cuestionan las (im)posibilidades de (sobre)vivir en espacios de violencia, predominando en ellos lo que Dante Liano describe como "violencia oblicua", es decir, aquel espacio textual en el cual la violencia está contenida de manera indirecta, sumergida, alegórica, lo que hace que la narración sea una donde la denuncia social directa ya no aparece [...]. Las realidades e historias de violencia ficcionalizadas en las narrativas centroamericanas recientes se articulan así en una presencia velada y sumergida de la violencia, por ejemplo en el lenguaje

y las estructuras narrativas. (ORTIZ WALLNER, 2015, p. 320-321)¹⁰

É exatamente na linguagem e nas estruturas narrativas construídas por Rodrigo Rey Rosa que aparece esta nova estética da violência que prioriza a produção escrita dentro de uma perspectiva singular a fim de dar novos sentidos à produção literária cernida em uma nova escritura da violência. Sendo um projeto literário diferente daquele produzido nas décadas de 1960 e 1970, esta estética busca trazer a violência de diversas formas, como menciona a autora, indireta, submergida, alegórica, utilizando outras técnicas para fazer surgir um espaço pautado na construção imagética da violência.

¹⁰ [...] que uma grande parte destes textos literários vão privilegiar um olhar inquisidor e crítico sobre as *consequências* das múltiplas relações de violência no e entre os indivíduos e em suas relações interpessoais. Tratam-se de textos literários que questionam as (im)posibilidades de (sobre)viver em espaços de violência, predominando neles o que Dante Liano descreve como "violência oblíqua", ou seja, aquele espaço textual no qual a violência está contida de maneira indireta, submergida, alegórica, o que faz [com] que a narração seja uma onde a denúncia social direta já não aparece [...]. As realidades e histórias de violência ficcionalizadas nas narrativas centro-americanas recentes se articulam assim em uma presença velada e submergida da violência, por exemplo na linguagem e nas estruturas narrativas. (Tradução nossa)

A violência como espaço em *Piedras Encantadas* (2001): retratos de uma Guatemala pós-guerra em um jogo narrativo

Dividida em mais de vinte capítulos, que possuem quatro páginas no máximo cada, *Piedras encantadas* (2001), reeditada no livro *Imitación de Guatemala* (2014), se produz a partir da busca do detetive Rastelli em desvendar o atropelamento do filho adotivo de uma senhora de classe média-alta. Suspeita-se de um atropelamento intencional já que a senhora está em pleno processo de divórcio e o seu esposo é um homem que ascendeu rapidamente nos negócios. A narrativa, entretanto, não se compõe linearmente como um relato das experiências e das descobertas desta personagem investigadora, mas se fragmenta e direciona o leitor para cenas aparentemente secundárias que, ao final, acabam por tecer juntas uma rede de histórias interconectadas por detalhes para construir o desfecho. Desse modo, *Piedras encantadas* (2001) é um romance muito curto, mas que atua como ponto de condensação da problemática guatemalteca e suas diversas formas de violência.

Além disso, assim como em *El Material Humano* (2009) e em *Los Sordos* (2012), outras obras importantes do autor, tem-se o retrato da vida urbana na capital guatemalteca e, neste caso, uma frustração pelos problemas latentes desta sociedade recém-saída de uma guerra civil de trinta e seis anos de duração. O prefácio da narrativa apresenta uma Guatemala repleta de elementos desencantadores que refletem a desesperança quanto a possíveis mudanças em um futuro próximo:

Guatemala, Centroamérica.

El país más hermoso, la gente más fea.

Guatemala. La pequeña república donde la pena de muerte no fue abolida nunca, donde el linchamiento ha sido la única manifestación perdurable de organización social.

Ciudad de Guatemala. Doscientos kilómetros cuadrados de asfalto y hormigón (producido y monopolizado por una sola familia durante el último siglo). Prototipo de la ciudad dura, donde la gente rica va en blindados y los hombres de negocios más exitosos llevan chalecos antibalas. [...]

[...] Para subir al décimo piso de una <<torre>> - estás en el sector privilegiado - tomas el elevador. (Pero hoy no funciona.)

Aquí (casi) nada es como piensas. [...]

No olvides que estás en Guatemala. [...] Dicen que en una de las casetas venden polvo de coca y piedras de crack. Más vale no

protestar. (REY ROSA, 2014, p. 209-210)¹¹

Os trechos acima retirados do prefácio da obra são alguns exemplos da frustração da personagem Joaquín Casasola de voltar a viver novamente na Guatemala depois de anos morando na Espanha. Mais do que isso, a citação revela um cenário desanimador a partir da perspectiva de um nativo dentro de seu próprio país.

Sendo escrito mais de dez anos antes de *Los Sordos* (2012), o prefácio de *Piedras encantadas* (2001) constrói um ambiente que ainda estaria presente no romance publicado uma década mais tarde. A questão dos linchamentos dentro da sociedade guatemalteca é destacada nos dois

romances e reafirmam uma prática violenta que se mantém no cotidiano nacional por gerações como uma organização social bem-sucedida e durável, conforme aponta o autor.

Além disso, mostram-se ao leitor as instituições sociais falidas, mas que ainda se sustentam dentro da sociedade guatemalteca atual como um sistema judiciário ultrapassado que ainda tem em suas bases a prerrogativa da pena de morte legal e ilegalmente ou um fracassado avanço tecnológico no qual nem sempre os elevadores dos prédios empresariais ou residenciais de luxo funcionam. Também se percebem as diferenças entre as classes sociais e os privilégios dos mais abastados, que podem se proteger com coletes à prova de balas e carros blindados (ou contratando guarda-costas, como em *Los Sordos*) e ainda podem monopolizar o poder político por todo um século na capital enquanto a população mais pobre sofre com a violência e o descaso diretamente.

Em *Piedras encantadas* (2001), Rey Rosa introduz a questão dos indígenas dentro da sociedade guatemalteca e como a atual Guatemala foi levantada às custas

¹¹ *Guatemala, América Central*. O país mais lindo, a gente mais feia. *Guatemala. A pequena república onde a pena de morte não foi abolida nunca, onde o linchamento tem sido a única manifestação perdurável de organização social*. *Ciudad de Guatemala. Duzentos quilômetros quadrados de asfalto e concreto (produzido e monopolizado por uma só família durante o último século). Protótipo da cidade difícil, onde a gente rica vai dentro de carros blindados e os homens de negócios mais bem-sucedidos usam coletes à prova de balas. [...]* [...] Para subir até o décimo andar de uma <<torre>> - está no setor privilegiado - você pega o elevador. (Mas hoje ele não funciona.) *Aqui (quase) nada é como você pensa. [...]* Não esqueça que está na Guatemala. [...] Dizem que em uma das barracas vendem cocaína e pedras de crack. Melhor não *protestar*. (Tradução nossa)

desta população escravizada por séculos. O primeiro parágrafo do capítulo 3 dessa narrativa é um exemplo disso:

La Reforma.
Paseo de la Reforma.
La despiadada reforma que abolió el derecho de los indígenas guatemaltecos a sus tierras comunales para que fueran convertidas en plantaciones de café, era conmemorada por el nombre de la ancha avenida por donde rodaban – avenida abierta, aplanada y pavimentada por los mismos indígenas cuyas tierras habían sido usurpadas por aquella reforma. (REY ROSA, 2014, p. 220)¹²

A ironia e a incongruência no trecho citado acima reforçam tanto a temática da violência quanto uma estrutura textual pautada nesta poética, pois, mais uma vez, a escolha do léxico trabalha para confirmar a ideia levantada. A avenida nomeada para comemorar uma reforma atroz para os indígenas é a mesma avenida que foi construída, aberta, aplanada e pavimentada por trabalhadores de origem indígena.

¹²A Reforma.

Paseo de la Reforma.

A impiedosa reforma que aboliu o direito dos indígenas guatemaltecos a suas terras comunais para que fossem convertidas em plantações de café, era comemorada pelo nome da larga avenida por onde rodavam – avenida aberta, aplanada e pavimentada pelos mesmos indígenas cujas terras haviam sido usurpadas por aquela reforma. (Tradução nossa)

Desse modo, em *Piedras encantadas* (2001), mais uma vez o leitor não se pode deixar enganar pela aparência das belezas naturais existentes na região, mas deve atentar-se para os problemas que estão incrustados em um corpo social totalmente atingido pela violência e suas variantes.

Em outro início de capítulo, o narrador aponta para essa mesma quebra da normalidade, indicando a imagem ilusória que foi construída pelos arredores da cidade e remontando o passado que se reflete nas ruas e avenidas da capital da Guatemala:

[...] Bajó por la Sexta Avenida hacia el bulevar Liberación (conmemorativo del derrocamiento del primer intento de gobierno democrático en el istmo). [...] Dobló hacia las Américas: nuestra avenida de las Américas, <<que no tenía nada que envidiar a su homónima neoyorquina>> (ja, ja). Para el inspector, las Américas aludía también a la famosa Escuela de las Américas, en Carolina del Norte, donde algunos de los militares guatemaltecos más sanguinarios de la historia reciente habían recibido instrucción especial en técnicas de penetración en la sociedad civil, lavado de cerebros y tortura. A lo largo de esta avenida, en aquel bosquecillo de cipreses del Líbano en el amplio arriate central, aparecieron los primeros cadáveres de víctimas de las operaciones de limpieza político-social, más de treinta años atrás, recordaba el inspector. Apartó la mirada; una mujer demente, bastante joven,

morena y muy sucia, se había acucillado cerca de un viejo árbol de yuca, y se arremangó la falda para mostrar las nalgas y defecar. (REY ROSA, 2014, p. 245)¹³

O excerto acima revela ao leitor abruptamente as condições históricas que foram tomadas como base para erguer este estado-nação centro-americano. As memórias que os lugares trazem ao inspetor são de um passado tenebroso e regido pela violência, seja ela fruto da guerra civil ou de governos autoritários anteriores a esse acontecimento.

Assim, em *Piedras encantadas*, a questão dos ataques à população sob as vestes de limpeza social aparece destacada nesta narrativa.

¹³ [...] Desceu pela Sexta Avenida em direção ao *bulevar Liberación* (comemorativo da queda da primeira tentativa de governo democrático no istmo). [...] Virou em direção à avenida Américas: nossa avenida das Américas, <<que não tinha nada que invejar a sua homônima nova iorquina>> (ha, ha). Para o inspetor, *las Américas* aludia também à famosa Escola das Américas, na Carolina do Norte, onde alguns dos militares guatemaltecos mais sanguinários da história recente haviam recebido treinamento especial em técnicas de penetração na sociedade civil, lavagem cerebral e tortura. Ao longo desta avenida, naquele pequeno bosque de ciprestes do Líbano no amplo canteiro central, apareceram os primeiros cadáveres de vítimas das operações de limpeza político-social, mais de trinta anos atrás, lembrava o inspetor. Afastou o olhar; uma mulher demente, bastante jovem, morena e muito suja, havia agachado perto de uma velha árvore de mandioca, e subiu sua saia para mostrar as nádegas e defecar. (Tradução nossa)

Isso demonstra o quanto tais atos influenciaram e ainda permanecem fortemente ligados à estrutura social guatemalteca. Não é à toa que as narrativas de Rey Rosa escancaram, a partir dos retratos projetados e de suas características estruturais, a situação histórica, política, econômica e social da Guatemala. Também consegue-se compreender o sentimento de frustração em relação a propostas de melhorias em um futuro próximo.

Apesar de não serem temáticas novas, a maneira como são trazidas ao leitor é que apontam para uma estética diferente nas obras de Rey Rosa. A partir deste último trecho, por exemplo, nota-se como o narrador redireciona o olhar de seu leitor para aquilo que está oculto nas próprias estruturas do texto. Não é a imagem das avenidas que o inspetor está percorrendo que é importante, mas a história por trás delas que se torna relevante.

Além disso, o narrador faz questão de terminar o fragmento com uma cena nauseante na qual uma mulher defeca em um lugar público sem a menor preocupação. A caracterização da transeunte, juntamente com sua prática ao ar livre,

também reforça uma desestabilização da leitura feita naquele momento pelo leitor, que acaba afastando seu olhar do texto assim como o fez a personagem, como um ato de repulsa.

Do mesmo modo, a conduta dessa mulher pode ser entendida como um ato de violência com o leitor, que mesmo com as imagens anteriores se surpreende com a última cena ao mesmo tempo em que é um ato hostil ou de afronta contra o próprio sistema que a violentou por anos ao não lhe proporcionar condições dignas de sobrevivência.

A presença dessa mulher demente dentro da cena narrada aumenta a sensação de naturalidade das ações repugnantes dentro do sistema social guatemalteco, pois as atrocidades históricas reveladas pelos pensamentos do inspetor realçam essa característica dentro do texto e é complementada pela prática da moça ao final.

Pensando no contexto da narrativa, menciona-se que a naturalidade em se praticar atos violentos e inconsequentes está atrelada ao cotidiano da cidade onde um motorista prefere não parar para socorrer um menino atropelado por ele

próprio e na qual também a exploração de mão de obra indígena levantou monumentos pela cidade e construiu suas vias ou a memória retorcida dentro dos nomes das ruas e avenidas mais importantes da cidade.

Assim, a brutalidade torna-se natural dentro dos cenários narrados, pois as personagens convivem com ela constantemente. O leitor acaba se surpreendendo com a capacidade de as personagens sobreviverem a essas práticas tão concretas de violência plena.

Neste sentido, não se poderia considerar uma banalização da violência, mas um processo de naturalização dos elementos que geram a violência dentro do plano ordinário, pois a violência, que deveria ser considerada exceção dentro do nível cotidiano, está distribuída dentro dos cenários apresentados.

Rey Rosa apresenta em seus textos, desse modo, uma desestabilização do plano concreto e da realidade a partir de um jogo narrativo que irrompe a estrutura textual com componentes geradores de uma instabilidade violadora daquilo que é esperado pelo leitor. O guatemalteco experimenta

desequilibrar a percepção no momento da leitura com quebras abruptas da normalidade conhecida na própria narrativa. Assim, a naturalização de fatos violentos dentro do panorama narrativo supostamente equilibrado causa um impacto àquele que lê seus textos. O seguinte trecho presente em *Piedras encantadas* reflete esta ideia:

[...] la gente paseaba por el arriate central; los niños de la calle que vendían chicles o rosas o mendigaban; los vendedores de coca; los informantes de las diferentes policías (nacionales, privadas y, hoy en día, también internacionales); las familias, que se movían en grupo, las sirvientas en día libre que se ocultaban tras los árboles con sus ávidos enamorados; los vendedores de globos o algodón de azúcar, de matracas, poporopos, perros calientes, tamales, enchiladas y distintas clases de atol. A pocos metros de la plaza de Colombia, el inspector estacionó el BMW y apagó el motor.

[...] Aquella mujer que vendía jabones podía ser confidente de la 2 – la temible Dirección de Inteligencia Militar – pero no estaba seguro. Además de informantes, había varios guardaespaldas (que solían ser agentes dobles) haciendo de niñeras para los hijos de sus jefas, que aguardaban cerca de allí en automóviles con vidrios polarizados. (REY ROSA, 2014, p. 246)¹⁴

¹⁴ [...] as pessoas passeavam pelo canteiro central; os meninos de rua que vendiam chicletes ou rosas ou mendigavam; os vendedores de coca; os informantes das diferentes polícias (nacionais, privadas e, atualmente, também internacionais); as famílias, que se movimentavam em grupo, as empregadas de folga que se escondiam atrás das árvores com seus ávidos namorados; os vendedores de balões ou algodão doce, de matracas, pipocas, cachorros quentes,

Neste fragmento, convivem em plena harmonia personagens da esfera comum como famílias reunidas, vendedores ambulantes e namorados apaixonados, com personagens que representam algum tipo de violência, como a miséria pela presença dos meninos de rua que mendigavam e o narcotráfico pela figura dos “vendedores” de coca. Também estão presentes os agentes policiais de diferentes estirpes, os informantes que trabalham para quem paga mais e, por último, os guarda-costas fazendo papel de babás para suas chefas enquanto estas ficam escondidas em seus carros com vidros enegrecidos.

A cena é descrita com um equilíbrio entre as figuras que destoam do comum, pois se aceitam diferentes classes de personagens, independente de índole e condutas, para compor esse cenário. A existência em

tamales, enchiladas e diferentes tipos de *atol*. A poucos metros da praça Colômbia, o inspetor estacionou o BMW e desligou o motor.

[...] Aquela mulher que vendia sabões podia ser confidente da 2 – a temível Direção de Inteligência Militar – mas não tinha certeza. Além de informantes, havia vários guarda-costas (que costumavam ser agentes duplos) fazendo-se de babás para os filhos de suas chefes, que aguardavam próximo dali em automóveis com vidrios polarizados. (Tradução nossa)

equilíbrio dessas figuras causa uma quebra na experiência de narrativa do leitor porque a violência está alinhada aos padrões cotidianos do que se está sendo narrado. Dessa forma, é natural que no romance a violência apareça sem o questionamento de outras personagens, pois apenas existe a conformidade na convivência com elementos propulsores da brutalidade.

Todos esses elementos sistematizadores presentes neste cenário contribuem para a composição de um jogo narrativo que frequentemente testa o leitor dentro de seus níveis de conhecimento da narrativa e até onde ela pode chegar com essa estrutura. O narrador aventura-se mostrando ao leitor que sua teoria inicial de aparências enganadoras é válida e não pode ser refutada a partir dos próprios elementos presentes em sua narrativa, pois elabora cenários desestabilizadores e apresenta personagens que põem em dúvida a percepção e a aceitação do leitor diante das características iniciais propostas para criá-los.

Dessa maneira, não se trata somente do fato de esconder sentimentos e ações sob uma máscara

superficial para o núcleo social em que se vive e almeja benefícios, mas do fato de evidenciar a natureza das personagens a partir de mecanismos que desestabilizam tanto a narrativa quanto o leitor. Com isso, engana-se o leitor para que seja construída a narrativa desejada e sem necessidade de retratação, pois quem lê acaba se tornando mais uma personagem essencial para a narrativa: aquele que é impactado e, conseqüentemente, ludibriado pelo que está sendo narrado.

A própria figura do menino Silvestre é um caso particular, pois está involucrada a diferentes teorias que, a princípio, não compõem linearmente uma ideia clara e lógica. Ao lado da imagem de um filho adotivo estão a suspeita de um atropelamento proposital como vingança, um suposto envolvimento dos pais no tráfico de crianças, uma possível presença de membros da família verdadeira da criança e até a percepção de mundo de Silvestre frente à nova vida na Guatemala e a violência que o rodeia desde a Bélgica até seu cotidiano na capital guatemalteca.

Em um trecho após o atropelamento do menino o narrador

aponta as ações de Rastelli para ajudar Silvestre a fugir do Hospital Militar:

El padre adoptivo de Silvestre tenía muchas deudas (en dinero y en especie) que liquidar, y alguna que otra que cobrar. Era posible que uno de sus acreedores, o uno de sus deudores, hubiera intentado secuestrar a Silvestre – o simplemente hacerle daño, a modo de aviso o venganza. O que Barrondo, agobiado por sus obligaciones, hubiera decidido causar la muerte de Silvestre, para cobrar un seguro de vida cuyo único beneficiario era él. (REY ROSA, 2014, p.274-275)¹⁵

É interessante destacar que todas as resoluções pensadas por Rastelli para o atropelamento do garoto envolvem a violência de alguma maneira. Também vale ressaltar que Silvestre está colocado dentro de outros ambientes que incitam a violência à sua própria figura, pois ele pode estar envolvido com o tráfico de crianças, além de ser uma criança adotada e ter aparentemente sofrido maus tratos tanto no orfanato em Bruxelas na Bélgica quanto uma

negligência por parte de seus pais guatemaltecos, que estavam mais preocupados com a oferta material dada ao menino que o afeto familiar.

Acrescidos a tais ideias, encontram-se os pensamentos do próprio garoto, que acredita, por exemplo, que o guarda-costas e motorista da família quer assassiná-lo e que a enfermeira do hospital em que ele se encontrava em recuperação era na verdade um robô pela forma mecânica e pouco natural de seus gestos, o que também agrega um caráter de desumanização quanto ao tratamento recebido pelo garoto.

A solução encontrada por Rastelli para salvar o menino da agressividade que envolve sua família adotiva guatemalteca é também ferramenta propagadora de outra violência: fugir do hospital e viver com o grupo de meninos de rua chamados de Piedras Encantadas. A opção é aceita por Silvestre porque ele não se enxerga como um membro pertencente à sociedade em que vive: *Silvestre experimentó un intenso deseo de mirarse en un espejo. Era tan distinto de todos – de Faustino e Ileana, de las caras que veía en la televisión, de los niños del colegio o de*

¹⁵ O pai adotivo de Silvestre tinha muitas dívidas (em dinheiro e em espécie) que liquidar, e uma ou outra que cobrar. Era possível que um de seus credores, ou um de seus devedores, tivesse tentado sequestrar Silvestre – ou simplesmente fazer-lhe mal, a modo de aviso ou vingança. Ou que Barrondo, sobrecarregado por suas obrigações, tivesse decidido causar a morte de Silvestre, para cobrar um seguro de vida cujo único beneficiário era ele. (Tradução nossa)

la calle, y de aquella enfermera [...] (REY ROSA, 2014, p. 271)¹⁶. Mesmo não se vendo parecido com os meninos de rua o garoto prefere a companhia destes que a de seus pais abastados.

Assim, Silvestre não escapa do universo violento que o rodeia, mas apenas modifica a sua experiência de violência, pois começa a viver nas ruas com as outras crianças, sob os cuidados da miséria e da fome, da perseguição dos policiais que rondam as praças e até mesmo dos agentes duplos e detetives que usam essas crianças como seus informantes em certas situações, como é o caso do próprio Rastelli. Acusados de propagar o medo e a violência pelas praças e ruas centrais da capital guatemalteca, a gangue Piedras Encantadas é a que mais sofre dentro de um sistema social que fomenta a violência e os exclui socialmente, deixando-os à margem de qualquer projeto de ascensão social.

A narrativa aponta que é um grupo de crianças entre cinco e dez

¹⁶ Silvestre experimentou um intenso desejo de olhar-se em um espelho. Era tão diferente de todos – de Faustino e Ileana, das caras que via na televisão, das crianças do colégio ou da rua, e daquela enfermeira [...] (Tradução nossa)

anos, que vive nas ruas da Cidade da Guatemala e tentam sobreviver roubando ou servindo como informantes. Além disso, muitos nem se conhecem entre si e aqueles que se conhecem convivem cercados pela violência do espaço em que se encontram:

- ¿Y a vos qué te pasó? – le preguntó el Tarántula a Silvestre.
- Me atropellaron. – Les mostró la cadera desollada. - ¿Y a vos?
- Esos policías – dijo el Malrollo, y se levantó la camiseta para enseñar varios moretones –. Me agarraron oliendo a pegamento y por eso diz que me dieron verga. Jovito, enseñale el plomazo.
- Jovito les enseñó la herida de bala que tenía en el pecho, y los niños se movieron para ver la cicatriz más de cerca.
- Le traté de robar a un señorón. Estaba armado, y al darse cuenta de que quería sacarle la cartera, me metió un tiro. (REY ROSA, 2014, p. 280)¹⁷

O fragmento acima demonstra a violência sofrida pelo grupo de crianças reconhecido como *Piedras*

¹⁷ - E o que aconteceu com você? – lhe perguntou Tarántula a Silvestre.

- Me atropelaram. – mostrou-lhes a cintura esfolada. – E com você?
- Esses policiais – disse Malrollo, e levantou a camiseta para mostrar vários hematomas–. Me pegaram cheirando cola e por isso que me deram uma surra. Jovito, mostra a sua cicatriz de tiro.
- Jovito lhes mostrou a ferida de bala que tinha no peito, e os meninos se mexeram para ver a cicatriz mais de perto.
- Tratei de roubar um velhote. Estava armado, e ao perceber que eu queria tirar sua carteira do bolso, me deu um tiro. (Tradução nossa)

Encantadas. Apesar de serem considerados violentos, este trecho retrata, na realidade, que quem é violentado pelo sistema social excludente são esses meninos de rua, que reagem a essa estrutura agressiva que lhes é apresentada da mesma maneira em que são acometidos por ela. É a reação em cadeia daqueles que são desprivilegiados dentro de uma organização social atroz com precedentes históricos.

Silvestre é aceito no grupo não só pelo fato de ter sofrido algum tipo de violência física, como o seu atropelamento, mas também porque se encaixa nos padrões de exclusão social por ser adotado e ter um histórico de violência em sua vida. Do mesmo modo, as outras crianças do bando mostradas ao leitor apresentam traços da violência cotidiana praticada pelo sistema social através de figuras marcadas como a polícia e os civis armados dentro da Guatemala. Paradoxalmente, o menino belga prefere viver dentro desta esfera marginal que a sociedade lhe oferece que estar em um círculo familiar e burguês que não lhe é amistoso nem saudável.

Essa contradição apresentada abre a possibilidade de se considerar que a violência sofrida na infância, na Europa assim como na Guatemala, proporciona um sentido de linearidade atrelada a uma lógica absurda, traço constante nos textos de Rey Rosa. A localidade não importa, pois a violação dos direitos pelo sistema social em que o menino está inserido se faz presente a todo momento: primeiro como órfão; depois, como produto de um possível tráfico de pessoas que ocorre entre os dois continentes e, por fim, como vítima de um atropelamento com características de vingança contra seus pais adotivos ou acerto de contas. Não parece existir escapatória para Silvestre da violência que lhe é conferida.

Para poder sobreviver ou ascender dentro da sociedade guatemalteca, Silvestre, deverá encaixar-se nos moldes estabelecidos neste cotidiano pelo âmbito da violência em que se encontra e que lhe é imposta pela estrutura organizacional daquela sociedade. Silvestre se adapta ao rejeitar as regalias de uma vida de classe média alta para viver na miséria com seus amigos de rua.

É interessante destacar neste ponto a ideia de que a violência se compõe como uma unidade, um traço marcante da identidade das personagens dos romances de Rey Rosa como se fosse o elo que as une nesse universo naturalmente violento. Para que possam pertencer à esfera ficcional apresentada, elas devem possuir a violência como característica que as faça fazer parte desse padrão já estabelecido. Em um mecanismo bem engendrado, as personagens são as peças ligadas ao eixo central, que é a violência sofrida/praticada/vivenciada/compartilhada.

Dessa maneira, mais uma vez a frase contida no prefácio de *Piedras Encantadas* aponta não só para o retrato da Guatemala feito pelo autor no romance, mas evidencia as características paradoxais das personagens contidas nas três obras analisadas em que a aparência inicial é posta em xeque pelas ações e situações apresentadas ao longo dos enredos.

Considerações finais

Em *Piedras encantadas* (2001), entende-se que as personagens se

conectam por dois fios narrativos: primeiro, a sua experiência com a violência e aceitação desta em suas vidas ou daqueles que as cercam e, em segundo, as ligações de seus cotidianos com alguém que possui alguma proximidade ou relação com o atropelamento de Silvestre. Joaquín se vincula ao atropelamento ao aceitar que seu amigo pratique um ato de violência e fuja logo em seguida; Elena, por conhecer Joaquín e trabalhar no jornal em que se está investigando o atropelamento do garoto; Rastelli, por ser contratado para investigar o caso; Ileana e Faustino, por serem os pais adotivos de Silvestre; o cuidador dos cavalos, por ter aceitado dinheiro e estar envolvido diretamente com o atropelamento e as crianças de rua por serem informantes ao mesmo tempo em que se tornam a segunda família do garoto.

Com isso, personagens inicialmente aleatórios se unem para construir a narrativa a partir de um acontecimento pautado em uma atitude violenta. Em *Piedras Encantadas* (2001), o leitor é conduzido por caminhos que evidenciam uma narrativa baseada na

estética da violência, a partir das imagens presentes no texto e na própria construção do romance proposta pelo autor guatemalteco.

Além disso, naturaliza-se a violência para que ela seja aceita dentro do plano de construção da própria narrativa e como forma de desestabilização do leitor desacostumado com um projeto de concretude pautado nesse espaço agressivo e violento.

As construções imagéticas da violência no romance estudado proporcionam ao leitor vislumbrar uma estrutura textual pautada também no sensorial e descritivo em que a violência se torna um meio para se perceber e entender muitas vezes o retrato exposto da Guatemala atual.

Em *Piedras Encantadas* (2001), o leitor fica desprovido de um referencial de justiça a que teoricamente e tradicionalmente está acostumado. Não há um herói por quem torcer, mas personagens repletos de falhas e defeitos para serem discutidos e compreendidos dentro de seu universo. É uma violência e a representação de uma realidade traumática, ocasionadas por questões históricas, refletidas nos

retratos da Guatemala e na denúncia sempre presente, mas também é uma violência cotidiana que aparece para questionar as suas raízes dentro da estrutura da sociedade retratada.

Referências bibliográficas

CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: FyG editores, 2010.

CUEVAS MOLINA, Rafael. *De Banana Republics a repúblicas maquileras*. San José: EUNED, 2012.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 1972.

ESCAMILLA, José Luis. *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana: desterritorializado, híbrido y fragmentado*. El Salvador: Ed. Universidad Don Bosco, 2011.

MACKENBACH, Werner; ORTIZ WALLNER, Alexandra. De (formaciones): violencia y narrativa en Centroamérica. *Revista Iberoamericana*, 32, p. 81-97, 2008.

ORTIZ WALLNER, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012.

ORTIZ WALLNER, Alexandra. Poéticas de la violencia en Centroamérica: literatura y nuevas sensibilidades. In: MACKENBACH, Werner; MAIHOLD, Günther (orgs.). *La transformación de la violencia en América Latina*. Guatemala: F&G Editores, 2015.

ORTIZ WALLNER, Alexandra. Trazar un Itinerario de Lectura: (Des) Figuraciones de la Violencia en una Novela Guatemalteca". *Revista Inter Sedes*, 6, p. 135-145, 2003.

REY ROSA, Rodrigo. *Imitación de Guatemala*: cuatro novelas breves. Ciudad de México: Alfaguara, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime*: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

Mal-estar, violência e outras palinódias da consciência n'Os maias, de Eça de Queirós

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40277>

Silvio Cesar dos Santos Alves¹

Alan Diogo Capelari²

Resumo: A metodologia utilizada neste trabalho foi o comparatismo, especialmente a sua vertente fundada no diálogo da literatura com outros campos do saber, e, sobretudo, “o estudo da literatura em suas intersecções com a filosofia”, que aqui é utilizada “como paradigma teórico”. Sem se subestimar “as possibilidades oferecidas ao pensamento filosófico pela literatura” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6), e “conjugando filosofia e literatura de tal modo que conteúdo filosófico e forma literária tornam-se indissociáveis” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6-7) – pois “a ficcionalidade da teoria e a força teórica da ficção criam uma porosidade entre os campos da literatura e da filosofia” –, buscou-se, em termos gerais, “a subversão das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre conteúdo filosófico e conteúdo literário”, bem como o “escrutínio das múltiplas articulações entre literatura e filosofia, em virtude do caráter polimorfo de seus signos” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 7). Em termos específicos, propusemos o atrito, a fricção, a contaminação entre o pensamento dos dois maiores teóricos da cultura do século XIX, Friedrich Nietzsche – tendo em vista a sua *Genealogia da moral* (1887) – e Sigmund Freud – com foco em seu *Mal-estar na Cultura* (1930) –, e a obra-prima ficcional do escritor português Eça de Queirós, o romance *Os Maias* (1888). Esse romance possui, em sua composição, vasto repositório de temas, questionamentos e reflexões que, além de abarcarem todo o longo século XIX, fazem com que a obra permaneça até a contemporaneidade como objeto de atenção de leitores e pesquisadores. No presente trabalho, analisaremos, de forma mais específica, as implicações sociais presentes no desenlace da relação amorosa entre Carlos da Maia e Maria Eduarda; os conflitos da consciência moral de Carlos, em meio à descoberta de que vivia um amor proibido; e a violência resultante de tais conflitos, seja aquela direcionada contra o próprio sujeito, seja a que se dirige contra os outros. Além disso, também será dada atenção à crítica social que é uma marca de Eça. O que se percebe é uma sociedade astuta no trato de questões que podem comprometer a imagem do sujeito dito civilizado. Nota-se, também, que a relação entre civilização e civilidade se mostra de forma complexa, e muitas vezes, nessa obra, as regras de convivência, ditas civilizadas, utilizam métodos que remetem à barbárie.

Palavras-chave: Mal-estar; Violência; Consciência; Eça de Queirós; Os Maias.

¹ Silvio Cesar dos Santos Alves. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, Brasil. E-mail: silvioalves78@gmail.com; silvioalves@uel.br - <https://orcid.org/0000-0002-2429-8468>

² Alan Diogo Capelari. Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil. E-mail: alandc@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0068-396X>

Texto recebido em 03/01/2020 e aceito para publicação em 13/01/2020.

Malestar, violencia y otras palinodias de la conciencia en la novela *Los mala*, de Eça de Queirós

Resumen: La metodología utilizada en este trabajo fue el comparatismo, especialmente su aspecto basado en el diálogo de la literatura con otros campos del conocimiento y, sobre todo, “el estudio de la literatura en sus intersecciones con la filosofía”, que se utiliza aquí “como paradigma teórico”. No sub estimando “las posibilidades ofrecidas al pensamiento filosófico por la literatura” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6), y “conjugando filosofía y literatura de tal manera que el contenido filosófico y la forma literaria se vuelvan indisolubles” (ALVES; CEI ; DIOGO; 2018, p. 6-7) - porque “la ficcionalidad de la teoría y la fuerza teórica de la ficción crean una porosidad entre los campos de la literatura y la filosofía” -, se buscó, en términos generales, “la subversión de las fronteras tradicionalmente establecidas entre contenido filosófico y contenido literario”, así como el “escrutinio de las múltiples articulaciones entre literatura y filosofía, debido al carácter polimórfico de sus signos” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 7). En términos específicos, propusimos la fricción, la contaminación entre el pensamiento de los dos grandes teóricos de la cultura del siglo XIX, Friedrich Nietzsche – teniendo en cuenta su *La genealogía de la moral* (1887) – y Sigmund Freud – centrándose en *El malestar en la cultura* (1930) –, y la obra maestra de ficción del escritor portugués Eça de Queirós, la novela *Los Maia* (1888). Esta novela tiene, en su composición, un vasto depósito de temas, cuestionamientos y reflexiones que, además de abarcar todo el largo siglo XIX, hacen que la obra permanezca hasta la contemporaneidad como objeto de atención para lectores y investigadores. En el presente trabajo, vamos a analizar, específicamente, las implicaciones sociales presentes en el resultado de la relación amorosa de Carlos da Maia y Maria Eduarda; los conflictos de la conciencia moral de Carlos, en medio del descubrimiento de que vivió un amor prohibido; y la violencia resultante de tales conflictos, sea el dirigido contra el sujeto en sí, sea el dirigido hacia los otros. Además, también se prestará atención a la crítica social que es una marca de Eça. Lo que se puede notar es una sociedad astuta cuando se trata de preguntas que pueden comprometer la imagen del sujeto civilizado. También es posible notar que la relación entre civilización y civilidad se muestra compleja, y muchas veces, en esta novela, las reglas de convivencia, que se dice que son civilizadas, usan métodos que se refieren a la barbarie.

Palabras clave: Malestar; Violencia; Conciencia; Eça de Queirós; Los Maia.

Discontent, violence and others palinodies of conscience in the novel *The Maias*, of Eça de Queirós

Abstract: The methodology utilized in this paper was the comparatist, specially its strand founded on the dialogue between literature and other fields of knowledge, mostly, “the study of literature in its intersections to philosophy”, which here is used “as theoretical paradigm” Not sub estimating “the possibilities offered to the philosophical thought by literature” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6), and “conjugating philosophy and literature in such a way that the philosophical content e literary form become indissociable” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6-7) – because “fictionality theory and the fiction theoretical strength create porosity in between the fields of literature and philosophy” -, it was sought, in general terms, “the subversion of the borders traditionally established between philosophical content and literary content”, as well as “the scrutiny of the multiple articulations between literature and philosophy, regarding the polymorphous character of its signs” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 7). In specific terms, we proposed the attrition, the friction, the contamination between the thought of the two greatest theorists of the XIX Century culture, Friedrich Nietzsche – bearing in mind his *On the Genealogy of Morality* (1887) – and Sigmund Freud – focusing on *Civilization and Its Discontents* (1930) -, and the fictional work from the Portuguese writer Eça de Queirós, the novel *The Maias* (1888). This novel has, in its composition, a vast repository of themes, questioning, and reflections which, besides covering all the long XIX Century, make the work remain until contemporaneity as an object of attention to readers and researchers. In the present work, we are going to analyze, specifically, the social implications present in the outcome of Carlos da Maia and Maria Eduarda love relationship, the conflicts of Carlos’ moral conscience amidst the discovery that he

lived a prohibited love, and the resulting violence of those conflicts, be the one directed against the subject itself, or the one directed toward the others. Moreover, we are going to pay attention to the social critique that is a mark of Eça's work. What can be noticed is a society shrewd when dealing with question that can compromise the image of the civilized subject. It's possible to note that the relationship between civilization and civility show itself complex, and many times, in this novel, the acquaintanceship rules, said to be civilized, use methods which refer to barbarism.

Keywords: Discontent; Violence; Conscience; Eça de Queirós; The Maias.

Mal-estar, violência e outras palinódias da consciência n'*Os maias*, de Eça de Queirós

"I, I live among the creatures of the night" (Laura Branigan, "Self Control").

"O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo" (Chico Buarque, "À flor da pele").

"Carlos parecia aniquilado:
— Tudo isso é nojento!... No fim talvez até se entendam ambos. Estou como tu dizias aqui há tempos: «Caiu-me a alma a uma latrina, preciso um banho por dentro!».
Ega murmurou melancolicamente:
— Essa necessidade de banhos morais está-se tornando, com efeito, tão frequente... Devia haver na cidade um estabelecimento para eles" (Eça de Queirós, *Os Maias*).

Nos últimos acontecimentos da segunda parte do romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, João da Ega é encarregado por Carlos da Maia de levar ao conhecimento de Maria Eduarda o fato trágico de que ele e ela, então amantes, são, na verdade, irmãos. Suspeitamos de que Carlos quisesse que fosse dito mais... Ele

guardava de Maria Eduarda aquele segredo recém descoberto, enquanto matinha com ela relações sexuais. Na madrugada em que retornava da última dessas noites, é surpreendido pelo avô, Dom Afonso, que sabia de tudo e que, ao amanhecer, viria a morrer – quem sabe se, além da apoplexia, também de desgosto, como o próprio Carlos suspeitara. Na sequência, temos o velório e o sepultamento, tudo de um dia para o outro. Após retornar do cemitério, Ega encontra Carlos no quarto e recebe dele a notícia de sua partida para Santa Olávia, e do seu projeto de viajar pelo mundo, conhecer a América e o Oriente, se distrair – para o que também convida o amigo, que, logicamente, aceita. Antes disso, Carlos pede a Ega que dê à Maria Eduarda a ciência dos fatos que ele vinha omitindo da amante e irmã:

— Tens dúvida em lhe ir falar, a ela?

— Não. Para quê?... Para lhe dizer o quê?

— Tudo. (QUEIRÓS, 1888, p. 272).

Esse “tudo” pode perfeitamente ser entendido como tudo o que Carlos achava que Ega sabia. Ega, provavelmente, entendeu dessa maneira, mas também, certamente, percebeu o espaço para a ambiguidade. O mais correto teria sido perguntar: tudo o quê? Ainda nos momentos imediatamente seguintes à morte de Dom Afonso, Carlos havia dito a Ega, sobre o avô: “Sabia tudo, foi isso que o matou!...” (QUEIRÓS, 1888, p. 270). Também ali Ega nada perguntou, ficando subentendido para Carlos, que ele sabia o que Dom Afonso sabia. Sabia, está claro. O próprio Carlos, na madrugada do fatídico dia anterior, chegando ao Ramalhete, no terror de suas culpas, pensava, sobre o avô, sobre o Ega, sobre todos: “Tinha agora a certeza que eles sabiam tudo” (QUEIRÓS, 1888, p. 267). Na véspera de sua morte, Dom Afonso diz a Ega que Carlos havia passado suas últimas noites “com essa mulher” (QUEIRÓS, 1888, p. 266). A comunicação entre Carlos e Ega, nesse período, ou foi muito truncada, ou evitada por Carlos,

certamente por imaginar que o amigo suspeitasse o motivo porque ele não vinha dormindo em casa. Mas, o que, precisamente, Carlos queria que o Ega dissesse à Maria, quando diz “tudo”? Apenas o que estava na caixa de charutos, ou também que, naquelas últimas quatro noites, ele estivera com Maria na Rua de São Francisco “na plena consciência da consanguinidade que os separava” (QUEIRÓS, 1888, p. 268)? Ao receber o pedido do amigo, o próprio Ega deve ter pensado que o mais sensato seria não entrar nos pormenores do que quer que tenha acontecido lá, naquelas quatro obscuras noites. Para Maria Eduarda, ficara faltando saber desde quando Carlos sabia... No dia seguinte, ao receber João da Ega em casa, ela ouve dele, um tanto abruptamente, a notícia de um incerto parentesco seu com Carlos, que havia ido para Santa Olávia e lhe enviava boa soma em libras e notas para que ela deixasse Lisboa e partisse para Paris, além de também lhe ter deixado uma caixa de charutos, com documentos de sua mãe que atestariam o seu grau de parentesco com os Maias. Antes disso, logo ao ver o Ega, Maria lhe diz: “Então Carlos?” (QUEIRÓS, 1888, p.

273)... Como ele se desvia da pergunta, ela insiste: “E Carlos?”... Ega, então, lhe responde que “Carlos foi para Santa Olávia”, e a sequência é tocante:

Ela apertou as mãos, numa surpresa que a acabrunhava. Para Santa Olávia! E sem um bilhete, sem uma palavra?... Um terror empalidecia-a mais, diante daquela partida tão arrebatada, quase parecida com um abandono. Terminou por murmurar, com um ar de resignação e de confiança que não sentia:

— Sim, com efeito, nestes momentos não se pensa nos outros... (QUEIRÓS, 1888, p. 274).

Sim, com efeito, nesses momentos, não se pensa nos outros... Essa afirmação, no entanto, não é simples, e precisa ser problematizada. Maria Eduarda fica completamente decepcionada com o fato de Carlos, que declarava ser ela o amor de sua vida, ter se isolado em seu luto, sem sequer um bilhete ou uma palavra, que ele não tivera coragem de lhe escrever e pedira ao Ega para fazê-lo: “Não posso!... Escreve-lhe tu aí, a ela, duas palavras. Em silêncio, Ega tomou a pena, redigiu um bilhete muito curto” (QUEIRÓS, 1888, p. 270). A falta de confiança certamente tem a ver com a provável intuição de que algo mais teria acontecido, algo que ela não sabia e que justificaria a indiferença do

amante. Se ela realmente teve essa intuição, o leitor, a esta altura, já sabe que estava correta. A palavra faltara porque Carlos não tinha coragem de voltar a encará-la depois que ela soubesse de “tudo”. A morte abrupta do avô foi apenas um pretexto para ele dar um fim ao que já estava findo. Aquele amor já não existia para ele, causava-lhe asco, como o personagem nos revela em seu fluxo de consciência, na última vez em que o casal se relaciona sexualmente: “Era, surgindo do fundo do seu ser, ainda ténue mas já perceptível, uma saciedade, uma repugnância por ela, desde que a sabia do seu sangue!... Uma repugnância material, carnal, à flor da pele” (QUEIRÓS, 1888, p. 267). Não apenas o fato de ambos serem irmãos. Não apenas a incapacidade de suportar a reação dela ante a revelação de que ele, conscientemente, tivera relações sexuais com a própria irmã. Era, principalmente, o fato de já não ser mais capaz de vê-la como amante, e um nojo, uma vontade de abreviar, mais que abreviar, de suprimir todo e qualquer desdobramento decorrente desse fato, ainda que, na véspera, tenha dito isto ao Ega:

Pois tu imaginas que por me virem provar que ela é minha irmã, eu gosto menos dela do que gostava ontem, ou gosto de um modo diferente? Está claro que não! O meu amor não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias, e transformar-se em amizade... Nunca! Nem eu quero! (QUEIRÓS, 1888, p. 260).

Se Carlos defendeu para o amigo a legitimidade de seus sentimentos e cogitou manter a relação com Maria independentemente do que já sabia, nada nos impede de supor que Maria Eduarda pudesse fazer o mesmo, e, caso tivesse a chance, quem sabe não agisse como ele, indo também buscar a sua esfinge, naquelas últimas e obscuras noites, pois, como afirma Sigmund Freud, “o sentimento de felicidade originado da satisfação de um impulso selvagem, não domado pelo eu, é incomparavelmente mais intenso do que aquele que resulta da saciação de um impulso domesticado” (FREUD, 2010, p. 68).

Já sofrendo o rebato de sua consciência moral, Carlos se recusa a representar o papel de espectador das reações dramáticas que se poderia esperar de Maria, após ela tomar conhecimento de “tudo” aquilo que somente ele lhe poderia dizer. A

conveniência dessas reações é extirpada do romance, com o “degredo” dela para Paris, às ocultas, “toda envolta numa grande peliça escura, com véu dobrado, espesso como uma máscara” (QUEIRÓS, 1888, p. 275), “em silêncio, sufocada”, e escondida numa “carruagem de luxo, fechada, misteriosa” (QUEIRÓS, 1888, p. 276) – o “vagão-salão, que tinha todas as cortinas cerradas” (QUEIRÓS, 1888, p. 275). Ao dizer a Ega que “nestes momentos não se pensa nos outros”, com efeito Maria Eduarda constatava que Carlos, ao partir para Santa Olávia, não suportara sequer dar a ela o direito de lhe manifestar a sua empatia pela morte de Dom Afonso (ela e todos os seus criados se vestiam de luto, quando Ega fora à sua casa pela última vez). Mas, talvez também intuísse, com aquele saber que não se sabe, o desprezo de Carlos pelas reações dela relativamente a fatos vindouros: 1. O choque da descoberta de que os dois eram irmãos; 2. O terror da constatação de que haviam vivido uma relação incestuosa; 3. O grotesco da descoberta de que Carlos tivera relações sexuais com ela já de posse desse conhecimento; 4. O pesar da

constatação de que, na verdade, havia acabado de perder o avô que nunca sequer vira e de quem tanto ouvia falar (Ao dar a Ega a notícia de que Maria partiria no dia seguinte para Paris, Melanie, ao que tudo indica a mando dela, pergunta-lhe onde ficava o jazigo de Dom Afonso).

Talvez Maria também soubesse, mesmo sem saber, que aquela visita de Ega significava que Carlos havia lhe virado as costas, irreversivelmente, para outros pensamentos e sentimentos que ela poderia experimentar após saber de quase “tudo”, e sobre os quais não é descabido conjecturar: 5. O interesse em ser reintegrada naquela sociedade, como legítima herdeira dos Maias, do seu nome, e, não tendo mais ninguém no mundo, uma vontade muito plausível de iniciar um convívio familiar com o irmão, talvez mesmo no interior do próprio Ramalhete; 6. A tentativa, que não é incompatível com o tópico anterior, nem necessariamente dependente dele, de manutenção da condição de amantes, mesmo após o conhecimento do parentesco – algo que, como sabemos, é perfeitamente plausível em se tratando da lógica do desejo.

Carlos lhe nega tudo isso, como se não reconhecesse nela os mesmos direitos que julgava possuir. Embora tenha recebido uma mesada, ficando-lhe prometida a legítima herança, a Maria Eduarda não é garantido o direito legal aos mesmos rituais de luto e melancolia que Carlos determina para si. Lembremo-nos da conversa de Ega com o Vilaça, justamente sobre esse assunto. Vilaça acha exagerado “para uma simples mulher” (QUEIRÓS, 1888, p. 276) as quinhentas libras que Carlos destinara à Maria, para a viagem a Paris, e as cento e sessenta libras que lá ela deveria receber, de mesada, enquanto não se liquidassem as propriedades a que tinha direito. Na sequência, quando escreve a Maria a carta com as instruções para a viagem, Ega fica embaraçado, não sabendo se a destinatária era Madame Mac Gren ou D. Maria Eduarda da Maia. O sobrescrito acaba indo em branco, e mais uma vez constatamos que o direito legal de “uma simples mulher” era sempre algo muito problemático naquela sociedade. Em sua *Genealogia da Moral*, Nietzsche comenta que “O ‘direito’ foi por muito tempo um *vetitum* [algo proibido], um abuso, uma inovação, apareceu com-

violência, *como* violência, à qual somente com vergonha de si mesmo alguém se submetia”, e que “cada pequenino passo que se deu na terra foi conquistado ao preço de suplícios espirituais e corporais” (NIETZSCHE, 1998, p. 103). A cena que abordamos é exemplar nesse sentido. A violência a que Nietzsche se refere é muito mais contra quem concede o direito do que contra quem dele se beneficia – e que em geral se encontra em uma posição mais vulnerável. Mas, a via é de mão dupla, como veremos.

Se a perspectiva narrativa dominante nessa fase do romance é a de Carlos, faz todo o sentido, do ponto de vista da economia narrativa, que Maria Eduarda seja tratada como uma pária, após a morte de Dom Afonso. Não só na perspectiva narrativa, mas também na econômica, pois não nos esqueçamos de que, no nível da diegese, Carlos é praticamente onipotente nesse sentido, e de que quase tudo no romance gira em torno de sua bolsa. Assim, materialmente falando, Maria Eduarda sai da história amplamente beneficiada, embora ainda sem nome, como um fantasma. No plano dos afetos, ela é completamente vilipendiada, e a sua

partida também é fantasmática – Eça apenas diz ao Nunes que a enigmática mulher a embarcar misteriosamente em Santa Apolônia era “Cleópatra” (QUEIRÓS, 1888, p. 276). Maria Eduarda embarca envolta em mistérios, em máscaras, oculta aos olhos de todos, ritos que lembram os dos antigos guerreiros marcados pelo tabu da guerra, aquando do retorno às suas comunidades, como Freud nos lembra em *Totem e tabu*. O incesto é deveras um tabu. Mas, Carlos sai quase ileso, do ponto de vista de sua relação com a sociedade. Os ritos impostos à partida de Maria Eduarda, entre os quais se inclui a própria partida, são a contrapartida da violência que Carlos impõe a si mesmo, para permanecer no âmbito do direito legal e, mais do que isso, no âmbito da civilização – enfim, na relação dele consigo mesmo seria impossível sair ileso. É violência, como nos ensinara Freud, em *Mal-estar na cultura*, aquela “agressão da consciência moral”, em “sua extraordinária severidade”, contra o próprio sujeito. Segundo o pai da psicanálise, “cada parcela de agressão que nos recusamos a satisfazer é assumida pelo supereu e aumenta a

sua agressão (contra o eu)” (FREUD, 2010, p. 154).

O final do romance nos mostra que a taça da ira do eu contra si mesmo pode transbordar e ser dividida, iniciando um novo ciclo nessa dinâmica. Volta-se, assim, a agredir o outro, como complemento da agressão contra si próprio. A agressão de Carlos contra Carlos é a renúncia à agressão erótica máxima representada pelo incesto. O que transborda para Maria Eduarda é a exigência de segregá-la, a necessidade de tratá-la, somente a ela, da mesma forma que as comunidades antigas tratavam os guerreiros marcados pelo tabu. Essa “disputa entre o amor e o anseio de morte”, como nos ensinara Freud, também “se consuma em relação à massa”, pois “a escalada do sentimento de culpa, talvez até alturas que o indivíduo acha dificilmente suportáveis, está ligada à cultura de maneira indissolúvel” (FREUD, 2010, p. 161). Talvez tenha a ver com isso o fato de Carlos ter encontrado tanta cumplicidade em seus desígnios, até ao ponto de mesmo os direitos legais de Maria Eduarda terem sido questionados, por outros que estavam a ele agregados. Por outro lado, os

dez anos que ele passa ausente de Lisboa, ainda que nos termos já mencionados, não deixam também de cumprir aí um certo papel no seu ajuste de contas com o social.

Nietzsche afirma que “híbris é nossa atitude para com Deus”, a quem ele vê como aquela “presumível aranha de propósito e mora lida de por trás da grande tela e teia da causalidade” (NIETZSCHE, 1998, p. 102) – para o que, numa feliz coincidência, dá o exemplo de “Carlos, o Temerário, em luta com Luís XI: *‘je combats l’universelle araignée’*”. O autor da *Genealogia da moral* também afirma que “híbris é nossa atitude para com *nós mesmos*, pois fazemos conosco experimentos que não nos permitiríamos fazer com nenhum animal, e alegres e curiosos vivissecionamos nossa alma: que nos importa ainda a ‘salvação’ da alma!” (NIETZSCHE, 1998, p. 103). Até a morte do avô, Carlos fora, decerto, temerário em alguns lances de sua relação com Maria Eduarda. Era como se também tivesse o propósito de combater uma certa aranha universal. Depois, trocará essa atitude pelo combate a si mesmo, vivissecionando a própria alma com um rigor ainda não

visto no romance – uma alma que já não podia ser salva, como ele próprio diz ao Ega:

Não! É estranho, não me faço mais desgraçado! Aceito isto como um castigo... Quero que seja um castigo... E sinto-me só muito pequeno, muito humilde diante de quem assim me castiga. Esta manhã pensava em matar-me. E agora não! É o meu castigo viver, esmagado para sempre... (QUEIRÓS, 1888, p. 270).

Carlos se vê como um proscrito na terra... Não espera já a salvação da alma. Está disposto a seguir errante pela poeira dos caminhos. Mas, no fundo, sabe que há sempre uma compensação, ao menos “para cómodo e salvação do corpo, já que a alma... Oh! a alma...” (GARRETT, 2017, p. 40) – já dizia o astuto Autor das *Viagens na minha Terra*. Vilaça, ao analisar a situação financeira dos Maias, diz a Ega que “há muito dinheiro”, concluindo que “isto”, “digam lá o que quiserem, sempre consola de tudo”. Ega concorda, reservando um espaço para a contradição: “Consola de muito, com efeito” (QUEIRÓS, 1888, p. 273). Ele mesmo faria a sua própria análise, voltando da casa de Maria Eduarda, depois de já lhe ter entregado as libras de Carlos:

Foi só na Rua do Ouro que começou a serenar, tirando o chapéu,

respirando largamente. E ia então repetindo a si mesmo todas as consolações que se poderiam dar a Maria Eduarda: era nova e formosa; o seu pecado fora inconsciente; o tempo acalma toda a dor; e em breve, já resignada, encontrar-se-ia com uma família séria, uma larga fortuna, nesse amável Paris, onde uns lindos olhos, com algumas notas de mil francos, têm sempre um reinado seguro...

— É uma situação de viúva bonita e rica — terminou ele por dizer alto no coupé. Há pior na vida (QUEIRÓS, 1888, p. 275).

Há pior na vida... Esse cálculo talvez seja a medida para a punição que sempre nos é cobrada por nossa consciência moral. O mal-estar que nos aflige é que tal cálculo não dá conta nem de nosso amor, nem de nosso anseio de morte. Como se diz por aí, a conta não fecha. Já não se pode salvar a alma, a felicidade absoluta é impossível, somos proscritos, degredados cumprindo na terra uma certa pena, um castigo, como Carlos, como Maria Eduarda... No trecho em que Carlos comenta sobre o seu castigo, ele conclui, ressentido com o avô: “O que me custa é que ele não me tivesse dito adeus!” (QUEIRÓS, 1888, p. 270). Maria Eduarda talvez tenha terminado seus dias com o mesmo ressentimento em relação a Carlos. E não se pode ter certeza de que Afonso quererá dizer

algo ao neto, na sua última hora, se tivesse tido a oportunidade. Tampouco se pode garantir que Carlos estivera no cemitério, para um último adeus ao avô... Já Maria Eduarda, que suspeitamos ter visitado “o jazigo dos senhores Vilaça”, “nos Prazeres, à direita, ao fundo, onde havia um anjo com uma tocha” (QUEIRÓS, 1888, p. 275), é reduzida a um silêncio mortuário, apenas quebrado pelo que o próprio Carlos nos conta dela no capítulo final, numa última e cabal prova da violência que lhe fora imposta.

A civilização que se representa em *Os Maias* é isto: atos e mais atos de violência, em geral disfarçados por ritos de distanciamento e impessoalidade – mais precisamente, de civilidade –, como no caso em que Ega e Cruges vão levar ao Dâmaso o aviso do desafio de Carlos, ou no frio abandono, no isolamento e no silenciamento materialmente recompensado de Maria, após a morte de Dom Afonso. Nietzsche analisa bem esse estágio da cultura, ao afirmar que os seres humanos foram violentamente formatados em relação à sua antiga versão. Segundo o filósofo, “a inserção de uma população

sem normas e sem freios numa forma estável, assim como tivera início com um ato de violência, foi levada a termo somente com atos de violência” (NIETZSCHE, 1998, p. 74). Nietzsche quer dizer que é do homem praticar a violência, que a sua domesticação é ela mesma um ato de violência contra o próprio homem, e que esse ato, agora internalizado, continua a operar no interior do homem, a partir de algo que lhe é essencial: a vontade de violência. Por isso, ele tem razão ao afirmar que, “*essencialmente*, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter”. No trecho a seguir, da mesma seção da citação anterior, o filósofo desenvolve esse raciocínio, de forma ainda mais elucidativa:

É preciso mesmo admitir algo ainda mais grave: que, do mais alto ponto de vista biológico, os estados de direito não podem senão ser *estados de exceção*, enquanto restrições parciais da vontade de vida que visa o poder, a cujos fins gerais se subordinam enquanto meios particulares: a saber, como meios para criar *maiores* unidades de poder. Uma ordem de direito concebida como geral e soberana, não como meio na luta entre complexos de poder, mas como meio *contra* toda luta, [...] seria um princípio *hostil à vida*, uma ordem destruidora e desagregadora do homem, um atentado ao futuro do

homem, um sinal de cansaço, um caminho sinuoso para o nada (NIETZSCHE, 1998, p. 65).

A leitura desse trecho de Nietzsche, com *Os Maias* ao fundo, diz-nos mesmo muita coisa... O direito, nesse romance, a estrutura mesma do que se pode chamar de civilização, não existe senão como filtro instável, que pode, a qualquer momento, ser arrancado dos olhos, para que se veja melhor com o sangue que nele sobe, em momentos de crise e de violência. E, “de ordinário, mesmo para as mais íntegras pessoas basta uma pequena dose de agressão, malícia, insinuação, para lhes fazer o sangue subir aos olhos e a imparcialidade sair dos olhos” (NIETZSCHE, 1998, p. 63). Fica muito claro, ao fim do romance, que a garantia dos direitos de Maria Eduarda tem todas as características de uma “exceção”, e que as “restrições parciais da vontade” que lhe asseguram tais direitos geram certo mal-estar naquela estrutura social, como se esta sentisse ameaçada a sua hegemonia misógina, pois, afinal, como disse o Vilaça, além de tudo se tratava apenas de “uma mulher, uma simples mulher”. No entanto, apesar de em todo o romance não se

vislumbrar algo como “uma ordem de direito concebida como geral e soberana”, o que nele ressalta é a sensação de que a civilização e suas exigências, mesmo num contexto social precário como o português de fins do século XIX, estão muito próximas daquilo que Nietzsche chamou de “uma ordem destruidora e desagregadora do homem, um atentado ao futuro do homem, um sinal de cansaço, um caminho sinuoso para o nada”.

A palavra civilização e suas derivações aparecem repetidas vezes no romance, evidenciando a importância desse tema, que também é bastante debatido. No trecho que segue, João Ega, refletindo sobre questões de civilização, critica a crônica dependência de Portugal relativamente às grandes potências europeias, a sua falta de autenticidade, de originalidade. A abrangência de sua crítica não se restringe às importações de bens materiais, mas se estende às ciências, à filosofia, aos costumes:

Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo pacote. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em

segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de São Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo brancos, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão... Isto é uma choldra torpe (QUEIRÓS, 1888, p. 43).

O século XIX foi um período de ebulição e de muito progresso, muito disso sendo devido aos avanços obtidos com a Revolução Industrial, que também gerou mazelas sociais. Em seu último romance publicado, *Eça* dirige um olhar de preocupação aos resultados finisseculares desse processo histórico, e dirigiu sua crítica especificamente à sociedade portuguesa, consumidora periférica de tendências e descobertas, mas incapaz de produzir e participar efetivamente no trabalho do progresso, do qual se acreditava resultar a civilização.

No trecho que citaremos a seguir, Carlos e Eça conversam com o conde de Gouvarinho, em São Carlos. O conde considerava a rivalidade entre Lisboa e Porto algo comparável à dualidade existente entre Áustria e Hungria, atribuindo a esse conflito um valor muito positivo, e vendo nessa semelhança um sinal de civilização. Com esse discurso, o Gouvarinho é

muito elogiado por Carlos e Eça, mas, nessas efusões dos dois, havia sempre, como sabemos, ou muito de ironia, ou apenas superficialidade pragmática. Também é bom lembrar que outros interesses mais prementes do que apreciar a retórica do conde os haviam levado ali. Feita essa ressalva, concede-se que o conflito é colocado em posição muito elevada, como parte inerente à própria civilização, apesar de o senso comum sempre reproduzir, ao longo do romance, a ideia de que civilização e civilidade são sinônimos de concórdia. Vejamos o trecho:

Aí está, por exemplo — dizia ele — o ciúme entre Lisboa e Porto. É uma verdadeira dualidade como a que existe entre a Hungria e a Áustria... Ouço por ali lamentá-la. Pois bem, eu, se fosse poder, instigá-la-ia, acirrá-la-ia, se as vossas Excelências me permitem a expressão. Nesta luta das duas grandes cidades do reino, podem outros ver despeitos mesquinhos, eu vejo elementos de progresso. Vejo civilização! (QUEIRÓS, 1888, p. 56).

Em outra cena bastante conhecida, a do jantar no Hotel Central, Eça vai enumerando os possíveis benefícios de um conflito bélico para Portugal, caso este sofresse uma invasão dos espanhóis. Em contraposição à preocupação dos demais presentes com um provável massacre, ele ressalta as vantagens

desse conflito do ponto de vista do que considera a civilização – isso porque, em sua opinião, não havia evidência histórica de que os seis milhões de portugueses pudessem ser “engolidos” por uma nação de quinze milhões. Ao contrário, Ega demonstra acreditar que uma derrota terrível, como se poderia esperar nesses casos, bastaria para suscitar o ressurgimento do espírito português, já que, em tais condições, seria necessário “fazer esforço para viver”:

E em que bela situação nos achávamos! Sem monarquia, sem essa caterva de políticos, sem esse tortulho da inscrição, porque tudo desaparecia, estávamos novos em folha, limpos, escarolados, como se nunca tivéssemos servido. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora... Meninos, nada regenera uma nação como uma medonha tarefa... Oh! Deus de Ourique, manda-nos o castelhano! (QUEIRÓS, 1888, p. 66).

Se pensarmos a crítica anterior, à passividade dos portugueses e à sua dependência crônica das tendências estrangeiras, temos aí uma paradoxal contraposição de ideias – o que, para mais, é o que precisamente caracteriza o comportamento desse heterodoxo personagem. Essa forma paradoxal de pensar relacionada à

reflexão acerca da civilização reaparece quando o Cohen descobre – ou passa a fingir que não sabia – que o Ega andara enamorado de sua mulher, e o expulsa do seu baile, de sua casa, prometendo corrê-lo “a pontapés” (QUEIRÓS, 1888, p. 107). Curiosamente, é justamente o Ega, que se via como “um homem de estudo e de arte”, enfim, como um homem mis civilizado do que “um burguês, um agiota”, quem vai pensar em duelo, com ódio do marido enciumado que agora lhe vedava a amante:

E enquanto a deixar-se varar por uma bala, não! Tinha mais direito a viver que o Cohen, que era um burguês, e um agiota... E ele era um homem de estudo e de arte! Tinha na cabeça livros, ideias, coisas grandes. Devia-se ao país, à civilização!... Se fosse ao campo, era para fazer a sua pontaria, e abater o Cohen, ali, como uma besta imunda... (QUEIRÓS, 1888, p. 109).

Cortejar fazia parte dos costumes daquela sociedade – o adultério elegante –, mas, digno já de espanto era que, ainda em nome da honra, se recorresse a um ato que remonta à barbárie humana: o duelo. Porém, ainda existia a possibilidade extrema de a honra, valor tão caro às sociedades ditas civilizadas, acabar sendo lavada com o sangue que sobe

aos olhos do marido traído. Como sabemos, o próprio Cohen fizera pouco caso do adultério, e, no dia seguinte, o Ega não recebeu nenhum emissário em seu nome, com o desafio. O banqueiro, o agiota, se mostrara muito mais civilizado do que o próprio poeta, a não ser pelas "bofetadas", pelos "trambolhões", pelos golpes de "bengala" que ele teria dado em Raquel – o "lírio de Israel" de Ega, que, por essa "coça", considerou o seu marido um "cobarde" que "merecia uma bala no coração" (QUEIRÓS, 1888, p. 113).

Há outros momentos no romance em que o duelo enquanto possibilidade radical de violência volta a estar presente. O primeiro que interessa aqui também está relacionado ao adultério elegante, ou, pelo menos num primeiro momento, essa é a impressão que temos. Carlos é surpreendido no Ramalhete pela visita não anunciada de Castro Gomes, personagem que até essa cena todos acreditam ser o marido de Maria Eduarda, e que havia chegado naquele mesmo dia do Rio de Janeiro:

Não era o correio. Era apenas um bilhete que o Baptista trazia numa salva: e vinha tão perturbado que anunciou «um sujeito, ali fora, na

antecâmara, numa carruagem, à espera...».

Carlos olhou o bilhete, empalideceu terrivelmente. E ficou a revirá-lo, lento e como atordoado, entre os dedos, que tremiam... Depois, em silêncio, atirou-o ao Ega para cima da mesa.

— Caramba — murmurou Ega, assombrado.

Era Castro Gomes!

Bruscamente Carlos erguera-se, decidido.

— Manda entrar... Para o salão grande!

Baptista apontou para o jaquetão de flanela com que Carlos tinha almoçado, e perguntou baixo se a sua Excelência queria uma sobrecasaca.

— Traz.

Sós, Ega e Carlos olharam-se um instante, ansiosamente.

— Não é um desafio, está claro — balbuciou Ega.

Carlos não respondeu. Examinava outra vez o bilhete: o homem chamava-se Joaquim Álvares de Castro Gomes: por baixo tinha escrito a lápis: «Hotel Bragança»... Baptista voltara com a sobrecasaca: e Carlos, abotoando-a devagar, saiu sem outra mais palavra ao Ega, que ficara de pé junto da mesa, limpando estupidamente as mãos ao guardanapo (QUEIRÓS, 1888, p. 190).

A possibilidade de um desafio é descartada por Ega, mas só o fato de ter sido mencionada, fica claro que essa era, inicialmente, uma preocupação. Porém, aos poucos, o que parece é que, para Carlos, conforme se desenvolve a cena, o desafio vai perdendo o que quer que pudesse ter de temível e ganhando contornos de uma excelente

oportunidade, sendo mesmo almejado, como vingança – no que, aliás, se aproxima de Ega, no caso anterior. Porque, e a partir das informações que ele tinha até então, o duelo, se vencido, era a chance de Carlos sair, por cima, da incômoda situação de amante que julgava amar deveras, e que temia ter de voltar a dividir a mulher amada, com o regresso daquele que achava ser o marido. Vejam que o trecho a seguir faz muito bem essa transição:

Carlos, em frente numa cadeira, com os punhos fortemente fechados sobre os joelhos, conservava a imobilidade de um mármore. E, perante aquele modo afável, uma ideia ia-o atravessando, lacerante, angustiosa, pondo-lhe já nos olhos largos, que não tirava de sobre o outro, uma irreprimível chama de cólera. Castro Gomes decerto não sabia nada. Chegara, desembarcara, correrá aos Olivais, dormira nos Olivais! Era o marido, era novo, tivera-a já nos braços — a ela! E agora ali estava, tranquilo, de flor ao peito, falando de Constable! O único desejo de Carlos, naquele instante, era que aquele homem o insultasse (QUEIRÓS, 1888, p. 190).

No final do trecho, não tendo nada que o colocasse no direito desafiar Castro Gomes, Carlos deseja mesmo ser insultado, para alcançar esse requisito. No fundo, tanto Ega quanto Carlos não tinham a coragem de reconhecer, sem o verniz do duelo,

que, na verdade, o que desejavam era assassinar aqueles dois homens – Cohen e Castro Gomes, respectivamente. Sim, porque o duelo não era outra coisa senão isto: um resquício da barbárie humana pintado com o verniz da civilização. Na sequência, Castro Gomes lê a Carlos a carta que recebera no Rio de Janeiro, antes de partir de volta, na qual um autor anônimo e também mal informado lhe avisava de que Carlos e aquela que todos achavam ser a sua mulher estavam mantendo um adultério elegante. Vejamos o final, e a reação de Carlos, que praticamente se oferece para um duelo:

— É tudo o que diz a carta; e eu só devo acrescentar, porque o sei, que tudo quanto ela diz é incontestavelmente exato... O Sr. Carlos da Maia é pois, publicamente, com conhecimento de toda a Lisboa, o amante dessa senhora.

Carlos ergueu-se, muito sereno. E abrindo de leve os braços, numa aceitação inteira de todas as responsabilidades:

— Não tenho então nada a dizer a Vossa Excelência senão que estou às suas ordens!...

Uma fugitiva onda de sangue avivou a palidez morena de Castro Gomes. Dobrou a carta, guardou-a com todo o vagar na carteira. Depois, sorrindo friamente:

— Perdão... O Sr. Carlos da Maia sabe, tão bem como eu, que, se isto tivesse de ter uma solução violenta, eu não viria aqui pessoalmente, a sua casa, ler-lhe este papel... A coisa é inteiramente outra.

Carlos recaía na cadeira, assombrado. E agora a lentidão

adocicada daquela voz ia-se-lhe tornando intolerável. Um confuso terror do que viria desses lábios, que sorriam com uma polidez impertinente, quase fazia estalar o seu pobre coração. E era um desejo brutal de lhe gritar que acabasse, que o matasse, ou que saísse daquela sala, onde a sua presença era uma inutilidade ou uma torpeza!... (QUEIRÓS, 1888, p. 191).

Carlos não suportava ali, em sua casa, a presença do homem a quem julgava ter o direito legítimo de possuir a mulher que ele amava. Se a questão era essa, não havia porque perder tempo, que fossem logo ao campo: “Não tenho então nada a dizer a Vossa Excelência senão que estou às suas ordens!...”. Não era uma decisão fácil de tomar, mas era certamente a mais vantajosa naquele momento, no jogo de pesos e contrapesos da consciência. A resposta de Castro Gomes confirma a conclusão de Eça, aquilo “não é um desafio, está claro”, e tem o status de insígnias, porque deixa claro para Carlos que ele compreendia bem aquele jogo, as suas regras, que não era um tolo: “O Sr. Carlos da Maia sabe, tão bem como eu, que, se isto tivesse de ter uma solução violenta, eu não viria aqui pessoalmente, a sua casa, ler-lhe este papel... A coisa é inteiramente outra”. A coisa era

mesmo outra, e todos sabemos como ela termina. Certamente, muito da violência no tratamento que Carlos dispensa a Maria Eduarda no final do romance tem a ver com o que ele descobre sobre ela nesse dia, com a violência que indesejada visita do Castro Gomes representava para ele, e com os cálculos pela sua consciência moral para perdoá-la. Mas, o impacto dessa descoberta é visível na forma como os fatos que ela relacionados estão sempre retornando aos pensamentos de Carlos, em momentos posteriores, o que nos mostra que aquele processo não estava acabado, que ainda estava aberto a reavaliações. No final, o tratamento que Carlos dá à Maria Eduarda é apenas um pouco melhor do que aquele que ele daria à Madame Mac Gren. E, no fim das contas, tanto “o cheque de duzentas libras, ao portador” (QUEIRÓS, 1888, p. 195), que ele levava na carteira, para os Olivais, e que o enchera de vergonha na noite daquele dia, quanto as quinhentas libras e as notas que ele mandara o Eça levar para Maria Eduarda, depois da morte do avô, não deixam de ser a mesma “afrota brutal de homem rico” (QUEIRÓS, 1888, p.

196), que sabe o preço justo a dar a cada coisa: a acompanhante com quem havia dormido algumas noites, ou a mulher a quem nunca de fato entregara a vida, e que tinha direitos sobre sua bolsa.

O outro desafio a que nos referimos é aquele de Carlos ao Dâmado, após o episódio da “Corneta do Diabo”. Não vem ao caso reproduzir o teor do libelo que contava as recentes “façanhas do Maia das conquistas”, o “sô Maia” (QUEIRÓS, 1888, p. 212), mas nos interessa este trecho da reação de Carlos após lê-lo:

Carlos ficou imóvel entre as acácias, com o jornal na mão, no espanto furioso e mudo de um homem que subitamente recebe na face uma grossa chapada de lodo! Não era a cólera de ver o seu amor assim aviltado na publicidade chula de um jornal sórdido: era o horror de sentir aquelas frases em calão, pandilhas, afadistadas, como só Lisboa as pode criar, pingando fetidamente, à maneira de sebo, sobre si, Maria, sobre o esplendor da sua paixão... Sentia-se todo emporcalhado. E uma única ideia surgia através da sua confusão — matar o bruto que escrevera aquilo.

Matá-lo! Ega sustera a tiragem da folha, Ega pois conhecia o foliculário. Nada importava que aqueles números que tinha na mão fossem os únicos impressos. Recebera lama na face. Que a injúria fosse espalhada nas praças numa profusa publicidade ou lhe fosse atirada só a ele escondidamente num papel único, era igual... Quem tanto ousara tinha de cair, esmagado! (QUEIRÓS, 1888, p. 212).

O desejo de “matar o bruto que escrevera aquilo”, de fazê-lo “cair, esmagado”, é proporcional às injúrias sofridas, mas logo se dissipa por não poder competir com a atenção que Carlos concentrava nos Olivais. Antes da dissipação, no entanto, há a descoberta do autor do libelo, graças à larga bolsa de Carlos – que, naquela ocasião, ironicamente, não tinha o suficiente e tem de fazer um empréstimo emergencial ao velho Cortês, alfaiate de seu avô, pois, como lhe diz o Ega: “No terreno do dinheiro vence sempre quem tem mais dinheiro” (QUEIRÓS, 1888, p. 215); e o desafio ao descoberto autor do artigo da “Corneta”, o Damaso, conforme a coisa pedia, ou como era possível, pois quase que se não consegue um outro mensageiro, sendo o Cruges enviado meio que de improviso, com um verniz que mal lhe cabia e que não lhe deixa manter a gravidade recomendada na postura. Dâmaso nada sabia daqueles protocolos, mas estranha, tal como o boi que vai para o abate, aquela gravidade toda das sobrecasacas pretas, sobretudo a solenidade do Ega ao falar-lhe. A verdade é que não interessava a Carlos desafio nenhum com o

Dâmaso. O seu objetivo era que ele se borrasse de medo e lhe escrevesse qualquer coisa com que se passasse perante a sociedade como um infame. Os emissários alcançam êxito e levam consigo uma carta em que o Dâmaso, que sai muito humilhado dessa história, se declara um borracho crônico.

O que ressalta nesse episódio não é já a questão da barbárie, mas a da perversidade, de certa crueldade dos envolvidos na armadilha em que cai o Dâmaso (que também sabia ser muito perverso e cruel, à sua maneira), num desejo quase coletivo de vingança – quase porque fica nítido que o Cruges apenas adere à campanha visando garantir um novo contrato de aluguel para o primeiro andar na Rua de São Francisco: “Ó Carlos, olha que eu falei lá em casa. Os quartos do primeiro andar estão livres, e forrados de papel novo...” (QUEIRÓS, 1888, p. 219). O duelo entra em cena apenas como embuste, um blefe contra alguém que tinha pavor de espadas, de floretes. O que se queria era a carta que o tornaria um infame, se fosse publicada. E mesmo tendo dito a Carlos que não o fazia, o Eça a publica, tentado pelo desejo de

vingança, visto que supunha ser o Dâmaso o novo amante de Raquel.

Na *Genealogia da moral*, ao falar de “submissão ao direito”, Nietzsche comenta que não foi senão com “objeção da consciência” que “as estirpes nobres de toda parte renunciaram à *vendetta* [vingança] e curvaram-se ao direito!” (NIETZSCHE, 1888, p. 103). Como estamos vendo, o mal-estar gerado por essa submissão pode ser carga explosiva capaz de arrombar as barreiras dessa resistência à *vendetta*... Porém, em outro passo de sua obra fundamental, Nietzsche, preparando o terreno para Freud, nos ajudava a entender como ainda era perfeitamente possível ao homem obter prazer na crueldade, de uma forma mais sutil:

Talvez possamos admitir a possibilidade de que o prazer na crueldade não esteja realmente extinto: apenas necessária, pelo fato de agora doer mais a dor, de alguma sublimação e utilização, isto é, deveria aparecer transposto para o plano imaginativo e psíquico, e ornado de nomes tão inofensivos que não despertassem suspeita nem mesmo na mais delicada e hipócrita consciência (NIETZSCHE, 1998, p. 57).

Já não é novidade nenhuma hoje, século XXI, que, sob “nomes tão inofensivos” como civilização e civilidade, o homem tenha conseguido

– embora sem despertar “suspeita” apenas nas consciências mais hipócritas – transpor toda a sua “crueldade” “para o plano imaginativo e psíquico” – o que, tampouco, mudou em alguma coisa o “fato de agora doer mais a dor”. A solenidade e o distanciamento despersonalizados que caracterizam o tratamento dispensado por Eça ao Damaso, por ocasião do desafio de Carlos, é um bom exemplo de que é perfeitamente possível ser cruel e, ao mesmo tempo, agir com civilidade, como, aliás, também fizera o Castro Gomes com Carlos, e o Cohen com o próprio Eça, quando, no gozo pleno dos seus direitos, lhe expulsara de sua casa, com ameaças de pontapés, mas sobretudo depois, quando com ele cruzara na Rua do Ouro e “lhe atirara de lado um olhar atrevido, sacudindo a bengala”, o que levou o Eça a jurar “que se «esse canalha» ousasse outra vez fitá-lo, espedaçava-o, sem piedade, publicamente, a uma esquina da Baixa” (QUEIRÓS, 1888, p. 167). A bengala não é e nunca foi um objeto ameaçador, mas vemos incontáveis vezes, nesse romance, o seu uso de forma intimidadora. Se, no final do século XIX, a bengala estava

substituindo o florete como objeto de violência, isso era mais uma evidência de que o lugar dessa violência era cada vez mais o “plano imaginativo e psíquico”, como constatou Nietzsche. Como se sabe, não deu em nada a publicação da carta do Dâmaso, e dias depois já se esquecia dele, por conta de questões mais sérias, como a crise política:

E o derradeiro, esvaído eco da carta do Dâmaso foi, na véspera do sarau da Trindade, um parágrafo da própria Tarde onde ela fora publicada, nestas amáveis palavras:

«O nosso amigo e distinto sportman, Dâmaso Salcede, parte brevemente para uma viagem de recreio a Itália. Desejamos ao elegante touriste todas as prosperidades, na sua bela excursão ao país do canto e das artes.» (QUEIRÓS, 1888, p. 232).

O mais importante nesse episódio da “Corneta do Diabo” parece-nos o retorno de Madame Mac Gren aos processos mentais de Carlos. Mesmo o Dâmaso tivera condições de apresentar as suas alegações aos emissários, as suas desculpas. A própria declaração feita na carta é ela mesma uma grande desculpa. Foi o que pensou Dom Afonso: “a opinião do velho foi que, se o Dâmaso estava embriagado (e de outro modo como teria injuriado Carlos, seu antigo amigo?), a sua

declaração revelava extrema lealdade e um amor quase heroico da verdade!” (QUEIRÓS, 1888, p. 232). Somente Maria Eduarda ou Madame Mac Gren é que não tem direito ao contraditório nos julgamentos da consciência moral de Carlos, na qual, além de também ser um dos réus, ele é, ao mesmo tempo, juiz e acusador, como vemos neste trecho:

E, no meio desta alta cólera de moralista, uma dor perpassava, precisa e dilacerante. Sim, toda a sociedade de Lisboa fazia um monturo sórdido neste canto do mundo — mas, em suma, havia no artigo da Corneta uma calúnia? Não. Era o passado de Maria, que ela arrancara de si como um vestido roto e sujo, que ele mesmo enterrara muito fundo, deitando-lhe por cima o seu amor e o seu nome — e que alguém desenterrava para o mostrar bem alto ao sol, com as suas manchas e os seus rasgões... E isto agora ameaçava para sempre a sua vida, como um terror sobre ela suspenso. Debalde ele perdoara, debalde ele esquecerá. O mundo em redor sabia. E a todo o tempo, o interesse ou a perversidade poderiam refazer o artigo da Corneta (QUEIRÓS, 1888, p. 212).

É, de fato, essa dor “precisa e dilacerante” o que melhor define o nosso mal-estar ancestral, como nos ensinara Freud. Carlos diz para si mesmo que “enterrara muito fundo” o passado de Maria Eduarda, que deitara por cima dele o seu amor e o seu nome. O final do romance mostra-

lhe que o nome fora antes dela do que dele, e que o seu amor, que estava à superfície, não foi capaz de resistir a ventos mais fortes, antes mesmo do turbilhão iniciado com a descoberta do incesto. O que permanece e sempre retorna é justamente o que foi enterrado bem fundo, o seu anseio de morte, determinado a destruir aquilo que “agora ameaçava para sempre a sua vida, como um terror sobre ela suspenso”. Isso significa que, o perdão e o esquecimento não são tão estáveis como ele pensa. O processo está sempre aberto, sempre sendo reavaliado, tanto na relação do sujeito consigo mesmo, quanto na sua relação com “o mundo em redor”. E a perversidade, a crueldade, vem tanto de um lado, quanto de outro, vai tanto para um lado, como para o outro, do que resulta mal-estar, violência e outras palinódias da consciência moral...

Em *Os realistas: retratos de oito romancistas*, Charles Percy Snow afirma que “é interessante, e às vezes importante, observar a frequência com que o pensamento cognitivo e a sabedoria intuitiva convergiram, antecipando descobertas posteriores realizadas por meio de processos mais

estritamente racionais” (SNOW, 1988, p. ix). Retomando a argumentação desenvolvida por Alves em um artigo de 2009, entendemos que “não é exagero afirmar que Eça”, “do alto de sua posição de grande artista”, tenha “percebido o grande drama do homem diante do desejo e os problemas resultantes [de sua] posição [...] em relação a essa força”, lançando por terra, “mesmo antes da criação da Psicanálise por Sigmund Freud”, aquele que foi o “núcleo fundamental do Realismo-Naturalismo e do Positivismo em geral” (ALVES, 2009, p. 21-22): “o mito da razão soberana com sede na consciência”, como nos ensina Sérgio Nazar David, em *O século de Silvestre da Silva: Estudos queirosianos*:

De fato, a literatura realista-naturalista vai deslocar o foco de interesse àquilo que até então muitas vezes se fingia ignorar: cobrindo-o, entretanto, com o manto da indignidade. Retira-se o véu com o qual se quis ocultar determinada parcela da vida. E qual não foi o nosso espanto ao vermos que mesmo assim permanece o enigma? É isto que a escrita do naturalismo não suportou, não sustentou até o fim. É interessante que o homem não seja mais visto como bom pela própria natureza. Por se acreditar destinado à verdade, o escritor naturalista talvez se sinta no dever de reconhecer a força do desejo sexual; mas só consegue fazê-lo apontando-lhe “degenerescência”. Parecem dizer a todo tempo: há algo

no humano que repugna. É preciso combatê-lo, é preciso armar a consciência, é preciso educar. Homens e mulheres desarmados serão presas fáceis (DAVID, 2007, p. 28).

O que queremos dizer, em tom de conclusão, é que o ceticismo de Eça³ lhe permite estar atento a tudo o que o conhecimento científico lhe poderia proporcionar no fim do século, sem, no entanto, abrir mão de outros saberes concorrentes. É assim que, no romance *Os Maias*, ele consegue ir mais além do que até então haviam ido os naturalistas de seu tempo, pois nos mostra que mesmo a “Consciência” não é confiável, que a “Razão” é limitada e traiçoeira, e que o desejo, apesar de todo o recalque sofrido, sempre retorna, de um jeito ou de outro. O ceticismo de Eça é mesmo capaz de torná-lo imune à tentação de fechar a obra com qualquer mensagem pedagógica, como faziam

³ Ver, para isso, o que afirma Alves sobre o “ceticismo queirosiano” (GARMES, 2003) no artigo “A insustentável leveza das flores” (2018), bem como no Projeto de Pesquisa “11130 – O ceticismo na ficção queirosiana” (2017). Nesses dois trabalhos, aprofundando a reflexão de Helder Garmes, Alves busca demonstrar como o ceticismo é uma marca que percorre toda a obra de Eça – o que está em coerência com a tese de Orlando Grossegese de que “não há regresso na evolução queirosiana” (GROSSEGESSE, 2006/07, p. 11).

alguns naturalistas. Eça, ou o seu “autor implícito” (BOOTH, 1980, p. 91) parece querer dizer ao leitor, nesse romance – sobretudo quando neutraliza as teses nele enunciadas de forma mais evidente com outras visões que buscam certa “isostenia” (VERDAN, 1998, p. 38), ou equilíbrio – , que ao homem é vedado o acesso a qualquer verdade absoluta, o que torna todos os seus juízos sujeitos ao erro. Sendo assim, é preciso manter-se sempre em estado de suspeita contra si mesmo, sobretudo contra o próprio senso de justiça.

Eça de Queirós, em sua obra-prima, expressa um pensamento e uma inteligência à altura dos dois maiores teóricos da cultura do século XIX: Nietzsche e Freud – ainda que nunca tenha dado evidências concretas de ter conhecido o pensamento nietzschiano ou freudiano, e apesar de este último só ter despontado como o pensador que hoje conhecemos no mesmo ano da morte de Eça. No entanto, segundo Ulrich Weinsstein, tal consonância é possível porque há “tendências comuns significativas” que “frequentemente constituem espantosos laços de unidade”, como

“elementos comuns de uma tradição, consciente ou inconscientemente mantidos em pensamento, emoção e imaginação” (WEISSTEIN, 1994, p. 312).

Com base no pressuposto enunciado acima, buscamos estudar o romance *Os Maias* – a obra-prima de Eça de Queirós – tendo o comparatismo como metodologia principal, especialmente a sua vertente fundada no diálogo da literatura com outros campos do saber, sobretudo no “estudo da literatura em suas intersecções com a filosofia” – que aqui é utilizada “como paradigma teórico”. Sem se subestimar “as possibilidades oferecidas ao pensamento filosófico pela literatura” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6), e “conjugando filosofia e literatura de tal modo que conteúdo filosófico e forma literária tornam-se indissociáveis” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 6-7) – pois “a ficcionalidade da teoria e a força teórica da ficção criam uma porosidade entre os campos da literatura e da filosofia” –, buscamos, em termos gerais, “a subversão das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre conteúdo filosófico e conteúdo literário”, bem como o

“escrutínio das múltiplas articulações entre literatura e filosofia, em virtude do caráter polimorfo de seus signos” (ALVES; CEI; DIOGO; 2018, p. 7).

Referências bibliográficas

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. A insustentável leveza das flores. *Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*, Baião, n. 25/26, p. 31-50, 2018.

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. *O ceticismo na ficção queirosiana*. Projeto de Pesquisa. Londrina: Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, CLCH, UEL, 2017.

ALVES, Silvio Cesar dos Santos. Uma proposta de evolução estética na obra de Eça de Queirós. *CADERNOS DA FaEL*. Vol. 2, nº 6, p. 01-26, set./dez. de 2009. Disponível em: http://perseu.unig2001.com.br/caderno_sdafael/vol2_num6/ARTIGO%20SILVIO%20CADERNOS%206%20NO%20FORMATO%20E%20REVISADO.pdf

ALVES, Silvio Cesar dos Santos; CEI, Vitor; DIOGO, Sarah Forte. Prefácio. In: _____ (orgs). *Ética, estética e filosofia da literatura*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 6-8.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

DAVID, Sérgio Nazar. *O século de Silvestre da Silva*. Estudos Queirosianos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e*

outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GARMES, Helder. Leituras marxistas da obra de Eça de Queirós. In: 14º Congresso de Leitura do Brasil / II Congresso da História do livro e da leitura no Brasil, 2003, Campinas, *Anais...* Campinas: UNICAMP, [20--]. 1 CD.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha Terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

GROSSEGESSE, Orlando. Não há regresso. Do sentido evolutivo do «primeiro Eça». *Revista Luso-Brasileira de Estudos Oitocentistas*, n. 1, 2006/07.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral – Uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1888. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000083.pdf>.

SNOW, C. P. *Os realistas: retratos de oito romancistas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

VERDAN, André. *O ceticismo filosófico*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura Comparada: Definição. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 308-333.

Os crimes de verdade: as memórias de Camilo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40229>

Andreia Alves Monteiro de Castro¹

Resumo: O presente artigo observa de que modo, usando o conhecimento adquirido em obras sobre criminosos verídicos, como *Maria, não me mates que sou tua mãe* (1848), em *Memórias do Cárcere* (1862), Camilo Castelo Branco comprova que boa parte da violência é cometida justamente por aqueles que deveriam proteger os cidadãos e que a cadeia era um mundo essencialmente habitado por pobres. A partir de um relato minucioso e, por vezes, lírico, Camilo comenta como era o cotidiano no interior daquele que era o maior instrumento de repressão oitocentista. Um desses prisioneiros, José do Telhado, graças a pena camiliana, ganha fama e notoriedade despertando o interesse de muitos leitores e de outros autores.

Palavras-chave: Crime; Camilo Castelo Branco; cárcere.

Crímenes de verdad: las memorias de Camilo

Resumen: El presente artículo analiza cómo, utilizando los conocimientos adquiridos en trabajos sobre verdaderos delincuentes, como el folleto de cordel *Maria, não me mates que sou tua mãe* (1848), en *Memórias do Cárcere* (1863), Camilo Castelo Branco demuestra que gran parte de la violencia se comete con justicia. por aquellos que debían proteger a los ciudadanos y que la cárcel era un mundo esencialmente habitado por los pobres. Desde un relato minucioso y a veces lírico, Camilo comenta sobre cuál era la vida cotidiana dentro de cuál era el mayor instrumento de represión del siglo XIX. Uno de estos prisioneros, José do Telhado, gracias a la pena de Camillio, gana fama y notoriedad despertando el interés de muchos lectores y otros autores.

Palabras clave: Crimen; Camilo Castelo Branco; cárcel.

Crimes of truth: Camilo's memories

Abstract: The present article observes how, using the knowledge acquired in works about veritable criminals, such as the *Maria, não me mates que sou tua mãe* (1848), in *Memórias do Cárcere* (1863), Camilo Castelo Branco proves that much of the violence is committed precisely by those who should protect the citizens and that the jail was a world essentially inhabited by the poor. From a thorough and sometimes lyrical account, Camilo comments on what was the everyday life within what was the greatest instrument of nineteenth-century repression. One of these prisoners, José do Telhado, thanks to the Camillian feather, gains fame and notoriety arousing the interest of many readers and other authors.

Keywords: Crime; Camilo Castelo Branco; prison.

¹ Andreia Alves Monteiro de Castro. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, professora da UERJ, Brasil. E-mail: andreaacastro@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-2586-6789>

Texto recebido em 26/12/2019 e aceito para publicação em 09/01/2020.

Os crimes de verdade: as memórias de Camilo

Cada época, cada sensibilidade, cada realidade social desenvolve suas próprias percepções do que classifica como violência e/ou crime e de como combater a criminalidade. Durante o século XIX, a elite burguesa portuguesa, ilustrada e urbana, empregava todos os esforços possíveis para fazer com que, pelo menos nas suas duas principais cidades, Lisboa e Porto, fossem cumpridas à risca as suas severas regras de conduta, indispensáveis ao novo modo de vida que se afirmava, uma rotina ainda profundamente regida pela moral religiosa, mas que rapidamente se rendia à produção e à acumulação de bens.

Nesse momento histórico, os comportamentos e as formas de sociabilidade associados às camadas mais baixas da sociedade, incompatíveis com o ideal de civilização burguês, foram duramente reprimidos. A pobreza foi, então, criminalizada, marginalizada, deslocada e circunscrita às periferias dos centros urbanos. Em uma época de enormes transformações sociais, incertezas políticas, crises econômicas

e de desigualdades abissais, o policiamento ostensivo e truculento era a principal ferramenta do Estado para proteger a propriedade, conter e debelar revoltas populares.

Antigos mecanismos de repressão foram aperfeiçoados e outros tantos criados para garantir a segurança pública. O complexo aparelhamento policial, jurídico e científico, na prática, agia de maneira mais humanizada, evitando os atrozes espetáculos públicos da pena de morte, as torturas e outros castigos sangrentos, mas com um único objetivo: controlar e afastar as “classes perigosas”.

Identificar, enquadrar, tratar, ocultar e até eliminar os delinquentes, sem considerar as causas sociais e econômicas dos seus delitos, eram as práticas mais usuais de combate ao crime e à desordem. Neste ambiente, a figura do criminoso se delineou e ganhou grande destaque, e o crime se tornou motivo de constante preocupação e de infinita curiosidade, alcançando um inusitado protagonismo na imprensa, na literatura e nos estudos científicos, consequência da

forma obsessiva com que a sociedade encarava a crescente criminalidade.

A imprensa periódica, “animada das melhores intenções de satisfazer a curiosidade do público ávido da crônica vultuosa, regista, com a minuciosidade que sabemos, todos os pormenores dos grandes crimes” (FRIAS, 1880, p. 78). Antes de arrebatá-lo leitor, com a descrição minuciosa das cenas, os títulos sugestivos das notícias de sensação, *O Assombroso Crime* ou *O Terrível Caso*, evidenciavam que se tratava de grandes dramas, atraindo a atenção do público, que seguia cativo até o final da narrativa, buscando os detalhes dos casos.

A partir desse viés, a narrativa se construiu através de dois elementos básicos que se superpunham: a história do inquérito judiciário e a da vida das pessoas envolvidas. As narrativas, produzidas em uma linguagem simples e hiperbólica, eram publicadas com grandes e sequenciais ilustrações, permitindo uma rápida apreensão do assunto abordado. O sangue fez vender muita tinta e papel. Tornadas um pouco mais discretas na vida quotidiana burguesa, a

brutalidade funesta e a licenciosidade apaixonavam o povo.

Para Pedroso, a popularidade do *fait divers* estaria relacionada a sua carga de fantasia, de impacto, de raridade e de espetáculo, que provocava “uma tênue sensação de algo vivido no crime, no sexo e na morte” (PEDROSO, 2001, p. 106). Segundo a autora, essas narrativas ajudariam os leitores a lidar com os próprios sonhos, desejos e temores, além de permitirem uma fuga, mesmo que passageira, da monotonia do cotidiano, sendo uma trégua nas preocupações, um relaxamento das tensões e opressões do dia a dia, uma experimentação de emoções até certo ponto interditas ao bom e respeitável burguês.

Além de divertir, de ativar a curiosidade e a imaginação dos leitores, ao divulgarem os dramas vividos nos bas-fonds das cidades, os *fait divers* acabaram por revelar as motivações das ações criminosas, que iam desde a cobiça, a ambição e o ciúme até a exploração de mulheres e de crianças, os abusos físicos e sexuais, a ignomínia das graves privações financeiras e o desespero da fome. Desse modo, eram inevitáveis a

repercussão e a denúncia, mesmo que não intencionais, de problemas sociais, políticos e econômicos.

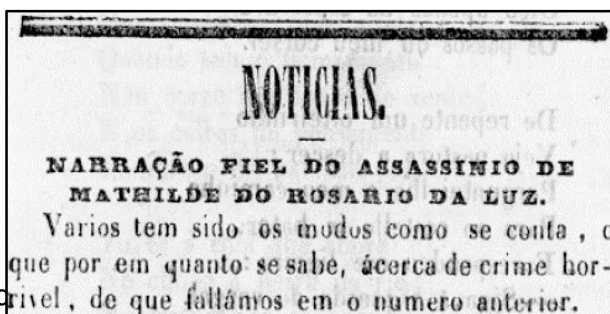
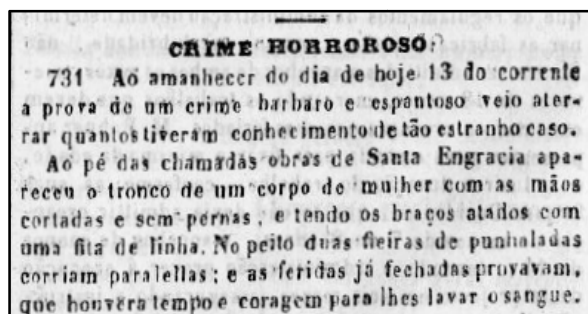
Se as notícias empregavam artifícios literários para conquistar o leitor, o contrário igualmente ocorria com frequência. Muitos escritores de ficção partiram de impactantes acontecimentos divulgados na imprensa para desenvolver ou incrementar os seus enredos, que também passaram a ser difundidos nos jornais.

O escritor português Camilo Castelo Branco soube como poucos aproveitar o misto de horror e irrecusável fascínio que os mais afamados criminosos “de carne e osso” eram e são capazes de despertar. Ao recontar as escabrosas histórias matizadas com o seu ponto de vista e aquilatadas pelo seu estilo, o escritor acabou por fazer de tais narrativas verdadeiras “minas de patacos”.

Um dos primeiros desses casos parece, realmente, ter sido o matricídio cometido por Maria José, uma assassina fria que, com a ajuda do namorado, teria esfaqueado por dezenove vezes a própria mãe e, em seguida, lhe desmembrado o cadáver, espalhando-o pelas ruas do bairro onde moravam, mas tomando o cuidado de enterrar, na cozinha de casa, a cabeça na tentativa de ocultar-lhe a identidade e, assim, evitar ser apanhada.

É bem verdade que o “crime bárbaro e espantoso” cometido por uma moça de “estatura regular, cor acobreada, e cabelo crespo, altiva e muito senhora de si”, cuja aparência e atitude livravam-na de quaisquer suspeitas, “correu Lisboa, cantado pelos cegos, e correu o resto do País, descrito nos jornais” (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE, 14 de setembro de 1848).

Figura 1 – Notícias sobre o matricídio



Mas, sem dúvida, foram a perspicácia e o talento do escritor português os responsáveis não só pelo imenso sucesso do folheto de cordel *Maria, não me mates que sou tua Mãe! Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa: uma filha que mata e despedaça sua mãe, mandada imprimir por um mendigo, que foi lançado fora do seu convento, e anda pedindo esmolas pelas portas. Oferecida aos pais de famílias, e àqueles que acreditam em Deus²*, mas também por levar Maria José a figurar, em definitivo, na galeria dos maiores malfeitores da literatura portuguesa.

Camilo, grande conhecedor da alma portuguesa e muito atento às estratégias de mercado, empregou, desde o frontispício, vários ingredientes capazes de atizar a curiosidade de um público sedento por emoções fortes, tornando o opúsculo um verdadeiro chamariz de leitores.

No paratexto que abre a primeira edição, por exemplo, é possível destacar a linguagem apelativa e irônica do título, que se manterá por toda a narrativa; a

indicação de um marginal proscrito, um religioso expulso de seu convento, acumulando de autor e de narrador; e as menções moralizantes e religiosas provenientes da descrição do autor/narrador, reforçada pela ilustração de um monge ajoelhado com a mão no coração, e da dedicatória, "Oferecida aos pais de famílias, e àqueles que acreditam em Deus".

² Nota do Editor: o longo trecho em itálico refere-se mesmo ao título da obra.

Figura 2 – Frontispício da primeira edição do folheto



Fonte: Frontispício da primeira edição do folheto, 1848.

Ainda 1848, o escritor publicou uma segunda edição/versão da história, agora, intitulada *Matricídio Sem Exemplo. Uma filha que matou e esquartejou sua própria mãe, Mathilde do Rozário da Luz, em Lisboa - na Travessa das Freiras, nº17. Às almas sensíveis - aos pais de família - e aos bons Christãos oferecem-se em meditação, só duas perguntas do Juiz, e duas respostas da perversa matricida Maria José. Juiz – Sabe do que é acusada? Imputa-lhe a morte de sua mãe. – Que responde a isto? Accusada – Que foi eu só que a*

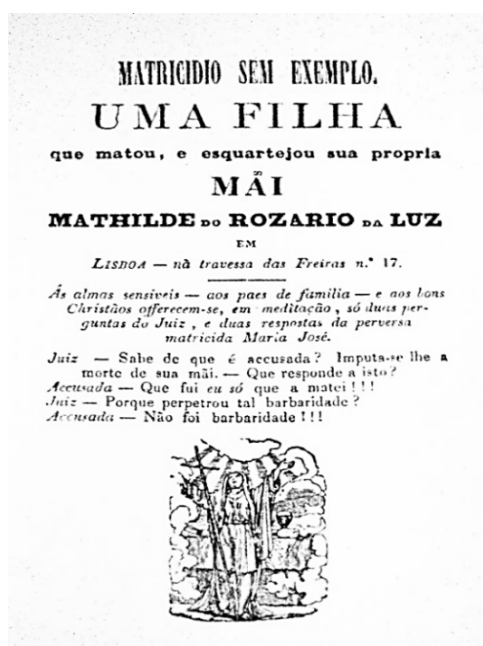
*matei!!! Juiz – Porque perpetrou tal barbaridade? Accusada – Não foi barbaridade*³. Desta vez, o prefácio não só prediz o tema e o tom sensacionalista e macabro da narrativa, como também evidencia as mudanças presentes no texto. As duas edições diferem entre si, sobretudo pela inclusão, na segunda, de cenas e passagens referentes ao inquérito policial e ao rito judicial, anunciadas pelo diálogo transcrito na folha de rosto. Este diálogo também evidencia

³ Nota do Editor: o longo trecho em itálico refere-se mesmo ao título da obra.

dá voz e evidência a posição de Maria José em relação ao seu ato. Para a moça, o matricídio, tão cruelmente cometido, não teria sido uma barbaridade, e o leitor teria de comprar o opúsculo para saber o porquê. Para além destas alterações, há também a

troca da ilustração, antes um frade, que também era mencionado, no título da primeira edição e não mais no da segunda, como autor/narrador do opúsculo, foi substituído por uma imagem da Virgem Maria.

Figura 3 – Frontispício da segunda edição do folheto



Fonte: Frontispício da segunda edição folheto, 1848.

Já o frontispício da terceira edição, intitulada *Matricídio Sem Exemplo. Uma filha que matou e esquartejou sua própria mãe, Matilde do Rosário da Luz, em Lisboa - na Travessa das Freiras, nº17. Às almas sensíveis - aos pais de família - e aos bons Cristãos oferece-se em meditação, a descrição do atentado*

*praticado pela perversa matricida Maria José - seguido do interrogatório da acusada, e da sentença do tribunal do 1º distrito, que a condenou a morrer n'uma forca, no campo de Santa Clara em Lisboa*⁴, comprova que as mudanças ocorridas na folha de rosto

⁴ Nota do Editor: o longo trecho em itálico refere-se mesmo ao título da obra.

parecem simular a continuidade característica das notícias veiculadas nos periódicos, que, com o desenrolar do processo penal, divulgavam novas informações. Nesta folha de rosto, o leitor já toma conhecimento da sentença final, que condenou Maria José à forca.

Essas alterações e acréscimos, a cada nova edição, renovariam a

narrativa, parecem ser estratégias para deixá-la mais atraente. A gravura também se altera mais uma vez, as imagens religiosas são substituídas pela figura de uma mulher, em meio corpo, de lenço e de capote, bem mais próxima das imagens dos *fait divers* publicados nos jornais.

Figura 4 – Frontispício da terceira edição do folheto



Fonte: Frontispício da terceira edição [18--].

Os criminosos camilianos decerto não figuraram apenas os folhetos da popular literatura de cordel. Um caso especialíssimo e sobejamente conhecido é o da narrativa de suas *Memórias do Cárcere*, publicada em 1862. Nela,

Camilo fez um relato da sua experiência nos meses em que esteve na cadeia da Relação do Porto, pronunciado pelo Juiz Teixeira de Queirós por manter relações sexuais com mulher de Manuel Pinheiro Alves, Ana Augusta Plácido.

O título certamente aguçara o apetite dos leitores famintos por desvios e escândalos do escritor, com fama de sedutor e de arruaceiro. Apesar disto, os vertiginosos e inebriantes mergulhos, proporcionados por aquela híbrida composição de poesia, de ficção e de verdade factual,

nas entranhas das masmorras, nas almas dos mais variados tipos de criminosos e nas várias obras literárias escritas ou mencionadas por Camilo, surpreendeu e muito provavelmente tocou de modo especial o público da época.

Figura 5 – Cadeia da Relação do Porto



Fonte: Postal do Centro Português de Fotografia, 2001.

Durante o tempo de sua reclusão, pouco mais de um ano, Camilo, já afamado e reconhecido, ocupou a melhor das celas privativas, conhecidas como “quartos da Malta”, e destinadas aos prisioneiros ilustres, enfrentando uma realidade dura, mas

bem diferente da vivenciada, por exemplo, pela própria Ana Plácido. Com certo improviso, a escritora e o filho, Manuel Plácido Pinheiro Alves, de apenas dois anos, foram mantidos em um frio corredor, próximo à enfermaria.

Talvez por um misto de medo, de autopreservação e de curiosidade, e, principalmente, por desfrutar de certas regalias – o seu quarto não ficava trancado e tinha permissão para circular por quase toda a cadeia e ainda dar pequenos passeios fora dela –, o escritor não só empregou os seus afinadíssimos dotes de observação, como também se relacionou, inquiriu e conseguiu obter dos outros reclusos as mais terríveis e, por vezes, repletas de injustiças, histórias de vida, que, compiladas e publicadas, deram visibilidade a homens e mulheres compulsoriamente silenciados e esquecidos.

Os infortúnios dessas pessoas, transpostas pelo autor em personagens da sua ficção, apresentados como vicissitudes de uma organização social cruel e imperfeita, relacionam o “destino individual” com “o destino coletivo”. Somente vivenciados por pessoas “de carne e osso”, com nome, família e amigos, os efeitos de tanta injustiça e descaso comoveriam o leitor, levando-o a refletir sobre as suas verdadeiras dimensões e consequências.

Em boa parte da obra, as “memórias” não eram fatos

exatamente ocorridos com o seu autor, que parece ter propositadamente explorado a ambiguidade presente no sintagma nominal “Memórias do Cárcere”. Através da pena camiliana, é a Cadeia de Relação quem ganha voz e, personificada, conta, capítulo a capítulo, a sua terrível trajetória.

Sem poder deixar eminente de lado a sua própria situação e usando a sua reconhecida feição de historiador social, na sequência daquilo que ele mesmo chamou de quadros, Camilo retrata, entre dolentes lágrimas e irônicos sorrisos, os mais profundos e mais sombrios sentimentos humanos e os mais pungentes testemunhos sobre o cotidiano daquele antro de desgraças e misérias, onde se acumulavam, à espera do devido julgamento, do desterro ou da morte, meninos e meninas desamparados, loucos e doentes desvalidos, baderneiros, falsários, ladrões, prostitutas, infanticidas, parricidas, conjungidas, assassinos de aluguel, sedutores e violadores.

Através destas histórias, o autor questiona a validade das penas carcerárias como formas de reabilitação e de ressocialização dos delinquentes, assinalando, por vezes,

que o encarceramento dos marginalizados, na prática, apenas seria “uma ilusória válvula de segurança” (PERROT, 2010, p. 266) exigida por uma sociedade, que, apoiada nos valores da moral religiosa e da acumulação de bens, não tolerava aqueles que transgrediam as normas e, principalmente, eliminava os que ousavam ameaçar o seu poder e o seu capital.

Camilo também aponta que as debilitadas instalações físicas, a total falta de assistência básica, os abusos físicos diários cominados aos presos e a convivência forçada de crianças detidas, simplesmente por não terem para onde ir, e de loucos, recolhidos mesmo sem terem cometido crime algum, ao lado de agressores, estupradores e assassinos, seguramente, fragilizavam, adoeciam, embruteciam e desumanizavam muito mais do que corrigiam:

Estavam ali rapazinhos de oito a dezoito anos, conglobados todos num pequeno recinto [...]. Ali é que a perdição moral das crianças se consumava com as lições dos ladrões recalitrantes e matadores condenados a pena última. Contaram-me que, nas enxovias, alguns maiorais davam preleções e cursos regulares de engenhosas ladroerias (CASTELO BRANCO, 2001, p. 144).

Afligiu-me ver um dia o castigo de disciplinas que ele dava a um doente, e censurei-lhe a crueza. Disse-me o enfermeiro que o doente era doido, e só com o terror se continha quieto. A origem do mal estava na absurda autoridade, que mandou para a cadeia um demente, e no carcereiro, que o lá retinha. Este lançava de si a responsabilidade, dizendo que o hospital da Misericórdia não queria receber doidos, porque não tinha enfermaria especial (CASTELO BRANCO, 2001, p. 194).

Naqueles idos, um menor com mais de sete anos de idade que fosse apanhado vagando sem destino certo, esmolando ou furtando para comer, invariavelmente, deveria cumprir pena de reclusão, com ou sem trabalhos forçados, nas cadeias comuns. Segundo Santos, com a miséria em que se encontrava boa parte da população portuguesa, na segunda metade dos oitocentos, o número de desabrigados e de pedintes nas vias só aumentava, fazendo com que os abastados experimentassem uma crescente sensação de medo e insegurança.

Esta inquietação, alimentada pelos reais acréscimos nos casos de crimes contra o patrimônio e pelo alarde sensacionalista da imprensa sobre estes fatos, praticamente constrangia as autoridades a imporem medidas repressivas cada vez mais

severas. Logo, se antes, devido à complacência de determinados juízes, alguns dos desabrigados famintos eram liberados ao roubar um pão, agora, todos aqueles que fossem encontrados, sozinhos ou em bandos, a vadiar e/ou a pedir pelos espaços públicos, incluindo as crianças e os jovens, deveriam ser conduzidos às prisões. Igualmente inoportunos, temidos e desprezados, os doentes mentais desvalidos quando eram retirados das ruas, em regra, tinham como destino as cadeias, uma vez que pouquíssimos hospitais ofereciam tratamento especializado para este tipo de transtorno e quase não disponibilizavam vagas para quem não podia pagar caro. Mesmo a Santa Casa de Misericórdia, referência no atendimento médico aos pobres, se mostrava ineficaz na assistência aos alienados, como Camilo aponta em

Memórias do Cárcere:

Este lançava de si a responsabilidade, dizendo que o hospital da Misericórdia não queria receber doidos, porque não tinha enfermaria especial. Ninguém o dirá do estabelecimento de caridade mais dotado e rico do país! Com uma galeria de bustos, que ali fizeram no firmamento do pórtico, verdadeira enfermaria da arte e do engenho arquitetônico, poderia a mesa da Santa Casa ter criado uma enfermaria de doidos (CASTELO BRANCO, 2001, p. 193-194).

Sendo assim, naquele momento, para ser tratado, inclusive judicialmente, como um criminoso, não era preciso efetivamente infringir as leis. Ser visto com um possível delinquente já era o suficiente para que alguém fosse encarcerado, e, para aquela sociedade, a pobreza exacerbada e o desequilíbrio mental eram grandes indícios de periculosidade, não apenas pela ameaça imediata que esses sujeitos representavam, mas também pelas poucas perspectivas de “recuperação” (FOUCAULT, 1999, p. 85).

Se o confinamento dos marginalizados era preconizado, não é de se espantar que as instituições prisionais estivessem sempre lotadas. O encarceramento de um número extremamente excessivo de presos em espaços improvisados, sujos, escuros e mal arejados, aliado à má nutrição generalizada, à água de origem duvidosa e à falta de toda a sorte de agasalho, só podia resultar na multiplicação da ocorrência e dos tipos de enfermidade, que, não raro, resultavam em óbito. Camilo, em *Memórias do Cárcere*, não ficou indiferente a essa situação. O escritor

evidenciou, repetidas vezes, a agonia da doença e da morte na prisão. A dor, o desespero, o remorso e o abandono estiveram, reiteradamente, presentes nos momentos finais dessas personagens:

Antônio José Coutinho agonizou quinze dias na enfermaria, e morreu em princípios de abril, quando o sol da primavera e o perfume das flores vinham à grade, onde me ele falara da morte dois meses antes. Nesse mesmo dia foi envolvido num lençol, e enviado por dois galegos ao cemitério de Agramonte, onde em redor da sua cova o estavam esperando as enfezadas florinhas, que a esta hora estão revijando da leiva de carne e sangue e podridão daquele velho, que chorava de saudades delas (CASTELO BRANCO, 2001, p. 137).

Os presos enganaram-se com a simulada enfermidade de José Maria. Vi-o, segunda vez, e achei-o já desfigurado do que era, lívido, com as fossas orbitares de todo descarnadas, e a espinha dorsal recurva pelos empuxões da tosse. Em março de 1861 vieram os perdões, que comutavam a sentença de José Maria em degredo perpétuo com trabalhos públicos, e a de Benedita em degredo para Moçambique com prisão perpétua. Chegada a comutação, o condenado morreu na enfermaria, em contorções de raiva contra as dores, e contra quantos o cercavam com os benefícios corporais e espirituais nas últimas horas (CASTELO BRANCO, 2001, p. 180).

Decerto, as cadeias portuguesas de então poderiam ser definidas como deletérios depósitos de excluídos, que, quando não matavam,

adoeciam severamente a mente e o corpo dos seus detentos, “homens mais castigados que as feras” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 435), não lembrando em nada o instrumento de prevenção e de “cura” prometido pelos reformadores.

Como o Estado não tinha a obrigação de fornecer a alimentação, o vestuário, nem mesmo lençóis e cobertores, e ainda cobrava pela estadia, não era raro encontrar presos com as mãos estendidas através das grades ou com cestos pendurados nas janelas esmolando. Também não era incomum que os detentos obrigassem os próprios filhos pequenos a mendigar nas proximidades das cadeias.

Evidentemente, depender da providência de desconhecidos, sobretudo em um momento de instabilidade política e econômica, não era uma posição cômoda. Por conseguinte, os detidos vencidos pela fome e pelo frio se viam constrangidos a acatar todo tipo barganha dentro da prisão, inclusive favores sexuais, na tentativa de obter os suprimentos de que tanto careciam, sendo extorquidos e explorados, sob as mais diversas

formas, por outros presos ou por funcionários da cadeia.

Esta circunstância acarretava um tipo particular de instrumento de controle, que não era exercido diretamente pelas grandes autoridades penais e administrativas, consolidando uma clandestina e ilícita estrutura de poder, como retrata a história da prisioneira registrada por Camilo no capítulo XVI de sua obra. Mariquinhas era uma "mocinha de quinze anos", que, aos doze, fora detida como ladra. Objeto da afeição e do interesse do carrasco, a padeirinha lhe oferecia "o melhor de sua juventude", em troca de "manjares" que banquetevam "juntos, face a face, à mesma mesa" (CASTELO BRANCO, 2001, p. 248).

É verdade que os mais carentes até podiam contar com a ração diária, caridosamente, servida pelas Misericórdias. Contudo, as duas tigelas de caldo e as broas de milho eram de péssima qualidade e, eventualmente, impróprias para o consumo, como é relatado por aqueles que não podiam se dar ao luxo de recusá-los em diversas passagens das

Memórias do Cárcere:

Coutinho, na qualidade de escrivo dos quartos de malta, recebia diariamente meia broa e quatro tigelas de caldo. Do caldo escolhia

ele os raros feijões, que lavava em duas águas, e adubava com azeite. A broa, que o próprio Ugolino do Dante não comeria, trocava-a ele a outro pão, para si e para a cadelinha, que não queria aquele (CASTELO BRANCO, 2001, p. 133).

Vivia do caldo e do pão da Misericórdia. Enquanto os outros presos se queixavam da insipidez das couves, e despejavam praguejando as tigelas, Francisquinho comia serenamente a sua ração, dizendo em risota, que nunca as santas tinham sido tão maltratadas como entre a canalha da cadeia!

Santas é o nome que lá têm aquelas esmolas, por serem dadas pela Santa Casa da Misericórdia (CASTELO BRANCO, 2001, p. 228).

Segundo documentos oficiais e relatos públicos, o tratamento dispensado aos encarcerados parecia comover apenas os corações mais brandos e sensíveis, pois, havia quem defendesse que a prisão, sendo um lugar de expiação, não deveria oferecer aos presos melhores condições do que a vida lhe oferecia fora dela. Caso contrário, ao invés de coibir, iria incentivar os "desocupados" a cometerem mais crimes, somente para lá aproveitarem uma existência sem a obrigação de trabalhar para garantir sustento.

As doenças e as privações não eram os únicos flagelos dos encarcerados. O abuso de poder das

autoridades e funcionários prisionais, que negligenciavam e torturavam, também descrito na obra de Camilo, revela que o comportamento e a rotina dos enfermeiros, dos chaveiros, dos carcereiros e dos carrascos não eram muito diferentes da realidade dos próprios presos. Em muitos casos, estes agentes e trabalhadores eram corruptos e violentos:

Levantou-se um dia de humor de se fazer juiz de um dos salões da cadeia. Comprou o juizado por doze libras ao carcereiro, que negociava neste género de imoral veniaga, e inaugurou o seu reinado embebedando os presos com aguardente... para se entreter. Dias depois, o carcereiro tomou o entre dentes, e quis mudá-lo de repartição. José Bernardino queixou-se ao defunto presidente da Relação da indignidade do carcereiro, que lhe vendera e tirara o juizado (CASTELO BRANCO, 2001, p. 189-190).

Como juiz, o Sr. Brito era um modelo de funcionários, e tinha rasgos de generosidade. Quando o carcereiro-interino, um tal Guimarães (despedido, depois, como ladrão, do serviço da cadeia, pela mesma causa que os seus confrades são levados violentamente para lá) obrigava o preso indigente a vender a jaqueta, sua cobertura única, para pagar a carceragem, o caritativo juiz pagava de seu bolso, ou fintava os presos mais abastados para valerem ao pobre (CASTELO BRANCO, 2001, p. 251).

Todavia não só a coerção e a violência regiam essas relações. Achegas e camaradagens não eram

invulgares entre os funcionários mais subalternos e os presos, que muito tinham em comum. Essas funções, socialmente desprestigiadas e mal remuneradas, acabavam por ser exercidas pelos próprios presidiários, que trabalhavam por comutação das penas ou até por comida, e mesmo os trabalhadores carcerários que nunca haviam sido presos, por serem muito pobres e socialmente vulneráveis, não estavam livres de um dia virem a ser:

Às cinco horas duma dessas tardes, Rosa entrou no quarto de sua tia, fez oração à imagem do oratório, beijou-lhe a mão insensível, e saiu sozinha. Subiu as lôbregas e húmidas escadas da Relação, invocou o favor do carcereiro para falar com seu primo Salazar, perdoável fraude, que o carcereiro perdoou primeiro que o leitor. Farto estava ele de saber quem era a priminha; mas Salazar fora-lhe recomendado pelo chanceler, e pelas liberalidades do preso e de seus amigos (CASTELO BRANCO, 2001, p. 160).

Outro parricida, que não consumara o crime, era o enfermeiro dos presos, condenado a perpétua e incomunicável prisão. Há seis anos que ali está, e é estimado das autoridades, e dos fiscais da Misericórdia, a quem compete aquela enfermaria. Os doentes, em geral, dão testemunho de sua caridade, e eu mesmo presenciei a brandura e cuidados com que ele assistiu aos últimos dias do pobre Coutinho (CASTELO BRANCO, 2001, p. 193-194).

Estes homens permaneciam confinados no mesmo espaço, vivendo

e morrendo nas mesmas adversas condições que as dos indivíduos de quem tinham custódia, como é ressaltado, em um ofício, pelo Procurador Régio o qual, aterrorizado com a hipótese, se opunha a ter o seu local de trabalho fixado em uma das salas do prédio da Cadeia da Relação:

Este edifício é frigidíssimo... Pela prática tem-se reconhecido que os presos detidos logo que são atacados de incommodos pulmonares e se recolhem à enfermaria alli falecem por ser este edificio perniciosissimo a taes moléstias [...]; três empregados daquela repartição falleceram no inverno, todos atacados com molestias pulmonares ali originadas durante as horas de trabalho. O actual Carcereiro lá, jaz doente à muitos meses sem esperança de melhoras... Um servente deste empregado, que com elle vivia, falleceu na Caza da habitação do Carcereiro estando ainda na flor da idade... (TRP, Proc. Rég., Livro Copiador de Correspondência com o Governo, 1853-1895, Lv. 4).

Além da amizade e do companheirismo, aquele espaço marcado pela selvageria e pela punição, também podia abrigar o amor. Sem lidar com os casos que envolvessem agressões e violência, para retratar algumas das nuances da "sexualidade encarcerada", Camilo parece ter preferido deter a sua atenção nos apaixonados.

Estes casais podiam ser formados por homens e mulheres que se conheceram fora da cadeia, mas que mantiveram o relacionamento apesar do controle e das interdições próprios ao encarceramento, ou podiam ser pessoas que se encontraram e se relacionaram ao longo do cumprimento da pena de um ou de ambos.

Presos precisamente pelo envolvimento afetivo, Camilo e Ana Plácido correspondem muito bem à primeira condição. Segundo registros do próprio escritor, ele se valia de quaisquer meios que lhe garantissem momentos de intimidade com a sua amada dentro da prisão.

A leitura desses textos deixa claro que, com frequência, Camilo contava com guardas e carcereiros, solidários e/ou bem remunerados, para, na calada da noite, lhe abrirem as portas que ficavam no caminho que ia do seu quarto até a "caverna da sua mártir". Quando algum carcereiro "amigo" era momentaneamente substituído, devido, por exemplo, a problemas de saúde, o escritor empregava expedientes mais engenhosos, sempre realizados com a

ajuda de pessoas próximas e de outros presos "talentosos".

Isto fica evidente em uma carta remetida por Camilo a Vieira de Castro, na qual ele solicita o envio de chaves, que, após serem ajustadas por algum "especialista", lhe permitiriam, a horas mortas, ir ter com Ana Plácido:

Meu caro Viera de Castro.
Eu não pude arranjar cá as ch[aves].
Se podes fazer alguma, grande favor me fazes. Ainda que não venham perfeitas, cá lhes daria alguém a última demão.
Abrevia quanto possas.
O negócio de Lisboa corre moroso.
Parece-me que ainda aqui amargo as férias de Páscoa.
Adeus.
Teu dedicado
Camilo Castelo Branco
1 de fevereiro de 1861
(CASTELO BRANCO, 2002, p. 680).

Sobre as relações que emergiram no cárcere, Camilo oferece ao leitor de suas Memórias um painel amplo e diversificado. Entre tantos relatos, há o do casto e ditoso namoro do tenente Salazar, preso por lutar pelos seus ideais, com Rosinha, a sobrinha de cônego que morava com o tio defronte à cadeia. O jacobino e a órfã, que ao final de muitas escaramuças acabaram se casando, trocavam olhares e juras de amor eterno pela janela gradeada do

corredor principal dos quartos de malta.

Também figura nessa lista a união desditosa do alfaiate, o senhor Joaquim, com a mais bela mulher que passara pelas enxovias da Relação, a senhora Quitéria. O dois se amaram "como aves de longes climas, que se encontram na mesma gaiola, saudosas das suas florestas e ribeiras" (CASTELO BRANCO, 2001, p. 313), mas "ele tinha mulher que lhe trazia o caldo; ela tinha marido que lhe trazia a regueifa" (CASTELO BRANCO, 2001, p. 314). Mesmo após ficarem viúvos – "a mulher do mestre morreu de fome e o marido de Quitéria morreu de indigestão" (CASTELO BRANCO, 2001, p. 315) – e se casarem, os dois não viveram felizes. Quando ele é libertado, ela começa a estiolar com saudades dele, envelhece, acaba por morrer ainda na cadeia, com o desgosto da separação; e o alfaiate, já em liberdade, morre também, tuberculoso.

Nem todas as histórias contadas por Camilo envolviam apenas um par de enamorados. Havia quem mantivesse vários relacionamentos simultâneos, seja com outros presos seja com visitantes,

como a enfermeira Benedita, que nunca conseguira ser de um único homem, presa sob a acusação de ter instigado o amante a matar o marido, e sustentava correspondência com vários presos; e também José Bernardino Tavares, que recebia “amiudadas visitas de valentes e atoicinhadas mocetonas” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 189), tantas, que a volumosa atenção despendida ao rapaz parece ter despertado remordimentos no escritor, que, com muito humor, diz não entender o motivo das lamúrias do rapaz encarcerado:

Raro homem se terá gabado de prender às grades de uma cadeia os corações leais das mulheres, que o amaram nos dias fortuneiros! Agora, era uma que lhe trazia um cesto de ovos; logo, outra com um açafate de regueifas; depois, outra mais guapa com uma cambada de chouriços; e, afinal, a mais estremecida, que lhe administrava a casa, e pejava o quarto de mimos da lavoira. E nem assim estava contente o Sr. José Bernardino Tavares! (CASTELO BRANCO, 2001, p. 189).

Outros estimavam companhias bem mais singelas e bem menos ardentes, como a de animais de estimação. Camilo diz ter abrigado em sua cela uma avezinha chamada Viúva:

Tinha sido de Álvaro Ramos, que morrera delegado em Moçambique.

O meu primeiro serviço de todas as manhãs era cuidar do asseio da gaiola, e do alimento da avezinha. Conhecia-me tanto, que já se deixava afagar.

O cantar da Viúva era um encadeamento de notas gemebundas, e deste carpir penso eu que lhe vem o nome, como quem dá a entender que assim se lastimava a viúva inconsolável. Foi ela a minha companhia de um ano. Direi bastante quanto lhe queria, contando com infantil ingenuidade que me já doía a ideia de que alguma vez havia de morrer a minha amiga (CASTELO BRANCO, 2001, p. 101).

Como o autor, José Coutinho também se dividia entre dois amores, mas nenhum deles era uma mulher. O falsário nutria uma paixão irremediável e irresistível pelo próprio engenho, a ponto de não conseguir viver sem exercê-lo:

A arte era o meu amor, amor único de toda a minha vida, amor que devia perder-me, como todos quantos senhoreiam e alienam o homem. Não era, porém, a arte do ourives que me enlevava. Acanhado me parecia o espaço para afoitezas do talento que me abrasava, e – deixe-me este pobre orgulho – me queimava a vida com o fogo que ele não podia converter em clarões de sua glória.

Dediquei-me clandestinamente à gravura. Dois anos consumi em ensaios para levar à perfeição os cunhos do papel selado (CASTELO BRANCO, 2001, p. 117).

Coutinho se dedicara com fervor e, ao longo de sua carreira, se especializou nas mais diversas formas de expressões de sua “arte”, falsificou

rapé, papel selado, assinaturas e moedas de ouro. José Coutinho acabou morrendo por seu amor. Ele foi apanhado e condenado a cumprir uma pena longa na Cadeia da Relação, de onde só saiu morto.

Nos tempos de detenção, curiosamente, a falsificação dividia a atenção do preso com uma também peculiar rival. O “moedeiro falso” conservou, até ao fim da vida, uma amiga leal, a cadelinha Minerva. Porém, o dócil e amoroso animal também acabou pagando o preço de viver naquele terrível lugar, demonstrando que, na cadeia, nada e ninguém estava a salvo da violência, nem mesmo as formas mais inocentes de vida. Um chaveiro de natureza ruim achou por bem torturar a indefesa cadelinha galga, tornando-a cega.

Antes de figurar no rol dos proscritos das Memórias do Cárcere, a comovente e angustiante história do Sr. Coutinho e de sua companheira Minerva já havia sido trazida a lume nas páginas d'*O Nacional*. A veiculação da história, sem informar com precisão o nome do malfazejo funcionário que tinha prazer em ferir animais, parece ter mexido com os brios do chaveiro da Cadeia da

Relação da época, que, de pronto, teria exigido uma retratação. Em poucos dias, o desgravo também foi publicado nesse mesmo periódico.

As desventuras da cadela galga e seu dono presidiário teriam chegado ao Rio de Janeiro. Machado de Assis parece ter criado a sua Miss Dollar, personagem do texto homônimo que faz parte integrante dos Contos Fluminenses, a imagem e semelhança da Minerva retratada por Camilo, conforme aponta Josué Montello:

O começo da narrativa dá ideia do contista seguro, senhor da novidade e guarda em si um indiscutível eco de leitura camiliana – da leitura das Memórias do cárcere, no capítulo em que o memorialista fala da medianeira que o aproximou de um preso, Antônio José Coutinho, alojado em quarto fronteiro ao na cadeia da Relação do Porto (1998, p. 68).

Estas histórias de homens e de mulheres marcados, não tanto pela astúcia e pela maldade, mas pela fatalidade e pela miséria também, mostram que os delinquentes eram capazes de amar, de se apiedar, de se arrepender, de sofrer e até de se sacrificar pelos outros. Desta maneira, Camilo comprova que existia mesmo uma “porção incorrupta em cada uma das almas” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 364) que deixou bosquejada.

E, ao evidenciar as causas sociais de vários daqueles crimes, o escritor parece desculpar e mesmo valorizar certos comportamentos transgressivos, chegando ao ponto de transformar bandoleiros em heróis do povo, como no caso do seu amigo e protetor, o conhecido José do Telhado.

As várias menções às façanhas do “condecorado sargento da Junta” e, sobretudo, o capítulo XXVI, totalmente dedicado ao bandoleiro, são perpassados por expressões valorativas e imagens simbólicas empregadas de forma a persuadir o leitor de que o desamparado e endividado ex-militar, tornado caudilho de uma violenta malta pela total falta de recursos, era, na verdade, um justiceiro revolucionário, que, propositadamente, infringira as leis dos ricos para socorrer quem, em desespero, carecida do mínimo à sobrevivência.

Apesar de ser qualificado como criminoso e homicida, nas Memórias de Camilo, José do Telhado surge agigantado e quase imbatível, senhor das rédeas do seu destino e capaz de mudar os dos outros. O capitão dos bandidos é retratado como um íntegro combatente que, já na aldeia e nos campos de batalha, escolhera proteger os mais necessitados: “José do Telhado era querido dos seus vizinhos, porque aos ricos nada pedia, e aos pobres dava os sobejos da sua renda e do seu trabalho de castrador” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 332). Mais: “Entrou José do Telhado ao serviço da Junta na arma de cavalaria [...]. Repartia do seu dinheiro com os camaradas carecidos, e recebia as migalhas do cofre da Junta para valer aos que de sua casa nada tinham” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 333).

Figura 6 – Joaquim do Telhado e José de Telhado



Fonte: MOUTINHO, 2009, p. 171.

Inconformado com a fome e com a pobreza, José do telhado preteria os interesses pessoais e se arriscava com bravura na luta contra as enormes assimetrias sociais, sempre tentando evitar o uso extremado da violência física e demonstrando com frequência o seu lado cavalheiresco e galanteador. Era um homem vaidoso, cortês com as

damas e que não permitia a violação de mulheres.

Nas páginas da obra camiliana, o salteador, nas ações de seu bando, sempre se esforçava para refrear o instinto sanguinário de seus comparsas, tentando convencer as suas vítimas a colaborarem com os assaltos e, no final, ainda saía beijando as mãos das mulheres e

fazendo elogios à beleza feminina: “José Teixeira folgava de entremeter incidentes cômicos nas suas assaltadas. A uma dama de Carrapatelo dera ele um beijo na despedida” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 339).

Até na cadeia e de posse de bem pouco dinheiro, o “repartidor público” se sentia na obrigação de atender a quem a ele recorria:

José Teixeira entrou para a Relação com seiscentos mil réis. Deu largas ao seu antigo prazer de esmolar necessitados, e em volta dele todos o eram. Alimentou e vestiu o parricida Mendes, seu secretário, advogado e particular amigo. Às levas de degredados distribuía grandes esmolos; e presos indigentes de outras repartições da Relação acharam sempre nele a ardente caridade que seria a glória e o céu dum justo (CASTELO BRANCO, 2001, p. 343).

E, além da ajuda financeira, movido por um princípio de integridade e justiça, o bandoleiro tomava para si as ofensas e as ameaças dos que considerava seus iguais, tal como teria feito com o próprio autor de Memórias:

Uma vez comuniquei a José Teixeira do Telhado as minhas suspeitas, e este me disse:
– Esteja descansado. Se alguém aqui tentasse contra a sua vida, três dias e três noites não chegariam para enterrar os mortos.
Pacifiquei-me com este programa de José do Telhado. Não o achei exagerado nem impraticável, nem despido de interesse dramático. É

certo que, daquele dia em diante, ao escurecer, José Teixeira andava sempre passeando nas proximidades do meu quarto (CASTELO BRANCO, 2001, p. 272-273).

O narrador ainda aponta que José do Telhado era um bom marido e um bom pai. O ex-lanceiro da Rainha é retratado como um homem amoroso e preocupado com o bem-estar dos seus: “raríssima era a noite que ele faltava em casa. Quando mais não fosse, beijava os filhos mais novos, tranquilizava a mulher, e ia pernoitar nas lapas conhecidas na serra, ou a casa de dedicados amigos” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 338).

Em vista disto, é possível salientar que, no processo de ficcionalização do salteador minhoto, Camilo valorizou a dimensão social do cavaleiro honrado e do herói fora-da-lei ressaltando ideais com raízes profundas na memória e na identidade cultural europeia.

A personagem construída por Camilo unia os mais altos valores dos cavaleiros medievais e as melhores qualidades do lendário Robin dos Bosques, eternizando o controverso salteador como um defensor dos direitos do povo.

A comparação posta pelo escritor ainda ressaltava, de forma explícita, a conformação apequenada da sua nação frente a outros países europeus, sobretudo a Itália, conhecidas pelo seu banditismo, com efeito de valorizar ainda mais a imagem de José do Telhado como figura que extrapolaria as condições de sua própria pátria:

Este nosso Portugal é um país em que nem pode ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam à craveira dos ladrões dos outros países! Todas as vocações morrem de garrote; quando se manifestam e apontam a extraordinários destinos. A Calábria é um desprezado retalho do mundo; mas tem dado salteadores de renome. Toda aquela Itália, tão rica, tão fértil de pintores, escultores, maestros, cantores, bailarinas, até em produzir quadrilhas de ladrões a bafejou o seu bom gênio! Aí corre um grosso livro intitulado Salteadores Célebres de Itália. É ver como debaixo daquele céu está abalizada em alto ponto a graduação das vocações. Tudo grande, tudo magnífico, tudo fadado a viver com os vindouros, e a prelibar os deleites da sua imortalidade (CASTELO BRANCO, 2001, p. 329).

Não por acaso, Jacinto do Prado Coelho aponta que “o José do Telhado camiliano tem aspetos épicos, magníficos, de novela de capa e espada” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 57). Como o próprio estudioso aponta, há claras diferenças entre a

personagem esculpida pelo cinzel do habilidoso prosador e a biografia do bandido minhoto verificada nos autos judiciais e nas notícias da imprensa.

Ao mostrar os efeitos do encarceramento sobre o valente salteador, no desfecho do capítulo, o Camilo denuncia que aquelas circunstâncias eram capazes de aniquilar e vencer até mesmo os mais fortes. Após passar por várias sanções disciplinadoras, incluindo uma passagem pela solitária, sem comida, sem água e sem luz, José do Telhado aparece abatido, humilhado e impotente, chegando a manifestar, segundo o narrador, “um desejo sincero de morrer” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 345).

A história do bandido-herói agradou tanto ao público burguês ávido por aventuras e peripécias romanescas quanto às parcelas mais baixas da população, que, ao tomarem conhecimento das ações do bandoleiro talvez tenham se sentido um pouco vingadas. Tal popularidade garantiu que textos em torno da figura do José do Telhado continuassem a ser escritos e difundidos. Parte desta produção é constituída por edições autônomas do capítulo da obra

camiliana sobre o bandido, como *Vida do José do Telhado*, *Extrahida das Memórias do Carcere* (1864) e *Confissão Sincera e Completa da Vida e Crimes de José do Telhado - Extrahida das Memórias do Carcere de Camillo Castello Branco* (s./d.); a outra parte é formada pela obra de outros escritores, como *A Vida do José do Telhado* (1874), de Rafael Augusto de Sousa.

Não era comum que criminosos fossem vistos e tratados como heróis pelo povo. Aqueles que tinham a sorte de sobreviver às agruras do cárcere e reaver o direito à liberdade eram obrigados a conviver com pelo menos mais um estigma. O fato de ser um egresso do sistema penitenciário era um outro grande fator de exclusão do meio social e do mercado de trabalho, deixando os “ex-detentos” sem perspectivas reais de subsistência, vendo o crime novamente como a forma mais provável de sobrevivência, corroborando com as afirmações das correntes científicas da época que, desconsiderando as causas sociais, entendiam a reincidência como uma evidência de que o crime era relacionado a questões biológicas e hereditárias.

Deste modo, vale a pena ressaltar que, sentindo na pele todas as penalidades infligidas àqueles que não se encaixavam no padrão, Camilo, ao ser preso como corréu na querela movida por Pinheiro Alves, também precisou empunhar em sua defesa as mesmas armas empregadas para aniquilar publicamente os criminosos.

O escritor, contando com a ajuda de amigos respeitados e letrados, moveu, através da imprensa periódica e de sua própria literatura, uma campanha erguida sobre a ideia de que o adultério, considerado pelo senso comum da época crime de natureza moral, deveria na verdade ser visto como consequência dos casamentos baseados em conveniências financeiras, verdadeiros negócios entre homens, em que a mulher entrava como mercadoria, comércio frio que excluía totalmente o amor.

Um dos grandes pilares dessa empreitada literária movida por Camilo, composta por textos importantes como o *Romance dum Homem Rico* e *Amor de Perdição*, é *Memórias do Cárcere*. Diante de toda a sorte de criminosos, Camilo comprova que o seu lugar não era

definitivamente o cárcere e que o seu destino não poderia ser o degredo, pois, diversamente de muitos dos seus vizinhos de cela, ele não havia cometido qualquer ato de violência. Ao mesmo tempo em que se defende, o escritor denuncia a realidade penal e jurídica do seu país, mostrando que as bárbaras condições do encarceramento não podiam regenerar e nem educar ninguém e que muitos daqueles prisioneiros eram na verdade vítimas de um sistema socioeconômico cruel, frio e utilitarista.

A imagem de transgressor apaixonado, de eloquente defensor dos injustiçados e de profundo conhecedor dos tormentos enfrentados pelas almas indóceis e insubmissas difundida pelo próprio escritor nesse momento tão conturbado de sua vida foi tão bem urdida e retrabalhada ao longo de sua vasta obra, que ele acabou sendo chamado a participar da defesa de outros célebres “criminosos da vida real”: Viera de Castro e Marinho da Cruz.

O primeiro réu era um amigo de Camilo, e o escritor fez tudo ao seu alcance para ajudá-lo, inclusive publicou textos inspirados no acontecido, alegando que qualquer

um, sem exceção, podia sucumbir frente ao desespero. Os esforços de Camilo, neste sentido, foram, no entanto, em vão. Vieira de Castro não quis se valer da única brecha legal – a alegação de “insanidade mental temporária” – que poderia garantir a sua absolvição do assassinato de Claudina, sua mulher, surpreendida em um envolvimento afetivo fora do casamento. Com sede de glória, Vieira de Castro recusou a estratégia da qual mesmo Camilo não se dera ao luxo de abrir mão. Ainda que boa parte da população o apoiasse, o renomado orador e político foi condenado e desterrado para a África.

Já o segundo homicida se declarou um degenerado epilético latente e por pouco seria inocentado pela justiça militar. Ao contrário de Viera de Castro, Marinho da Cruz era desprezado pela opinião pública. Para aquela sociedade o maior crime do alferes não fora exatamente o assassinato, mas sim ter uma pessoa do mesmo sexo como objeto de sua paixão e da sua loucura. Além disto, a distância etária e social entre os amantes foi explorada negativamente pela imprensa, que a todo momento insinuava que o alferes teria se valido

da sua posição para “desencaminhar” o jovem e inexperiente cabo.

A comparação entre esses dois casos comprova que médicos legistas, psiquiatras e neurologistas, profundamente inspirados pela teoria lombrosiana, tinham garantido em definitivo o seu lugar junto a magistrados, a juristas e a investigadores nos inquéritos policiais e nos julgamentos penais.

Se muitos alienados eram tratados como criminosos, muitos criminosos se passaram por alienados. Na prática, ainda demoraria muito para que os doentes mentais deixassem de ser oficialmente identificados como um perigo iminente. No final do século XIX e em boa parte do século XX, ainda se acreditava que, para garantir a ordem social e a integridade física dos próprios “doentes”, o médico tinha o direito e dever de controlar, excluir e retirar tais indivíduos do convívio social.

O mesmo Camilo que ganhou o pão escrevendo sobre as paixões, as transgressões e os crimes daqueles que não conseguiam ou não podiam se encaixar no padrão social vigente, se compadeceu e defendeu os seus companheiros de prisão nas Memórias

do Cárcere, se compadeceu e defendeu Vieira de Castro, Marinho da Cruz, se compadeceu e defendeu tantos outros padecentes representados em seus inúmeros textos.

Ademais, entre fausto e miséria, sorrisos e lágrimas, amores e abandonos, o sofrimento sempre aparece nas obras de Camilo como a realidade mais incontroversa do homem.

Referências bibliográficas

BASTOS, José Joaquim Gonçalves. *O Nacional: Jornal Politico, Commercial, Industrial e Agricola*. Porto: Typ. de Faria Guimarães, 1854-1862.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do Cárcere*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. Volume: XVII. Porto: Lello & Irmão Editores, 2002.

CASTILHO, António Feliciano de. *Revista Universal Lisbonense: Jornal dos Interesses Phisicos, Moraes e Intelecctuais*. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes, 1846-1848.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FRIAS, Roberto. *O Crime: Apontamentos para systematização da criminalidade*. Porto: Typografia de Alexandre da Fonseca Vasconcelos, 1880.

MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

PEDROSO, Rosa Nívea. *A construção do discurso da sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

PORTUGAL. *Procuradoria Régia, Livro Copiador de Correspondência com o Governo*. Porto: Tribunal da Relação do Porto, 1853-1895, Lv. 4.

Os diversos "Pedros" que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40225>

Carolina Montebelo Barcelos¹

Resumo: Pedro é nome de personagens em diversas obras da literatura brasileira, como *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, e *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade. Em comum, esses Pedros têm a origem em uma classe social pobre e trabalhadora. O professor, tradutor e escritor Rubens Figueiredo também dedicou boa parte de sua obra ficcional à retratação do cotidiano das vítimas da injustiça e exclusão social, principalmente nas áreas urbanas e suas periferias. Portanto, o objetivo deste artigo é examinar os modos pelos quais a violência, seja ela de caráter físico ou oriunda da desigualdade social, é representada em *Contos de Pedro*, de 2006, e *Passageiro do fim do dia*, publicado em 2010. Críticos e teóricos como Beatriz Resende e Karl Erik Schollhammer veem uma heterogeneidade na literatura brasileira contemporânea e, dentre suas diversas características, a urgência em se relacionar com a realidade histórica pode ser percebida nos contos e romance analisados aqui, haja vista a necessidade que Rubens Figueiredo mostra ao abordar a realidade social e urbana. Seja através da perspectiva do Pedro de *Passageiro do fim do dia*, ou do olhar onisciente dos narradores dos *Contos de Pedro*, estamos diante de jovens e adultos, mulheres e homens, cuja exclusão social pode ser percebida por meio de temas como solidão, educação e escola, violência e desilusão. É através do cotidiano de vida e trabalho precários dos Pedros dos contos, ou da perspectiva experienciada por Pedro no romance, que o autor, tal como Chico Buarque na música Pedro Pedreiro, denuncia a opressão da classe trabalhadora brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Violência, Experiência urbana; Rubens Figueiredo.

Los diversos "Pedros" que habitan las ciudades: violencia, cotidiano y experiencia urbana en *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

Resumen: Pedro es el nombre de los personajes de varias obras de la literatura brasileña, como *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, y *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade. En común, estos Pedros se originan de una clase social pobre y trabajadora. El profesor, traductor y escritor Rubens Figueiredo también dedicó gran parte de sus ficciones a retratar la vida cotidiana de las víctimas de la injusticia y la exclusión social, especialmente en las zonas urbanas y sus periferias. Por lo tanto, el objetivo de este artículo es examinar las formas en que la violencia, ya sea física o social, está representada en *Contos de Pedro*, 2006, y *Passageiros do fim do dia*, publicado en 2010. Críticos y teóricos como Beatriz Resende y Karl Erik Schollhammer ven una heterogeneidad en la literatura brasileña contemporánea y, entre sus varias características, la urgencia de relacionarse con la realidad histórica se puede percibir en los cuentos y novela analizados aquí, dada la necesidad que Rubens Figueiredo muestra al abordar la realidad social y urbana. Ya sea a través de la perspectiva de Pedro de *Passageiro do fim do dia*, o la mirada onisciente del narrador de *Contos de Pedro*, estamos delante de jóvenes y adultos, mujeres y hombres, cuya exclusión social se puede percibir a través de temas como la soledad, la educación y la escuela, violencia y desilusión. Es a través de la

¹ Carolina Montebelo Barcelos Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio, Brasil. E-mail: carolinambarcelos@hotmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-2644-0704>

Texto recebido em 31/12/2019 e aceito para publicação em 07/01/2020.

precária vida cotidiana y el trabajo de Pedros dos cuentos, o la perspectiva que Pedro experimentó, en la novela, que el autor, como Chico Buarque en la canción Pedro Pedreiro, denuncia la opresión de la clase trabajadora brasileira.

Palabras clave: Literatura brasileira; Violencia; Experiencia urbana; Rubens Figueiredo.

The several "Pedros" who inhabit the cities: violence, everyday life and urban experience in Rubens Figueiredo's *Contos de Pedro e Passageiro do fim do dia*

Abstract: Pedro is the name of characters in several works of Brazilian Literature, such as *Capitães de Areia*, by Jorge Amado, and *Lira Paulistana*, by Mário de Andrade. What they have in common is that these Pedros originate from the poor working class. The teacher, translator and writer Rubens Figueiredo also committed part of his fictional works to the portrayal of the everyday life of the victims of injustice and social exclusion, especially in urban areas and their outskirts. Thus, the aim of this article is to examine the ways in which violence, be it physical or deriving from social inequality, is represented in *Contos de Pedro*, from 2006, and *Passageiro do fim do dia*, published in 2010. Critics and scholars such as Beatriz Resende and Karl Erik Schollhammer see a heterogeneity in contemporary Brazilian Literature and, amongst its diverse characteristics, the urgency in relating to the historic reality can be noticed in the short stories and novel analyzed here, given the need Rubens Figueiredo shows when approaching the social and urban reality. Whether it be from Pedro's *Passageiro do fim do dia* perspective or from the omniscient views of *Contos de Pedro's* narrator, we are before young and adults, women and men whose social exclusion can be perceived by means of themes such as loneliness, education and school, violence and disillusionment. It is through everyday life and the precarious jobs of the Pedros in the short stories or from the perspective experienced by Pedro in the novel that the author, just as Chico Buarque did in the song Pedro Pedreiro, reports the oppression of the Brazilian working class.

Keywords: Brazilian literature; Violence; Urban experience; Rubens Figueiredo.

Os diversos "Pedros" que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro e Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.*

*Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

Carlos Drummond e Andrade, *No meio do caminho*, 1928.

Introdução

Pedra, elemento rígido, fragmento de rocha. No poema de Drummond, a pedra surge repetidamente no caminho como obstáculo a ser superado cotidianamente, o que é reforçado pela repetição – "no meio do caminho tinha uma pedra" - presente no poema.

Pedro, nome que vem de pedra, nome aparentemente comum, tem sido personagem de diversas obras da literatura brasileira. Em algumas delas, Pedro faz parte de um estrato social desprivilegiado do Brasil, aquele para quem há sempre muitas pedras no caminho. Assim, temos Pedro Bala, em *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, e o personagem folclórico Pedro Malasartes, herança dos contos populares da Península Ibérica, que inspirou filmes, teatro, circo e óperas, além da sua semelhança com Macunaíma, de Mário de Andrade.

O Pedro da *Lira Paulistana*, também de Mário de Andrade, não tem a astúcia e galhardia de Pedro Malasartes ou de Macunaíma, nem a coragem e espírito de liderança do marginalizado Pedro Bala. Também não tem o elemento destruidor e exploratório de Venceslau Pietro Pietra – ou Pedro Pedra –, o gigante Piaimã, antagonista de Macunaíma. No poema, o Pedro marioandrado faz parte de uma classe social pobre, com uma trajetória de agruras desde o nascimento até a morte:

Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,
Que acabou qual principiou
(ANDRADE, 1987).

Quando criança,

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer
(ANDRADE, 1987).

Atrás do quarto alugado onde morava, ou atrás da escola onde estudara antes dos pais o tirarem de lá, havia uma serra que se tornara para ele um escapismo do árduo cotidiano:

— Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra, pensou
(ANDRADE, 1987).

Na fase adulta, a vida de Pedro não melhoraria. Ele já não veria mais uma serra que se encontrava atrás da fábrica onde trabalhava. Sua vida de trabalhador pobre minou as ilusões metaforizadas pela imagem da serra que tinha quando mais novo. Ele era apenas mais um Pedro dentre muitos:

Por trás do túmulo dele
Tinha outro túmulo... Igual
(ANDRADE, 1987).

Assim também parece ser o cotidiano dos diversos Pedros narrados por Rubens Figueiredo em *Contos de Pedro* (nas nove histórias, o protagonista se chama Pedro) e no romance *Passageiro do fim do dia*. Na

maioria dos contos e no romance, o autor procura representar um cotidiano da classe pobre trabalhadora, jovens e adultos, mulheres e homens, onde exclusão social, violência e solidão delineiam situações e personagens. Dessa forma, procura-se, neste estudo, examinar os modos pelos quais a violência, seja ela de caráter físico ou oriunda da desigualdade social, é representada em *Contos de Pedro*, de 2006, e *Passageiro do fim do dia*, publicado em 2010.

Professor de Português, romancista, contista e tradutor, Rubens Figueiredo já foi premiado pelos livros *Barco a seco* e *Palavras secretas*. *Passageiro do fim do dia* foi contemplado, em agosto de 2011, como o melhor livro do ano pelo *Prêmio São Paulo de Literatura*, e, em dezembro daquele mesmo ano, pelo *Prêmio Portugal Telecom de Literatura*. Seus textos têm figurado em alguns artigos sobre literatura contemporânea, em coletâneas como *Geração 90: manuscritos de computador*, organizado por Nelson de Oliveira, e *Rio literário: um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*, organizado por Beatriz Resende, e receberam fortuna crítica

aprofundada por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio em *Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo* (RESENDE, 2014), *Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo* (CHIARELLI; DEALTRY; VIDAL, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (PATROCÍNIO, 2016).

Críticos e teóricos da literaturas tais como Beatriz Resende (2008) e Karl Erik Schollhammer (2009) acreditam que a literatura brasileira contemporânea se caracteriza por uma pluralidade de formas e temas e identificam traços marcantes como narrativas curtas, estruturas fragmentadas, urgência em se relacionar com a realidade histórica, insistência do presente temporal, presentificação do autor, hibridismos entre a escrita literária e não-literária e utilização e tecnologias como internet e blogs. Alguns desses traços podem ser percebidos na escrita de Rubens Figueiredo, principalmente a necessidade que o autor mostra em se relacionar com a realidade social e urbana.

Karl Erik Schollhammer (2009) percebe nos escritores mais recentes uma busca pela reinvenção de formas históricas do realismo ao lidarem com questões como crime, violência, corrupção e miséria. Um traço comum a esses escritores seria, segundo Schollhammer, a demanda de presença que, contudo, se apresenta de forma variada:

para alguns – Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros -, se evidencia na perspectiva de uma invenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo. Para outros – Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza -, evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

No entanto, o crítico não vê uma polarização entre essas duas vertentes, ao postular que “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHOLLHAMMER,

2009, p. 15). Dessa forma, *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia* tratam da vida ordinária e do cotidiano dos diversos Pedros, mas fazendo da realidade social e dos problemas que dela derivam a tônica das narrativas. Como afirma Beatriz Resende (2002),

Numa sociedade em que talvez apenas Luiz Ruffato e Rubens Figueiredo, dentre os contemporâneos, lançam mão de um olhar onde haja marcas políticas, o individualismo agrava a certeza da impossibilidade das relações humanas e a cidade é sobretudo ameaça, mesmo quando olhada do alto da janela que provoca (várias vezes) desejos de um salto no espaço.

Dos nove contos, em apenas um o protagonista narra sua própria história, mas tanto a narrativa de *Passageiro do fim do dia* quanto as histórias de *Contos de Pedro* não possuem uma linearidade, são cheias de idas e vindas cronológicas, de flashbacks. Em *Passageiro do fim do dia*, vemos uma narrativa que, a princípio, poderia nos remeter a fluxos de consciência, pois não é linear, faz associação de ideias, promove rupturas e mostra lembranças entremeadas pelo presente concreto. Entretanto, talvez fosse melhor pensar a estrutura narrativa do romance como fluxos de fragmentos de memória:

Pedro de lembra de algo, esse algo é associado a alguma outra lembrança, ele retorna à leitura, comenta sobre passageiros, cria história de vida para eles e sobre que está prestes a acontecer, volta à leitura, às lembranças e ao presente em que se narra. O mesmo acontece em *Contos de Pedro* quando, por exemplo, toda a angústia e temor do Pedro de "O nome que falta", no momento em que imagina que está prestes a ser baleado, é entrecortada por memórias do personagem de várias pessoas que se esconderam de um tiroteio, que foram baleadas e até mesmo assassinadas. A narrativa do momento em que o ponto vermelho, provavelmente uma mira de fuzil, se volta para sua cabeça, é também cortada para mostrar como Pedro entendia a mensagem que o cachorro queria lhe passar sobre esse momento.

Nenhuma das narrativas trata da enunciação pedestre proposta por Michel de Certeau, da visão panorâmica ou do observador da janela. O que o passageiro Pedro, do romance, vê da janela, é apenas ônibus que emparelham para avisar que o motorista não deva prosseguir a

viagem. Entretanto, a assertiva de Certeau de que "a cidade é um espaço de guerra de relatos: pequenos discursos cotidianos de um instante" (CERTEAU, 2009, p. 30) vale para toda a escrita de Rubens Figueiredo examinada aqui.

Violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro* e *Passageiro do fim do dia*

A maior parte da narrativa de *Passageiro do fim do dia* se dá dentro do ônibus que Pedro pega para ir do centro da cidade até o bairro de Tirol, região periférica onde fica a casa de Rosane, sua namorada, e onde ele passa finais de semana. Nessa viagem, que parece fazer parte do cotidiano dos passageiros, Pedro opera fluxos de memória de fatos de sua vida pessoal e de suas experiências no Tirol, entremeados com observações sobre os passageiros do ônibus e sobre o que vê da janela durante todo o trajeto.

Segundo Rubens Figueiredo, a ideia do livro surgiu a partir de sua experiência pessoal, uma vez que sempre andou muito de ônibus. No entanto, o escritor também afirma "embora seja pessoal na origem, ela

não é pessoal na própria experiência, que é muito abrangente, muito presente no nosso cotidiano” (COUTINHO, 2011, p. 1). Embora se trate de experiências comuns a muitas pessoas, sempre passam despercebidas, e cabe ao leitor sua leitura ou escritura, ou, como afirma Certeau (2009, p. 23),

É como se as práticas que organizam uma cidade febril se caracterizassem pela cegueira. As redes dessas escrituras que se movem e se entrecruzam compõem uma história múltipla sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços.

Mais do que a diversidade de pessoas que podem ser encontradas em um ônibus em percursos comuns, como o de casa para o trabalho, Figueiredo acredita que uma viagem de ônibus tenha “o sentido do deslocamento do lugar onde as pessoas trabalham para o lugar onde elas dormem; do lugar onde elas são exploradas para o lugar onde elas deveriam viver mas apenas refazem as força do trabalho” (COUTINHO, 2011, p. 2). Essa preocupação com a exclusão social permeia todas as narrativas de *Passageiro do fim do dia* e de *Contos de Pedro*.

No romance, não é exatamente Pedro a maior vítima da desigualdade social e, sim, sua namorada Rosane, seus familiares e vizinhos. Rosane, por exemplo, havia trabalhado em uma fábrica de copo de refresco e, ao ser demitida após algumas faltas por conta de um problema no pulso adquirido em função do trabalho que exercia, teve touca, chinelo, uniforme e atrasos descontados. Ironicamente, essa mesma fábrica patrocinava uma campanha de preservação de um tipo de ave marinha que vivia em uma ilha deserta. (FIGUEIREDO, 2010, p. 158). Pedro, por seu turno, age como o mediador entre o centro e a periferia. Ele não é do Tirol e, por vezes, pensa que os outros passageiros estão piores que ele, pois ele não necessariamente precisa estar lá. Sua distância do Tirol é tanto física e geográfica quanto social.

Já nos contos, embora haja uma heterogeneidade social dos personagens, a maioria dos Pedros ou é vítima direta da desigualdade social ou é protagonista de uma história onde esta questão é premente. Em “O dente de ouro”, Pedro é porteiro e faxineiro, cobre horas de outros funcionários, dorme em um quarto minúsculo, cuja

janela é voltada para a garagem do prédio e, depois de empréstimos concedidos e não devidamente pagos, além do exíguo salário que recebia, foi demitido, mas, com os descontos, nada recebeu. No entanto, para os moradores do prédio, não importava o quanto o faxineiro e porteiro tivesse trabalhado, "ser submisso não bastava. Exigiam-se repetidas derrotas cotidianas." (FIGUEIREDO, 2006, p. 11).

Dessa forma, a violência está sempre na escrita de Figueiredo nos textos aqui analisados, em várias camadas, menos na criminalidade, tão em pauta na literatura contemporânea, e mais na opressão e desigualdade social. A criminalidade não está no foco do romance ou contos, embora em um ou outro momento do romance ou de alguns contos ela apareça vitimando alguns personagens. Muitas vezes a desigualdade social é mostrada de modo irônico, como o fato de, no romance, o ônibus em que Pedro se encontra poder estar prestes a ser incendiado, enquanto lembra-se que em um dia de trabalho em um sebo, um homem folheava com encantamento um livro sobre instalação com automóveis batidos ou

incendiados (FIGUEIREDO, 2010, p. 144).

O livro e a escola são presenças constantes no romance: a escola que Rosana pretende concluir, o livro do sebo (sobre passarinhos e discos-voadores) que leva para o guarda-vida, amigo da família de Rosane, o livro de inglês que dá para Rosane estudar, o livro que a juíza folheia sobre a instalação de automóveis e, principalmente, o livro sobre Darwin que Pedro lê. Segundo Rubens Figueiredo, a escolha sobre Darwin estava relacionada à tônica de seu romance:

Havia mais um motivo pelo qual considere interessante incluir Darwin, era a questão da ciência. Como a ciência e a literatura podiam servir de instrumentos para aquele mesmo processo de dominação e de justificação da desigualdade [...]. Ou como a teoria da evolução poderia servir para justificar a desigualdade, deixando de ser uma questão científica para ser uma questão social (COUTINHO, 2011, p. 2).

Em todos os contos a escola também se faz presente e ela é também marca da denúncia do escritor da desigualdade social. Em "De forno a forno", a escola que o jovem Pedro frequentava, já dando claros sinais de descaso do tempo, foi "construída muitos anos antes para abrigar uma

família de ricos [...]. Muitas coisas não deixavam ninguém esquecer que ali, um dia, havia morado uma família. Por isso, os alunos acabam sentindo-se invasores” (FIGUEIREDO, 2006, p. 35-36). Os pais de Pedro demonstram dificuldade em pagar as mensalidades da escola com os rendimentos de venda de empadas – o que o próprio Pedro também fazia nas ruas para ajudar no orçamento familiar.

Afora as dificuldades financeiras e o convívio familiar prejudicado pelas constantes desavenças entre os pais, “De forno a forno” também é marcado pela presença constante de um outro personagem que Pedro vê regularmente na rua: um mendigo. Rubens Figueiredo faz aqui mais uma denúncia da exclusão social através da metáfora da ferida: “Algum calor trabalhava por dentro e, mês a mês, a ferida mudava de feição. O vermelho roía a pele negra pelas beiradas e, no centro, uma gota esbranquiçada queria abrir caminho para o fundo” (FIGUEIREDO, 2006, p. 32-33). Num dia, entretanto, ao voltar da escola, “Pedro olhou com atenção e não viu a gota pendurada na ponta do nariz. Viu apenas as narinas imóveis, bordadas de rachaduras secas.

Quando Pedro voltou, horas depois, o homem não estava mais lá” (FIGUEIREDO, 2006, p. 45). Posteriormente, com a morte desse mendigo, logo viria outro: “exatamente no mesmo ponto, sobre a mesma mancha que já estava lá, como se fosse um lugar marcado: um outro homem, o novo rei da rua” (FIGUEIREDO, 2006, p. 48).

As marcas constantes de violência se encontram em todas as histórias contadas; são marcas nos corpos, cicatrizes que não deixam os personagens se esquecerem de seu duro cotidiano. Em *Passageiro do fim do dia*, o próprio Pedro teve a perna esmagada por um cavalo quando se viu no meio de um confronto entre policiais e ambulantes; João, que Pedro conheceu num hospital, foi atropelado por um caminhão, teve o corpo quase destruído e perdeu a memória; a cicatriz profunda da colega de escola de Rosane que foi atingida por uma bala perdida – de um assaltante de ônibus fugindo da polícia – de pistola atravessada no seu corpo em vários órgãos, quando ela estava grávida de seis meses; o pé do pai de Rosane, sacrificado pelo trabalho quando era pedreiro. No conto

"Alegrias da carne", uma menina testemunha o acidente do tio com a mão na churrasqueira: "só a menina viu, grudada no ferro da grelha, uma fatia de pele do tamanho de uma moeda (FIGUEIREDO, 2006, p. 190). Em "Uma questão de lógica", uma lesão no dedo de Pedro sempre lhe lembrava que

Um acidente, certa noite, na cozinha da churrasqueira onde [...] trabalhava, tingiu de ponta a ponta, com uma faixa de sangue, uma travessa de arroz branco. Dali para a frente, no entra-e-sai dos anos, o feixe de nervos inúteis passou de um tribunal para o outro, de peritos para neurologistas, de procuradores para juizes sem que eu alguma vez perdesse a fé na única aptidão que entendia haver na justiça: tomar alguma coisa de alguém e pôr nas mãos de outra pessoa (FIGUEIREDO, 2006, p. 55).

Desse modo, as lesões e cicatrizes são também uma assinatura da violência na pele, fruto da desigualdade social em que os personagens de Rubens Figueiredo se encontram. Tal violência, contudo, não furta determinados Pedros de praticá-la também, inclusive entre os seus. O acidente do Pedro de "Uma questão de lógica" garantiu-lhe uma indenização trabalhista e aposentadoria por invalidez e, desse modo, a aquisição de uma pequena casa na periferia. Nessa casa moram

também seu filho, sua nora e dois netos. Apesar das dificuldades financeiras que a família do filho se encontra, este consegue construir um galinheiro para auxiliar na renda e um quarto junto à casa. Contudo, certo dia Pedro decide destruir a morada do filho: "abri a tampa da caixa de esgoto no chão do quintal, usei dois pedaços de madeira compensada como se fossem pás e empurrei lá para dentro toda a areia, a terra e a brita que estavam acumuladas num canto" (FIGUEIREDO, 2006, p. 48). Igualmente, Pedro também destrói o galinheiro: "[...] enfiei as mãos no galinheiro e estrangulei os pintos, um por um, só com quatro dedos da mão. Também torci o pescoço das galinhas, que vieram como loucas bicar meu braço" (FIGUEIREDO, 2006, p. 48). A destruição de todo o pouco que o filho, nora e netos tinham materializam a saída de casa dessa família e o conseqüente abandono que Pedro sofreria.

O Pedro de "Uma questão de lógica", ao forçar a saída do filho e família, aponta para um outro elemento presente nos demais contos: a solidão. Os Pedros, sejam do centro ou da periferia, encontram-se em uma

cidade populosa, mas sempre estão, de algum modo, sozinhos. Esse elemento é amplificado no último conto, "Céu negro", onde um homem, um pedreiro, beirando os setenta anos, se compraz com relações sexuais fugazes com mulheres muito mais jovens, em troca de presentes. Em uma dessas relações, Pedro vai à casa da mulher – ao contrário do costumeiro, pois são elas que vão a sua casa – na periferia, se defronta com a área inóspita e com a possibilidade de perder a vida quando o parceiro da mulher chega na casa dela.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, ao examinar as diferentes escritas sobre os marginalizados, afirma que "a violência e o tráfico de drogas surgem, na contemporaneidade, como elementos quase indissociáveis da favela. Seja em textos jornalísticos ou em discursos oficiais, tais aspectos são examinados quase como sinônimos para favela. Torna-se, assim, quase impossível desagregar os termos violência e favela" (PATROCÍNIO, 2006). Esse tipo de violência, fruto da criminalidade retratada, por exemplo, por Paulo Lins em *Cidade de Deus*,

não corresponde ao tratamento dado por Rubens Figueiredo no romance e nos contos aqui examinados. Embora o tráfico e o crime estejam presentes, não são sublinhados. Nesse sentido, o único conto em que a violência se mostra de forma mais crua é "O nome que falta". Aqui, o homem é sempre comparado a lixo, o lixo que carrega "bagaço, cascas de laranjas, de batata, de banana, uma embalagem vazia de macarrão e outra de salsicha, uma lacraia e cinco baratas, que ele acuou e esmagou no banheiro" (FIGUEIREDO, 2006, p. 81), mas também o saco de lixo que carrega mortos. Em um dia, quando Pedro jogou seu saco de lixo na caçamba, percebeu que "enquanto as moscas voavam para os lados, ele viu o saco de lixo bater e rolar sobre as costas de um homem morto, com as pernas dobradas e a cabeça enfiada em um saco de pano encharcada e vermelha" (FIGUEIREDO, 2006, p. 84).

Ao comprar a escrita de *Inferno*, de Patrícia Mello, com *Cidade de Deus*, Patrocínio assinala que "fica clara a opção de tratar a favela não apenas como um espaço da criminalidade, como optou Paulo Lins no romance *Cidade de Deus*, mas sim

como um espaço de marginalidade, na qual a favela se constrói como um local posto à margem da cidade formal, mas nem tampouco independente". As situações narradas por Rubens Figueiredo se encontram mais próximas a essa ideia de "local posto à margem da cidade formal", mas que não estão independentes dela, já que seus personagens fazem parte de uma classe trabalhadora aviltada pela relação exploratória do trabalho realizado nessa cidade formal.

Beatriz Jaguaribe lê as diversas formas de representação atual da realidade através da expressão "pedagogia da realidade" e argumenta que

por "pedagogia da realidade" compreendo o uso de estéticas realistas em várias modalidades e expressões como meio de ilustrar retratos da realidade contemporânea de uma forma legível para espectadores ou leitores. Trata-se de uma pedagogia porque estes registros oferecem pautas interpretativas permeadas pelo sentido comum de problemas cotidianos compartilhados (JAGUARIBE, 2010, p. 7).

Essa compreensão de estética realista pode ser entendida na escrita de Rubens Figueiredo, uma vez que a realidade que ele se dispõe a retratar faz parte desses problemas cotidianos

legíveis para os leitores. Ainda, segundo Jaguaribe, "[...] as estéticas realistas detêm forte poder de persuasão porque foram naturalizadas enquanto apreensões interpretativas da realidade social moderna" (JAGUARIBE, 2010, p. 7). Entretanto, na escrita de Rubens Figueiredo, não vemos um tratamento do realismo e uma busca da verossimilhança como ocorriam nos romances históricos do século XIX e apontados por Roland Barthes através do seu conceito de "efeito do real". Segundo Barthes, o "efeito do real" consistia nos elementos presentes no romance realista que, embora a princípio aparentassem irrelevância em relação ao que era narrado, eram de extrema importância para a leitura verossímil do romance. Entretanto, de acordo com Jaguaribe, "este 'efeito de realidade' contemporâneo não depende somente do detalhe verossímil, mas da força de intensificação da imagem que cria uma ilusão de realidade maior do que a nossa percepção amorfa do cotidiano" (JAGUARIBE, 2010, p. 8).

Enquanto a clara referência ao bairro Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, conferia ao romance de Paulo Lins um caráter realista no sentido de

tentar apreender o real tal como ele é, como um retrato da realidade, no romance e contos de Rubens Figueiredo, não há qualquer referência a cidades ou bairros conhecidos ou identificáveis. Em *Passageiro do fim do dia*, apesar das referências ao bairro Tirol, ao bairro "rival" Várzea e à praça da Bigorna, não há evidência alguma de que cidade se trata, apenas a certeza de Pedro de que Darwin esteve lá. Embora haja, no Rio de Janeiro, uma favela Tirol na Freguesia, Jacarepaguá, e Várzea, em Rocha Miranda, a curta distância que separa essas duas regiões, conforme diz o pai de Rosane na ida ao supermercado após a tia desta ganhar o cartão do governo, nos permite afirmar que não se trata, de fato, de Freguesia e Rocha Miranda. Pedro não conhece bem o Tirol e acha que quase ninguém conhece seu próprio bairro direito. Certamente se trata de um bairro periférico, empobrecido, semelhante às descrições de favelas cariocas. Dessa forma, o Tirol, assim como quase todos os bairros e cidades onde moram os Pedros dos contos, só existem enquanto ficção. Esse também é o recurso utilizado por Patrícia Mello em *Inferno*, já que a

favela Berimbau, como aponta Paulo Roberto Tonani do Patrocínio "só existe enquanto romance" (PATROCÍNIO, 2006).

Ao se debruçar sobre a experiência urbana nos textos de Rubens Figueiredo, Tonani do Patrocínio nos lembra que o escritor "não dialoga apenas com a cidade real enquanto fonte de inspiração" (PATROCÍNIO, 2014, p. 96), como também "com os muitos discursos literários já existentes que representam a cidade" (PATROCÍNIO, 2014, p. 96). Tomando como aporte teórico as considerações de Beatriz Sarlo sobre uma certa predileção da ficção realista e naturalista sobre a temática e representação das cidades e de Flora Sussekind sobre não haver uma única naturalista no Brasil, mas reedições dela, Tonani do Patrocínio assevera que "o ciclo novamente se abre e o naturalismo, que antes parecia estar encapsulado na década de 1970, retorna agora com novas vestes e amparado em uma linguagem fria e direta que almeja representar a experiência urbana através do temário da violência". (PATROCÍNIO, 2014, p. 99).

Considerações finais

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro está esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
Espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar esperando, esperando, esperando*

Chico Buarque, *Pedro Pedreiro*, 1965

Assim como na "Lira Paulistana" a vida de Pedro é relatada por Mário de Andrade através da repetição, Chico Buarque também se vale desse recurso estilístico ao retratar a opressão da classe trabalhadora brasileira, na figura de Pedro Pedreiro. Os diversos Pedros que habitam o *Passageiro do fim do dia* e os *Contos de Pedro* perpassam os Pedros de Mário de Andrade e de Chico Buarque.

Conquanto o poema e a música tratam do indivíduo Pedro inserido em um contexto de opressão e desigualdade social, os Pedros de Rubens Figueiredo também experimentam a violência da área urbana e periférica, além da solidão. Ou como assinala Paulo Roberto

Tonani do Patrocínio, "tornar-se Pedro, uma rocha, nos parece ser uma saída possível para a busca por uma acomodação em uma cidade hostil e violenta" (PATROCÍNIO, 2016, p. 124).

Renato Cordeiro Gomes assinala que boa parte da escrita literária contemporânea procura se debruçar sobre "a experiência urbana dramatizada nas megalópoles em seus roteiros da violência, o espaço do medo e da invisibilidade, a solidão e a exclusão (não mais solidão-multidão)" (GOMES, 2007, p. 11). Não só tal assertiva diz respeito a *Contos de Pedro*, como essa observação pode ser estendida também a *Passageiro do fim do dia* e a toda obra de Rubens Figueiredo, embora, como nos mostra Beatriz Resende, "um dos raros momentos de esperança no destino humano, na possibilidade de se encontrar algum conforto ao lado de alguém, aparece onde menos se espera: na narrativa que Rubens Figueiredo constrói a partir, mais uma vez, em sua produção literária, do olhar do excluído" (RESENDE, 2002).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Lira paulistana. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. Disponível em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37687>. Acesso: 11 dez. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. V. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COUTINHO, Isabel. Para que a rotina não deixe que se banalize a desigualdade. *Público*. Portugal, 10 de outubro de 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/11/10/cultura-raipsilon/noticia/para-que-a-rotina-nao-deixe-que-se-banalize-a-desigualdade-296576>. Acesso: 9 dez. 2019.

FIGUEIREDO, Rubens. A escola da noite. In: *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FIGUEIREDO, Rubens. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 9-12.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. *Ciberlegenda*, Niterói, nº 23, 2º, p. 6-14, 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais*

brasileiros. (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 91-107.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 261-278.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz. Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma. In: *Semear: Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, n. 7, 2002. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_13.html. Acesso: 9 dez. 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Violência e crime em Luiz Alfredo Garcia-Roza: um misto de policial e psicanálise

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40251>

Fernanda Mara de Almeida Azevedo¹

Resumo: No presente artigo, pretende-se mostrar que o Romance policial contemporâneo na produção ficcional do brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-) utiliza as técnicas da literatura policial para indicar os sintomas do mal-estar cultural que atinge o sujeito ficcional, transformando-o em verdadeiras subjetividades criminais – metáfora do indivíduo de hoje. Em suas narrativas – situadas nos anos de 1990 até os dias atuais – o autor, num misto de literatura e psicanálise, considera que, em meio a uma sociedade culturalmente ‘esquizofrênica’, temáticas ligadas a crimes, mortes e outros tipos de violência, predominantes na América Latina no século XXI, encontram solo fértil em narrativas policiais da atualidade. Atentando para o cenário caótico e desajustado onde as tramas de Garcia-Roza se inserem, nosso corpus será constituído pelos romances *O silêncio da chuva* (1996), e *Espinosa sem saída* (2006). Neste constructo discursivo em que o mundo aparece como palco, o detetive Espinosa – o protagonista de Garcia-Roza – emerge como uma das subjetividades literárias perdidas que não encontram respostas para os questionamentos, desconstruindo a noção de totalidade e infalibilidade do investigador das narrativas clássicas de enigma. Afinal, na visão do próprio romancista, a essência de todo crime constitui-se como algo irrevelável, impenetrável e inescrutável.

Palavras-chave: Violência; crime; medo; subjetividades criminais.

Violencia y crimen en Luiz Alfredo Garcia-Roza: una mezcla de lo policiaco y la psicoanálisis.

Resumen: En este artículo, pretendemos demostrar que la Novela Policiaca contemporánea en la producción ficcional del autor brasileño Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-) utiliza las técnicas de la literatura policiaca para señalar los síntomas del mal estar cultural que acomete el sujeto ficcional, transformándole en auténticas subjetividades criminales – metáfora del individuo de hoy en día. En sus narrativas – ubicadas en los años de 1990 hacia los días actuales – el autor, en una mezcla de literatura y psicoanálisis, considera que, en el medio de una sociedad culturalmente ‘esquizofrénica’, temas relacionados a crímenes, muertes y otras clases de violencia, predominantes en la Latinoamérica del siglo XXI, encuentran una atmósfera propicia en narrativas policiacas de la actualidad. Cogitando sobre el contexto caótico y desordenado, donde se encierran las tramas de Garcia-Roza, nuestro *corpus* se compondrá de las siguientes novelas: *O silêncio da chuva* (1996) y *Espinosa sem saída* (2006). En esta construcción discursiva, en la que el mundo consiste en escenario, el detective Espinosa – el protagonista de Garcia-Roza – se manifiesta como una de las subjetividades literarias perdidas que no obtienen respuestas para las indagaciones, desconstruyendo la noción de totalidad y infalibilidad del investigador de las narrativas clásicas de enigma. Al fin, según

¹ Fernanda Mara de Almeida Azevedo. Doutora em Literatura Comparada pela UERJ. Professora da Universidade de Vassouras, Campus Maricá, Brasil. E-mail: nandaspar@yahoo.com.br

Texto recebido em 30/12/2019 e aceito para publicação em 07/01/2020.

la visión del propio novelista, la esencia de cualquier crimen se define como algo insondable, impenetrable y inescrutable.

Palabras clave: Violencia; crimen; miedo; subjetividades criminales.

Violence and Crime in Garcia-Roza: psychoanalytical detective story

Abstract: In this article, I expect to point out how Garcia-Roza, in his contemporary approach to the detective-story genre, shows how cultural malaises can affect the fictional subject's psyche, switching them into real criminal subjectivities as a metaphorical representation to the contemporary individual. In his narratives set from 1990's onwards, by intermingling literature with psychoanalysis, the author claims that, in a culturally 'schizophrenic' society, themes like crime, death and other forms of violence predominate in the 21st-century Latin America, featuring as a prolific subject-matter in (and for) contemporary detective stories. By critically observing Garcia Roza's disordered and chaotic atmospheres, in this text, I highlight his novels *O silêncio da chuva* (1996) and *Espinosa sem saída* (2006) in which his protagonist detective Espinosa is carefully built as a culturally lost literary persona who allows the author to de-construct the investigator's total infallibility typically found in classic enigma narratives, providing that the character's never-ending perusals are constantly left unanswered. After all, as the novelist clarifies, the essence of every crime consists of something unveiled, impenetrable, inscrutable.

Keywords: Violence; crime; fear; criminal subjectivities.

Violência e crime em Luiz Alfredo Garcia-Roza: um misto de policial e psicanálise

A ideia do mal como algo inerente à estrutura social é muito forte nas narrativas criminais latino-americanas, debilitadas por golpes e ditaduras militares ao longo da história. Pesquisas recentes mostram que a América Latina concentra 39% dos homicídios, e que, em menos de duas décadas, tornou-se a região mais violenta do planeta, registrando 2,5 milhões de homicídios, sendo 75% cometidos com arma de fogo. A pouca confiança nas instituições é outro fator relevante, sendo, por isso, de extrema

urgência a criação de instituições eficientes, através da profissionalização das polícias e a sua consequente aproximação dos cidadãos. De acordo com a socióloga Maria Stela Grossi Porto (1999), estamos mergulhados em um social heterogêneo, no qual nem indivíduos nem grupos parecem reconhecer valores coletivos. No início do século XXI, a violência configura-se de diferentes formas: através das metamorfoses do crime, da crise das

instituições de controle social e dos conflitos sociais.

O Brasil é apontado pela ONU como o segundo país mais violento da América do Sul em relação às altas taxas de homicídio intencional no mundo – ficando atrás apenas da Venezuela, com 30,5 mortes acima da média regional. Esse contexto dá origem a múltiplos arranjos societários e diferentes lógicas de conduta e permite que renomados escritores como Luiz Alfredo Garcia-Roza explore em sua ficção temas que atravessam não só o discurso literário: mas também o psicanalítico, o sociológico, o histórico, o antropológico. Em meio a uma sociedade culturalmente 'esquizofrênica'², conforme assinala Fredric Jameson (1997), temáticas ligadas a crimes, mortes e outros tipos de violência encontram solo fértil em narrativas policiais como *O silêncio da chuva*, romance de estreia do autor – publicado em 1996 – e *Espinosa sem saída* (2006), que constituem o *corpus* do presente artigo. Segundo Therezinha Barbieri (2003), o romance policial atende à emergência deste

novo contexto sociocultural, caracterizando-se como uma prosa em vitrine, na qual figuram personagens sem fundo, sem identidades definidas, onde se torna difícil para detetives como Espinosa – protagonista das tramas de Garcia-Roza – juntar os pedaços das informações ou reconstituir os fios narrativos. É importante ressaltar que, no contexto da ficção de Garcia-Roza, a esquizofrenia vai além de problema clínico. Sendo assim, propomo-nos a estudar a emergência do crime enquanto doença que atinge a sociedade, e cuja impossibilidade de decifração pode estar relacionada ao caráter de esquizofrenia cultural a que Jameson se refere.

Para discutir essa ideia, recorreremos às reflexões de Wolfgang Iser (1996,) segundo o qual o acesso à realidade, na pós-modernidade, dá-se através de versões falsas e modos falsificados que amplificam a aparência da representação. A começar pelo mascaramento da lei, da polícia e das autoridades de maneira geral. Isto nos permite traçar relações importantes entre o gênero policial e o discurso psicanalítico, visto que o cenário contemporâneo desponta

² Algumas noções como esquizofrenia cultural (segundo Jameson) e temas ligados ao discurso psicanalítico serão discutidos ao longo deste artigo.

como um ambiente caótico, sombrio e inseguro; e onde as relações de controle da máquina estatal fomentam doenças – sejam neurológicas, físicas ou psíquicas.

As duas modalidades discursivas exercitam a suspeita, partindo de uma recusa ao óbvio. Por isso, interstícios tais como falhas, fendas, fragmentos e hesitações devem ser explorados pelo detetive-analista para se alcançar o recôndito, o traumático, o doentio, o fóbico, o violento e o macabro – traços do Id onde jaz o imaginário na ficção de Garcia-Roza. Para ampliar tal análise, traremos à tona a contribuição de teóricos como Michel Foucault, Sigmund Freud e Félix Guattari, que apontam para a força do capitalismo e para as falcatruas institucionais, vistas simbolicamente como um dos grandes ‘monstros’ da contemporaneidade. Gerando conflitos e instabilidade nos personagens de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, a mistura entre policial e psicanálise corrobora a ideia de que, nas narrativas em análise, os detetives despontam como subjetividades perdidas, e precisam alcançar os desajustes psíquicos de criminosos que vão desde os fóbicos

sociais até os psicopatas, assassinos, prostitutas e deslocados. A prosa ficcional de Garcia-Roza, situada nos anos de 1990, apresenta traços configuradores de um momento com fisionomia própria. Além de desconstruir preconceitos com a chamada baixa literatura (ou sublitteratura), a qual o policial estaria inserido, sua narrativa estabelece relação com outros textos, faz referências cruzadas, intra e intertextuais.

A recorrência de índices metaficcional denuncia a presença do literário a toda hora invadindo o nível de elaboração ficcional, o que constitui uma constante bem característica do período em questão (BARBIERI, 2003, p. 15). Segundo a autora, os anos de 1980 e 1990 se caracterizam pela livre coexistência das diferenças, das contradições, não só entre as obras, mas até no interior de uma mesma narrativa. Algumas marcas destas duas décadas são relevantes para a compreensão dos romances policiais de Garcia-Roza, a começar pela influência que recebe de autores ligados à tradição do gênero: Edgar Allan Poe e Conan Doyle, ícones dos romances clássicos de enigma; e dos

criadores do *roman noir*: Dashiell Hammett e Raymond Chandler. A referência direta a estes nomes aponta não só para os índices metaficcionalis a que Barbieri se refere, mas também para as contradições e diferenças no interior do discurso policialesco, começando pelo detetive, cercado de dúvidas acerca do mundo onde vive e da sua própria identidade, que se diferencia de Dupin, o primeiro detetive que compõe a tradição literária.

Nas três primeiras narrativas clássicas de Poe, os crimes permanecem insolúveis pela polícia parisiense até a intervenção voluntária do decifrador de enigmas. O herói se vale tão somente de sua atenção, de sua perspicácia e de seu raciocínio lógico para restabelecer a ordem e a lei, solucionando crimes que acontecem dentro da alta sociedade que ele próprio frequenta. Embora o investigador não seja um detetive profissional nem tampouco um policial, os exercícios lógico-dedutivos são facilitados pelas boas relações que ele mantém com seus informantes. O romance policial de enigma valoriza a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida

burguesa. No entanto, esse modelo detetivesco só é possível em uma sociedade onde as fronteiras entre ordem e desordem, certo e errado, lei e crime apresentam-se bem definidas, como a sociedade inglesa do século XIX. Essas dicotomias possibilitam uma maior visualização de uma lei que precisa ser protegida contra tentativas de corrompê-la. O estudioso Ricardo Piglia explica que as regras do policial clássico se afirmam, sobretudo, no fetiche da inteligência pura, e por isso, o investigador desponta como o raciocinador puro, “o grande racionalista que defende a lei e decifra os enigmas” (PIGLIA, 1994, p. 78).

Em “Os crimes da Rua Morgue”³ Dupin assegura-nos de que não havia perdido a pista nem por um instante: “Não havia falha em nenhum elo de minha cadeia de raciocínio. (...). Meu alvo final é somente a verdade” (CRM, p. 128). As narrativas clássicas de enigma foram criadas para um tipo especial de leitor – o de histórias policiais – que sente prazer em acompanhar mistérios sempre

³ POE, Edgar Allan. Os crimes da Rua Morgue. In: *Histórias extraordinárias [Tales of the Grotesque and Arabesque (1840)]*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Todas as citações do conto pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla CRM, seguida do número da página.

desvendados por obra da inteligência, por uma operação intelectual. Na visão de Jorge Luis Borges (1997), o detetive que segue esta tradição policial é sempre um homem muito inteligente “chamado Dupin, que depois se chamará Sherlock Holmes, que se chamará mais tarde Hercule Poirot, que terá outros nomes decerto famosos” (BORGES, 1997, p. 68). O método de criação do texto literário tem a ver com o pensamento da época: o Positivismo – daí a substituição da intuição pela presença da precisão e do rigor lógico no discurso ficcional. A evolução do romance policial apresenta-se intimamente associada à história do crime, já que sua expansão quantitativa acarreta a transformação qualitativa: “o conseqüente domínio do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado numa sala de visitas” (MANDEL, 1988, p. 62). Deste modo, com a quebra da bolsa de valores de Nova York, no final do segundo decênio, que ocasionou a Grande Depressão, o detetive acostumado a usar unicamente seu intelecto para decifrar os crimes vê-se diante de um grande impasse: o desaparecimento das dicotomias

ordem x desordem; legalidade x ilegalidade; verdade x mentira.

Era a chegada do *roman noir*⁴ nos Estados Unidos, diretamente relacionado à realidade dos anos de 1930. Um novo público, diferente daquele que aceitava um policial que seguisse os métodos de Dupin ou Holmes, começa a emergir. A evolução do gênero detetivesco tornou os crimes mais ‘humanos’ e os detetives procuram entender como e por que agem os criminosos, conforme assinala Paulo de Medeiros e Albuquerque: “aqui, juntamente com os crimes, surge a necessidade de se fazer verdadeiros estudos psicológicos, dada a sua origem coincidir com uma época caótica e muitas vezes incompreensível” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 106). O que vale nesta mudança é a vitória da Inteligência que não deve ser apenas do detetive que resolve o problema, mas também do criminoso ao executar o crime da maneira mais perfeita possível.

⁴ O termo *roman noir* tem sido aplicado à literatura pós-guerra das décadas de 40 e 50, iniciada pela *série noire* dos romances policiais de Marcel Huhanel. Porém, o romance americano nasceu na década de 30 e trouxe uma grande evolução no romance policial. As duas figuras mais importantes foram Dashiell Hammet e Raymond Chandler.

Assim é que, com a nova realidade econômica vivenciada pelos Estados Unidos, a partir da quebra da bolsa em 1929, e o consequente caos resultante da dificuldade financeira, presenciamos uma polícia às voltas com a corrupção. Nesta nova modalidade policial, não há ganhadores no jogo da caça ao crime. O detetive, isolado e em conflito com a polícia, nem conclui seu trabalho com alegria do dever cumprido, nem compartilha do sentimento de acreditar que existe gente competente para lidar com diabólicos velhacos. Por isso, o chamado romance negro, cujo iniciador seria Hammet, acaba sendo adotado por romancistas como Rubem Fonseca ou Garcia-Roza, especialmente por situarem o crime num mundo sem valores autênticos e numa sociedade corrompida. Pondo um fim à delicadeza do policial inglês, o detetive particular americano sai a campo, qual um moderno Dom Quixote, a lutar contra a corrupção social e a força das organizações: “Não importa quem matou; é necessário descobrir as razões do crime, que também não são mais individuais, incluindo uma rede intrincada de motivações”

(PELLEGRINI, 1999, p. 92). Quanto ao momento e às condições em que surge, no Brasil, anos de 1980, pode-se dizer que encontra solo fértil em função da ausência de maiores motivações políticas, e da generalizada descrença em projetos de transformação. Esse descrédito nas instituições e a atitude nostálgica que toma conta do detetive do *roman noir* estão presentes nas narrativas de Garcia-Roza.

Afinal, o cenário contemporâneo desponta como um ambiente caótico, sombrio, inseguro, onde as relações de controle da máquina estatal fomentam doenças no ser humano. O capitalismo e as falcatruas institucionais pode ser vistos simbolicamente como monstros que geram conflitos, desajustes e instabilidade nos personagens, sobretudo no detetive. Sua impossibilidade de completude ou de desvendar mistérios que lhe aparecem advém do medo e do pavor criados pela violência urbana. A ausência de sistemas coerentes e íntegros provoca deformidades e nostalgias nas personagens contemporâneas, conforme se percebe em Espinosa *sem saída*. O narrador demonstra que

a vida de Espinosa se apoia em um equilíbrio instável, a começar pela própria condição de policial no cenário carioca, onde as fronteiras entre mocinho e bandido encontram-se nitidamente abaladas. Consciente de que o inimigo pode estar ao lado de sua mesa, o delegado deposita sua confiança exclusivamente em Welber ou Ramiro, “dois policiais que não aceitavam certos agrados dos comerciantes. Mas exatamente por isso eram talvez os únicos em quem Espinosa confiava sem restrições”⁵. Embora Espinosa faça parte de uma corporação, ele age como um *private eye* (detetive privado): “Continuou andando e pensando no tipo estranho que era. Excêntrico e descentrado em relação à instituição policial” (*ESS*, p. 81). O delegado realiza seu trabalho isoladamente e, embora na prática não tenha se desligado da unidade de polícia, como os detetives de Hammet ou Chandler, seu agir e métodos já o isolaram há muito. Além disso, a incerteza contamina todas as relações do investigador, que age sozinho e

rechaça uma corrupção que está onipresente. Ao afastar-se de todos, ele tenta manter sua integridade, não sendo, por essa razão, bem visto pelos demais agentes da corporação a que pertence.

Garcia-Roza cria um policial *a la noir*. ele trabalha na polícia, mas não passa de uma figura solitária, de um *private eye* que sabe que tudo vai acabar mal. As tramas de *O silêncio da chuva* ou *Espinosa sem saída* serão marcadas pela decepção que cada caso lhe causou; e pelo sentimento de malogro que o domina. As ações de Espinosa são substituídas por monólogos, nos quais o detetive reflete sobre o seu confronto cotidiano com uma cidade agressiva, por onde circulam indivíduos mascarados que não são aquilo que aparentam ser. Isto porque, através de seu protagonista, Garcia-Roza discute uma importante questão: as transformações nas esferas pública e privada, associadas ao crescimento das grandes cidades, são responsáveis pelo individualismo exacerbado e pela solidão do homem contemporâneo. Sendo assim, os romances rozeanos conferem ao leitor sentimento de maior frustração e mal-estar: Espinosa percorre a trama

⁵ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 23. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla *ESS*, seguida do número da página.

ficcional em busca dos fios significativos, mas não consegue juntá-los. As mortes continuam acontecendo e ele sente-se impotente diante da força do meio que se tornou hostil pela grande concentração de indivíduos e seu relacionamento irracional e desordenado. Em *O silêncio da chuva*, os espetáculos da vida social se sobrepõem sem que necessariamente possuam coerência entre si, sendo múltiplos, variados. Os cenários são muitos, as possibilidades de leitura e interpretação, quase infinitas. No episódio inicial do romance, as imagens são jogadas para o leitor fragmentadamente: um empresário examina uma arma “com a delicadeza de quem examina uma peça rara”⁶, retira da caixa seis balas. Em seguida, pega o dinheiro do envelope sobre a mesa e coloca-os numa divisão da pasta, separados do revólver. Caminha em direção do edifício-garagem Menezes Cortes. E aí, inicia-se mais um espetáculo da vida social para cujo desfecho não se acha saída: “Entrou no carro, recostou

a cabeça e ficou pensando nos últimos acontecimentos. Saboreou o cigarro lentamente. Assim que terminou, fechou novamente os vidros, abriu a pasta, retirou o revólver, encostou o cano na têmpora direita e puxou o gatilho” (SC, p. 12).

Ao contemplar a cena do crime, a ideia do labirinto se configura diante das infinitas possibilidades de interpretação dos fatos: “Debruçado na murada da rampa de descida do edifício-garagem” (SC, p. 18), Espinosa tenta reconstruir mentalmente a cena e acaba imaginando várias. O narrador descreve minuciosamente cada uma delas (foram cinco, à princípio); mas admite que o detetive não se preocupava com o rigor formal dessas construções imaginárias e nem se esforçava para retê-las na memória. Afinal, ele “sabia que inúmeras outras surgiriam no curso da investigação sem que nenhuma conservasse a forma original, deixava fundirem-se umas às outras dando lugar a cenas mais complexas” (SC, p. 19). O curioso é que de todas as construções de Espinosa, nenhuma delas o remete à questão do suicídio: “Uma quinta cena, a do suicídio, não chegou a se

⁶ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 126. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla SC, seguida do número da página.

esboçar. Não fora encontrada nenhuma arma no carro” (SC, p. 19). Um aspecto que aproxima o policial de Garcia-Roza do *private eye* – principalmente de Marlowe⁷ – é a sensação de desconforto oriundo do sofrimento das vítimas. Tal sentimento agrava-se ainda mais pela incapacidade de solucionar assassinatos sem razões aparentes, como o do mendigo Magro em *Espinosa sem saída*. O delegado apresenta ao leitor seus questionamentos acerca dos motivos que teriam levado o arquiteto (Aldo Bruno) a cometer o crime: “Por que um homem jovem, bonito, rico, bem casado, bem-sucedido profissionalmente, ia colocar tudo isso em risco matando um sem-teto miserável e aparentemente inofensivo?” (ESS, p. 72). A procura sistemática de pessoas e coisas acaba sendo, para ele, um processo de estranhamento e acentua seu caráter

de perdição diante do olhar dos próprios suspeitos: “O delegado não é a encarnação do demônio. Aparentemente está tão perdido quanto eu no que se refere ao episódio do mendigo” (ESS, p. 120).

Afinal, o medo e o mal, presente desde os primórdios, acentuam-se à medida que as cidades crescem e se urbanizam. Dentre todos os medos, merece destaque o que provém da violência. O crime aparece há muito como o agente causador da desordem e do mal que contamina a civilização. Na luta entre a ordem e o caos, encontra-se o detetive, que está inequivocamente no lado da ordem cultural. Mas, se por um lado, os heróis clássicos ainda podiam contar com a razão, atributo permanente e universal dos seres humanos, para restabelecer a lei e a organização sociais, por outro, no cenário atual, as ferramentas da razão tornam-se impotentes quando se trata de inserir o mal na ordem do inteligível. A humanidade se vê enfrentando males produzidos pelo homem que são tão cruéis, insensíveis, aleatórios e impossíveis de prever: “Os males produzidos por seres humanos parecem agora tão inesperados,

⁷ Philip Marlowe é um personagem de ficção criado pelo escritor Raymond Chandler para protagonizar uma série de histórias de detetive na linha do *roman noir*. A estreia do *private eye* (detetive particular) Marlowe foi em *The Big Sleep*, publicada em 1939. Contudo, muitas das primeiras histórias de Chandler foram publicadas anos antes e reaproveitadas nos seus romances, com o nome do protagonista original mudado para Philip Marlowe. (MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*. História social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988).

quanto o são os provocados por animais irracionais” (BAUMAN, 2008, p. 86).

No cenário das narrativas policiais atuais, o restabelecimento da ordem e da moral torna-se impossível; e uma das razões é a desintegração da subjetividade contemporânea. Como lidar com a desordem e o caos urbanos, se o detetive não consegue lidar com a desorganização de sua própria interioridade? Na perspectiva do sociólogo polonês, o mal tende a ser invocado quando insistimos em explicar o inexplicável. De protetor e restaurador da segurança pública e social, o policial passa a constituir uma ameaça e perigo para si e para os outros: “a variedade moderna de insegurança é marcada pelo medo da maleficência humana e dos malfeitores humanos” (BAUMAN, 2008, p. 171). Isto explica, talvez, tanto o afastamento de Espinosa de grupos ou categorias específicas de homens e mulheres, quanto a sua recusa em confiar na constância, dedicação e fidelidade dos parceiros humanos. O protagonista de Garcia-Roza experimenta uma frustração de esperanças que se intensifica pelo dano da insegurança e pelo insulto da

impotência.; tudo isso canaliza a ansiedade para um desejo de localizar e punir os culpados.

Essa ideia aparece em *Espinosa sem saída*, na obstinada tentativa de Espinosa de pôr as mãos no assassino de Magro, o mendigo sem perna. Este se converte no maior de todos os mal-estares do personagem: o mundo da ficção, como o da realidade, apresenta-se ao indivíduo como um jogo, ou antes, uma série de jogos aleatórios e indecifráveis. Diante da angustiante complexidade em que se encontra, o delegado não consegue reduzir “o infinito caos da realidade [ficcional] a proporções intelectualmente compreensíveis e evidentemente lógicas” (BAUMAN, 1998, p. 156). A complexidade do mundo, regido pelo jogo do disfarce e da duplicidade faz com que o detetive tenha consciência de que não poderá encontrar a verdade que tanto busca.

Se a palavra da ficção contemporânea é uma palavra impura, isto é, desprovida de autenticidade ou verdade, então o simulacro torna-se o ator principal: “Neste jogo de cena, em que a liberdade está em questão, a representação ficcional funciona como

o real da representação teatral” (BARBIERI, 2003, p. 21). O mundo inteiro é um palco, levando policiais como Espinosa, perdidos em labirintos, a emergirem como subjetividades que não encontram respostas para os seus questionamentos, e já não compartilham da noção de totalidade do investigador de enigma. Aliás, vale lembrar que os primeiros germes da falibilidade aparecem em um dos grandes detetives clássicos: o lendário Sherlock Holmes. Num conto intitulado “Um escândalo da Boêmia”⁸, o detetive falha na aplicação de suas táticas racionais e dedutivas, ao ser ludibriado pela atriz Irene Adler, já que não fora capaz de antecipar-lhe os passos e nem impedir sua fuga. Embora tivesse sido prevenido acerca da mentalidade superior da mulher, Holmes ousou sequer imaginar o fracasso em uma missão: “As mulheres são muito dissimuladas e têm seu próprio modo de guardar segredos” (DOYLE, 1999, p. 24). Seria este o prenúncio de que a Razão e a Verdade absoluta dos fatos não subsistiriam por muito tempo? O

fracasso do detetive clássico, que se estende aos heróis *noir* e aos policiais da atualidade, pode ser explicado através das palavras de Irene Adler: “eu também sou atriz treinada” (DOYLE, 1999, p. 30).

É o mundo de sombras, de dissimulações, de disfarces e ambiguidades, contra o qual o detetive não consegue lutar. O desconhecimento da cidade e das pessoas que nela circulam é um dos fatores geradores do mal-estar que atravessa as narrativas policiais desde sua origem: os planos de Holmes foram frustrados pela sagacidade de Irene, a quem ele se refere como “a mulher”. Não há dúvida de que a raiz do mal-estar detetivesco aparece na impossibilidade de o “especialista em criminologia” (DOYLE, 1999, p. 23) de adentrar a natureza obscura da personagem. A frustração de Holmes tem a ver com o fracasso na realização de um desejo: o detetive não fora capaz de salvar o reino da Boêmia das ameaças da *femme fatale*. O que constitui uma falha na tarefa de “proteger os homens contra a violência das forças da natureza humana” (FREUD, 1996, p. 96).

⁸DOYLE, Arthur Conan. Um escândalo na Boêmia. In: *Um estudo em vermelho*. [A Study in Scarlet (1887)]. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

Assim sendo, a ambiguidade torna-se um ingrediente essencial ao universo ficcional (e ao psicanalítico) a partir da recusa do óbvio, do dado, e do construído. São os fragmentos, as peças aparentemente desconexas que conduzem detetive e psicanalista ao trauma velado no inconsciente – razão pela qual fracassam em suas missões. Freud, que dedica a investigar as doenças culturais e as grandes neuroses que perpassam a contemporaneidade, considera que o perfil de uma comunidade interfere diretamente na formação o indivíduo. Então, se o coletivo afeta o subjetivo, “não temos nós justificativa em diagnosticar que, sob influências culturais, algumas civilizações se tornaram neuróticas?” (FREUD, 1996, p. 146). Lidar com uma sociedade neurótica, psicótica e esquizofrênica não se transforma no maior desafio do detetive atual? Maior até do que lidar com o crime propriamente dito?

Os perigos que tememos transcendem nossa capacidade de agir e, em função disso, o sentimento de impotência - o impacto mais assustador do medo – reside, sobretudo, não nas ameaças percebidas ou imaginadas em si, mas

“no espaço amplo que se estende entre as ameaças de que emanam os medos e nossas reações” (BAUMAN, 2008, p. 32). O ser humano é dotado de uma espécie de medo de “segundo grau”, ou seja, social e culturalmente reciclado que, segundo Bauman, orienta o comportamento humano, quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente. Dessa forma, o medo provoca uma sensação de insegurança e vulnerabilidade, tornado as vítimas impotentes no caso de o perigo se concretizar.

No contexto das obras de Garcia-Roza, a geografia da cidade emerge como um ambiente onde a insegurança e o medo tornam-se um assombro que assola a humanidade. Na era da liquidez, ele apresenta como traço mais opressor a sua abstração e difusão, podendo vir de toda parte e de quem você não é capaz de desconfiar. Desafios e equívocos nosso herói enfrenta em *O silêncio da chuva* ao investigar a morte de Ricardo Carvalho, diretor executivo da Planalto Minerações. Acreditando o tempo todo tratar-se de um crime, Espinosa engendra-se no labirinto investigativo que se constrói no entorno deste empresário. A começar pela

perseguição de suspeitos como Max e Rose: Espinosa desloca-se de um ponto a outro da cidade carioca, na tentativa de encontrá-los, já que são indispensáveis para a elucidação do caso do empresário. Mas os dois convertem-se em fantasmas, de modo que a ambiguidade se mantém até o fim da aventura: “realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? (TODOROV, 1970, p. 30). Os fantasmas que ‘assombram’ os personagens das narrativas fantásticas e conferem à história a atmosfera de ambiguidade, figuram, mesmo que de forma distinta, como a pedra de tropeço para que Espinosa chegue à resolução e à verdade dos fatos.

A perda de referencial e os enganos do policial são flagrados em vários momentos no livro. Primeiramente, por deixar de levantar a hipótese de suicídio (que foi o que acontecera a Ricardo) e por nunca cogitar a hipótese de ser o amigo Aurélio (ex-policial) um criminoso em potencial. Em *O silêncio da chuva*, onde a relativização de papéis também se torna patente, o detetive também se perde em meio às pistas falsas, deixando-se envolver pelo discurso mentiroso do ex-colega de profissão.

Outra questão que tangencia a ficção policial atual é o fato de representantes da lei se deixarem levar pela corrupção e pela ganância – grandes motivadores do crime: “We know that the police are not invariably more virtuous and honest than the society from which are recruited, and that corruption can stalk the corridors of Power and lie at the very heart of government and the criminal justice system” (JAMES, 2009, p. 157)⁹.

A corrupção a que James se refere motivou Aurélio a sequestrar a secretária de Ricardo, mantida em cativeiro durante longo período. Tudo no intuito de tomar posse de uma enorme quantia deixada pelo empresário. A dificuldade maior de Espinosa de ‘enxergar’ o verdadeiro criminoso teria a ver com a crença de que “a função da polícia” é capturar os desviantes – não podendo, por isso, um ex-colega de profissão ser visto como suspeito? A não percepção da ‘verdadeira identidade do amigo está ligada à dificuldade do detetive em lidar com enfermidades psíquicas, tais

⁹ Sabemos que a polícia não é invariavelmente mais virtuosa do que a sociedade a que pertence e que a corrupção passeia pelos corredores do poder e da mentira, e no seio do governo e do sistema judicial criminal.

como as que atravessam Aurélio – psicopata em potencial. As fendas aparecem no romance pela falta de argúcia de Espinosa em perceber que o amigo era o culpado, o que reconhece após ter ignorado detalhes escondidos pelo esquecimento: o próprio Espinosa fornecera informações do caso a Aurélio, em almoços que este marcava com tanta insistência: “A experiência do ex-policial, investigador da companhia de seguros fazia de Aurélio o suspeito óbvio... e tão impossível” (SC, p.241). Parece-nos que o investigador se esquece de algo importante no cenário da pós-modernidade: “como pode uma cultura supostamente definida pelo abandono decisivo da originalidade e da autenticidade ser exemplificada de forma ‘original’ ou autêntica”? (CONNOR, 1992, p. 47).

Aprender a lidar com as ‘monstruosidades’ contemporâneas (medos, traumas, psicoses, neuroses) torna-se o desafio do policial de Garcia-Roza a todo instante em *Espinosa sem saída*. O assassinato de Magro (o sem-teto) ocorre num *cul-de-sac* sombrio, em plena madrugada de chuva – corroborando a ideia de que a escuridão não constitui a causa

do perigo, mas é o *habitat* natural da incerteza e, portanto, do medo. Este é o sentimento que acomete Aldo Bruno (o autor do crime), que oscila entre a alternativa da fuga ou da agressão. Após a experiência traumática da infância, o arquiteto atravessa a adolescência fugindo do malfeitor (Nilson). Já adulto, assassina o mendigo, acreditando extirpar a figura do mal (simbolizado pelo agressor ou malfeitor), como ele declara a Espinosa no final: “_Eu não o matei! Ele me matou!” (ESS, p. 206). Neste sentido, o réu não deve ser classificado como criminoso, mas como pessoa “doente, psicopata ou sociopata, devendo ser submetido a tratamento psiquiátrico, e não à prisão ou força” (BAUMAN, 2008, p. 82). A dificuldade do detetive advém destes males produzidos por seres humanos que parecem, agora, tão inesperados. Para compreendê-los, é necessário que os fatos sejam vistos em retrospecto, fato que exige destes profissionais a capacidade de adentrar camadas profundas do inconsciente dos ‘criminosos’. Como um detetive ‘psicanalista’, Espinosa descobre que o arquiteto assassinara, também, a doutora Camila Bruno, em função de

atos promíscuos. O comportamento “degradante da esposa”, que aparece transformada numa pessoa sexualmente perversa, poderia facilmente se tornar público – o que atingiria a honra dos filhos, daí a atitude do homem de “colocar um ponto final na história” (ESS, p. 207). Todos os personagens que cruzam o caminho do policial são atravessados por uma série de enfermidades psíquicas, reforçando a ideia de que pensamentos e comportamentos humanos não podem ser explicados de forma racional (FREUD, 1996, p. 138). Não é aleatório, então, o fato de seus personagens viverem em constantes dúvidas e incertezas, haja vista que eles compõem um universo simulado, onde se apaga a diferença entre original e cópia, verdadeiro ou falso.

No romance, Espinosa chega à conclusão de que a opção mais óbvia para Aldo era matar a esposa de modo que o crime parecesse obra de “algum maníaco sexual...um psicótico... um psicopata... um tipo bem distante da imagem que a *socialite* passava para as pessoas. Ao criarem para si um lugar imaginário, as singularidades de *Espinosa sem saída* perdem cada vez

mais a noção de referência: “esses lugares de fantasia são sempre duplos”, pois oscilam entre a realidade e a representação, entre o que são e o que pretendem ser” (PEIXOTO, 1987, p. 207). Eis o grande dilema contemporâneo na visão do crítico da cultura: a descrença na verdade, na razão, na objetividade e na lógica. No cenário das narrativas atuais, tais valores dão lugar ao simulacro, à duplicidade, que direta ou indiretamente, atingem todos os personagens envolvidos nos casos de que cuida Espinosa. Camila Bruno, por exemplo, praticava algumas excentricidades em sua prática clínica, a começar por manter relações sexuais com algumas pacientes. Uma delas, Antônia, aliás, Mercedes, esconde da terapeuta o fato de trabalhar com Aldo – que mais tarde se torna, também, seu amante. O jogo de falsidade e simulação chega ao fim quando o detetive desmascara a arquiteta e exige-lhe esclarecimentos referentes à identidade: Mercedes, Antônia, Maria Antônia? No entanto, surpresa maior recebe o parceiro quando o delegado lhe revela a “múltipla identidade da doutora Mercedes e das diferentes

personalidades que elas representam” (ESS, p. 199).

A questão da identidade e do relativismo de papéis configura-se na trama como indício de que a psicanálise convoca a todos como sujeitos trágicos (PIGLIA, 2004, p. 52) – e que ninguém é apenas bom ou mau. Acrescenta-se a isso o apagamento que se faz entre as noções de verdade e mentira, que fica claro no relato de Mercedes: “Não há mentira na prática psicanalítica”, assim como não há verdade absoluta (ou definitiva) nos relatos daqueles envolvidos nos crimes. A plena consciência do policial do quão fugidia se torna a verdade manifesta-se quando Mercedes confessa que a troca de nome não fora feita com o intuito de matar a doutora Camila: “é um raciocínio pobre. Ele matou sozinho a doutora Camila. Eu a amava. Nós nos amávamos” (ESS, p. 200). Isso nos dá margem a seguintes reflexões: não são os equívocos de Espinosa frutos da própria relação entre o discurso policial e o psicanalítico?

Tendo que lidar com as neuroses, psicoses, psicopatias, traumas, medos – esses grandes

‘monstros’ da cultura contemporânea – o detetive se sente capaz de vencê-los? Afinal, era preciso que Espinosa fosse um detetive da alma para que obtivesse o êxito esperado. Se nem mesmo Freud, que tem a cooperação do analisado, se propõe a ser um ‘detetive da alma’, como o personagem de Garcia-Roza o conseguiria sem a cooperação do ‘suspeito’? Para descobrir os crimes contra Magro (sem-teto) e contra a esposa, o delegado precisaria alcançar o recôndito, o traumático, o fóbico e o doentio do interior do arquiteto, da amante e da psicanalista. O homem é marcado por traumas de infância e acometido de sintomas psiconeuróticos: daí a manifestação da pulsão da crueldade em suas formas passiva e ativa e domina quase invariavelmente a conduta social do doente: “Por intermédio dessa ligação da libido com a crueldade que se dá a transformação do amor em ódio, das moções afetuosas em hostis, que é característica de um grande número de casos de neurose e até, ao que parece, da paranoia em geral” (FREUD, 2002, p. 44). Sendo assim, nos romances de Garcia-Roza, a violência e o crime são motivados por

subjetividades atingidas por diferentes enfermidades comportamentais, desajustadas, cujo esvaziamento tem a ver com o fim do ego burguês ou do descentramento do próprio sujeito – o qual acarreta, ainda, no esmaecimento do afeto no contexto atual. Muitas das qualidades de vida no capitalismo tardio têm seu eco no âmbito cultural, num novo fascínio pela confusão, pela desintegração da subjetividade, pelo que

Jameson resume como uma espécie de esquizofrenia – não no sentido meramente clínico ou com propósitos diagnósticos. Seguindo a concepção lacaniana que descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes (JAMESON, 1997, p. 53), Jameson considera que o indivíduo perde gradativamente a capacidade de organizar seu passado e futuro como uma experiência coerente; principalmente porque está imerso numa cultura cada vez mais dominada pela lógica espacial. Por isso, torna-se bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” que apontam para um comportamento ‘esquizofrênico’. Este nada mais é do

que consequência do mal-estar que toma conta do indivíduo dominado pelo medo e pela insegurança diante da violência e da desordem social.

A subjetividade, como explica Félix Guattari (1993), não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Já de início, o autor esclarece que a subjetividade não implica uma posse, mas uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais efeitos difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividade que estão em circulação no campo social: “a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (GUATTARI, 1993, p.178). As reflexões de Guattari tornam-se relevantes no processo de construção das subjetividades criminais de Garcia-Roza. Primeiramente, porque suas tramas se organizam em torno da morte, que, sob o olhar da psicanálise, constitui um ato de rompimento e/ou desvio definitivo dos parâmetros da lei.

Por isso, os estudos de Freud sobre o inconsciente auxiliam, também, na compreensão da subjetividade criminal contemporânea. A começar pela dificuldade de se distinguir a natureza dos homens, sempre ligada a esse Outro regido por instintos primitivos – daí a identificação de suas ações com o caos, com o mistério e com o ilógico (FREUD, 1996, p. 347). O que a psicanálise reconhece como crimes ou delitos provenientes da censura inconsciente são aqueles cujas condutas tornam-se claras à luz da interpretação edipiana. Mas o que as distingue como mórbidas é o seu caráter simbólico. Sua estrutura psicopatológica não está na situação criminal que elas exprimem, mas no modo irreal dessa expressão: “as estruturas da sociedade são simbólicas. O indivíduo, na medida em que é normal, serve-se delas em condutas reais; na medida em que é psicopata, exprime-as por condutas simbólicas” (LACAN, 1998, p. 134).

Não é este o caso de Aurélio, cuja conduta imaginária permite a sua adaptação parcial ao real? Se o superou, enquanto manifestação individual, está ligado às condições sociais do edipianismo, as tensões

criminosas se instauram e se tornam patogênicas nas sociedades quando essa própria situação se desintegra. Por isso, homem e animal se igualam na violação da lei de castração e na busca incessante de realização dos desejos – ‘instintivos’, ‘primitivos’ ou ‘animalescos’. Acerca desta ideia, Bataille explica que as proibições passaram a separar o animal do homem, sendo este o único a observá-las. Para a humanidade primitiva, o animal não podia ignorar uma lei fundamental: que o seu próprio movimento, a sua própria violência era uma violação da lei. “Em comparação com uma vida calculada, morte e violência são delírio, pois que nem o respeito nem a lei, que socialmente ordenam a vida humana, as podem deter” (BATAILLE, 1980, p. 74). A morte, para uma consciência ingênua, só pode vir duma ofensa, duma falha – que mais uma vez, destroem violentamente a ordem legal. O crime, porém, configura-se de forma distinta nos romances. Em *Espinosa sem saída*, ele foi proveniente do trauma sofrido pelo arquiteto ainda criança. Agredido por um menino de rua (Nilson), cujas ações foram regidas pelas mesmas leis da selva primitiva, o

sujeito ficcional submete-se à castração pelo negar-se de si próprio.

Se os impulsos humanos devem ser domados em impulsos de meta inibida, ou seja, anestesiados, o personagem incorpora as grades do decoro social em seu corpo e mente. Mas o regresso ao que primeiramente havia negado acontece em função das experiências traumáticas infantis, provenientes de conflitos reais com o mundo externo. Sandor Ferenczi (1992) considera que a reação imediata ao trauma é uma comoção, uma agonia psíquica e física que acarreta uma dor incompreensível e insuportável. A dor é tão extrema que a criança precisa distanciar-se de si mesma, afastar-se de seu psiquismo e de seu corpo. As descrições de Ferenczi em relação à comoção psíquica aludem sempre ao terror, à catástrofe, à morte. O desprazer causado pela comoção é tão superlativo que não pode ser superado, exigindo uma válvula de escape: "Tal possibilidade é oferecida pela autodestruição, a qual, enquanto fator que liberta da angústia, será preferida ao sofrimento mudo" (FERENCZI, 1992, p. 111).

Nasce, assim, a desorientação psíquica que, se por um lado destrói a consciência, por outro ajuda a suportar a dor moral. A subjetividade, enquanto processo de produção no qual comparecem e participam múltiplos componentes, é produto de uma heterogeneidade de elementos presentes no contexto social. Assim, valores, ideias e sentidos ganham um registro singular, tornando-se matéria-prima para expressão dos afetos vividos nesses encontros. Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva. Assim, esses componentes ganham importância coletiva e são atualizados de diferentes maneiras no cotidiano de cada vivente. A angústia, que parece constituir a humanidade – mesmo aquela ultrapassada – destrói o caráter de passividade do personagem (Aldo) que após situação traumática acaba por se converter numa subjetividade criminal.

No universo da ficção, o assassino aparece como um neurótico

que procura neutralizar a dor e o sofrimento decorrentes das experiências traumáticas infantis. Entretanto, o desprazer cresce e exige uma válvula de escape, oferecida pela destruição de si e dos outros. Numa posição extrema, como a de ameaças, medos, e perigos, o personagem passa a desejar aquilo que faz perigar a sua vida. Se o perigo é demasiado pesado, se a morte é inevitável, em princípio, o desejo fica inibido. Contudo, se a sorte nos auxilia, “o aspecto que mais ardentemente desejamos é o mais susceptível de nos arrastar para gastos loucos e de nos arruinar” (BATAILLE, 1980, p. 77). A sorte de que fala o estudioso atravessa o caminho do arquiteto na ladeira da infância de Espinosa. No ápice do delírio, o rapaz ‘instintivamente’ atira à queima-roupa, a fim de eliminar definitivamente o agressor. Como assinala Nietzsche, se o ressentimento é em si o que está proibido aos doentes, - o seu mal – infelizmente é, também, a sua tendência mais primitiva e natural.

Relacionado a um problema fisiológico, o ressentimento serve para evidenciar aquele homem sem forças para reagir diante dos imprevistos e

das dificuldades da vida e que, também, não consegue digerir os maus sentimentos, aqueles sentimentos nocivos, venenosos, produzidos por sua incapacidade de realizar a verdadeira reação, a dos atos. Dessa forma, esse indivíduo passa a manifestar um desequilíbrio psicológico que o impossibilita de viver de forma espontânea, ativa; e movido por “uma vingança imaginária”, passa a viver em função de “um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’, próprio do ressentimento. A compreensão de sua própria fraqueza e o sentimento de decepção em decorrência da impossibilidade da ação gera um rancor, uma vontade de ferir e magoar aquele que o desprezou. Assim, surge nele um desejo de vingança que a sua covardia o impossibilita de realizar, a não ser de um modo falso e inventivo, uma vez que o homem do ressentimento é afeito a atitudes suspeitas e evasivas.

O homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo. Ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não

esquecimento, da espera, do momentâneo, e da humilhação própria (NIETZSCHE, 1998, p. 22). O personagem de Garcia-Roza é esse sujeito ressentido, cujo desejo de vingança foi capaz de transpor qualquer covardia ou lei. As vivências o afetam com demasiada profundidade, e as recordações tornam-se feridas tão purulentas que ele parte para o caráter de autodestruição. O crime por transferência transforma o personagem de Garcia-Roza num criminoso, e dá-lhe o poder de aplicar ao malfeitor o castigo merecido – característica essencial da ideia do homem que prevalece numa dada sociedade.

Os impulsos criminosos advêm da desordem das categorias sociais, e só são apreensíveis no estado psicopático em que se instaura o indivíduo. Por outro lado, permite-lhe ir ao encontro do 'gozo' impossível, descrito por Lacan como a alucinação fundamental: "se todos os homens, ou melhor, os neuróticos, vivem constantemente alucinados, poderiam ser considerados como loucos e se aproximam dos psicóticos, uma vez que ambos se sustentam de uma

projeção imaginária" (WILLEMART, 1995, p. 19). Na trama de *Espinosa sem saída*, Aldo tenta suprimir os males sociais através da neutralização da agressividade – mandada de volta à origem e dirigida contra o próprio eu. A cultura humana, aquela em que a vida humana se elevou acima de suas condições animais e distinta da vida dos bichos, abrange, por um lado, todo o saber e capacidade adquiridos pelo homem com o fim de dominar as forças da natureza; por outro, todas as instituições necessárias para regular as relações e ações dos homens entre si e, em especial, a divisão dos bens acessíveis. Entretanto, como a subjetividade criminal é regida por uma mente infantil primária, ela viola as intermediações do superego e cede à satisfação dos impulsos. Por isso, precisa ser punido pelo fato de ter burlado a lei, o controle representado pelo Pai – e deve ser punido pela sociedade. No plano da ficção, *Espinosa* - metáfora da ordem e do cumprimento da lei – precisa lidar com mais um assassinato – o da esposa do arquiteto.

Se o primeiro crime realizado pelo homem justifica-se, de certa forma, pelas angústias decorrentes do

trauma, o segundo pode ser entendido como um desejo de vingança (punição) pelo agir frio e degradante de Camila. Na trama do romance, ela não escapa do perfil de um criminoso ao violar a moral e ordem instituídas. Ao se transformar “numa pessoa sexualmente perversa, com um comportamento que poderia facilmente se tornar público” (ES, p. 206), a mulher não deixa de ameaçar a imagem da família, daí a responsabilidade do personagem – marido e pai – de aplicar o castigo oriundo do ato de transgressão. De acordo com Lacan, o crime torna o indivíduo um foracluído, mas ao mesmo tempo permite-lhe experimentar um poder perdido – o da sua castração como ser, lá quando era criança (LACAN, 1998, p. 139). Ser juiz e decidir sobre a vida ou a morte de outros não seria uma forma de o criminoso reverter sua castração?

O poder de matar ou de poupar a vida da esposa não se torna a prova maior da filiação do personagem à categoria criminal? E se a lei moral se afirma contra a satisfação dos impulsos e do prazer, é preciso pagar com alguma coisa: “essa alguma coisa se chama gozo, o bem que se paga

pela satisfação do desejo” (LACAN, 1997, p. 386). No sentido psicanalítico, a sexualidade humana, no fundo, pode ser definida como ‘perversa’, na medida em que nunca se desliga inteiramente das suas origens, que a fazem procurar sua satisfação não numa atividade específica, mas no ganho do prazer ligado a funções ou atividades que dependem de outras pulsões (FREUD, 2002, p. 45). O criminoso deseja reverter sua castração pelo poder de ameaça que ele representa. Se a lei moral se afirma contra o prazer, a morte de Camila significa a punição do indivíduo que faz dos instintos a lei natural da realização dos desejos? Ou a libertação plena de uma sociedade castradora, incapaz de saciar os desejos de qualquer sujeito? Se atentarmos para este significado, a morte pode ser vista como auge, o fim da angústia de alguém cuja vivência não passa de um evento de ficção. Freud sustenta que o indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, visto o pesado fardo dos sacrifícios impostos pelos poderes coercitivos aos impulsos e aos desejos naturais.

Freud aponta que é através do sentimento de culpa que a civilização

impede que a potência dos instintos se transforme em ato. Se a culpa atormenta o arquiteto de *Espinosa sem saída*, ela não se torna aparente nas violações morais e criminosas praticadas por Aurélio, em *O silêncio da chuva*. Aqui, os processos de singularização apontados por Guattari podem ser entendidos como algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, e que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 47). No romance de estreia de Garcia-Roza, a coerção que o indivíduo sofre pelo sistema social maquínico, atrelado ao seu desejo de ambição, transforma-o num criminoso, e demonstram a sua forclusão ou assujeitamento diante da ordem vigente.

No caso de Aurélio, a tensão entre o severo superego e o ego não consegue dominar o seu perigoso desejo de agressão, “enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele, como uma guarnição numa

cidade conquistada” (NIETZSCHE, 1998, p. 19). Assim, se em Freud a restrição aos impulsos produzirá sentimento de culpa, em Nietzsche o sentimento provocado pela repressão aos desejos naturais do homem, o não-gozar da liberdade experimentada no estado de natureza, gera ressentimento. A civilização, nas proposições nietzschiana e freudiana, se constitui como cultura inumana de recalque dos desejos, sendo o mal-estar e a angústia os efeitos do excesso das restrições impostas pelas agências moralizadoras. Neste sentido, além de ser uma forma de expelir aquilo que nos fere, o crime em *O silêncio da chuva* pode ser visto como uma prática libertadora e de extremo prazer. Agindo como se não fosse viver o amanhã, Aurélio segue lado a lado com Espinosa, sem ao menos sentir medo da punição. Para Freud, estes são os criminosos adultos que praticam crimes sem qualquer sentimento de culpa; que, ou não desenvolveram quaisquer inibições morais, ou, em seu conflito com a sociedade, consideram sua ação justificada (FREUD, 1996, p. 348).

Tais ações são típicas de delinquentes psicopatas ou sociopatas

cujo crime corresponde ao de um perverso agindo friamente – lembremos que todas as mortes provocadas por Aurélio no romance exploram a violência por mutilação. Daí a dificuldade de Espinosa na captura deste tipo de desviante: “Não há retrato que corresponda ao perverso. Pode parecer com qualquer um de nós” (SC, p. 125). O agir do personagem – metaforizando o agir de qualquer sujeito de nossa realidade – estaria relacionado à satisfação do prazer aniquilado pela cultura. E se a lei moral se afirma contra a satisfação dos impulsos e do prazer, é preciso pagar com alguma coisa: “essa alguma coisa se chama gozo, o bem que se paga pela satisfação do desejo” (LACAN, 1997, p. 386).

Problematizando vários aspectos da chamada sociedade de massa, de consumo, e acompanhando a desordem provocada pelos impactos de um mundo globalizado, capitalista e perigoso, a trama policial de Garcia-Roza, um dos maiores escritores da América Latina, apresentam personagens que se constroem sob o signo do simulacro. Isto quer dizer que a realidade que seus livros representam é mascarada, fingida ou

representada – algo que condiz com a condição contemporânea: “A forma pós-moderna de ocultamento consiste em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro dos próprios seres” (BAUMAN, 1998, p. 158). Ao detetive que vivencia, ficcionalmente, esta realidade, lidar com uma sociedade sem rosto torna-se o maior de todos os entraves para a reconstituição da moral e da ordem.

A literatura, enquanto a expressão da cultura, caminha de braços dados com as mudanças na ordem social, política e econômica de seus respectivos países. Nesta nova ordem social, crime e criminoso são os verdadeiros componentes dessa barbárie pós-moderna – e neste contexto, a polícia não cumpre a função para a qual fora criada; principalmente pela presença desse Outro, regido única e exclusivamente pelas forças do inconsciente, que são, acima de tudo, inexplicáveis, irreveláveis e inescrutáveis.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BATAILLE, Georges. O crime e o sacrifício. In: *O erotismo: o proibido e o transgressor*. 2. Ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. p. 73-79.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, 1997. p. 63-74.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- FERENCZI, Sandor. A psicanálise do crime. In: *Obras completas: psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-10.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 10. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1929] vol – XXI.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GROSSI PORTO, Maria Stela. Entre a política e a religião: caminhos da contribuição weberiana à análise da violência. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, PPG-Sociologia do IFCH – UFRGS, Número 1, setembro de 1999, Dossiê "Conflitualidades", p. 14-33.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina, a era das tecnologias do virtual*. Trad. Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 177-191.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- ISER, Wolfgang. Epílogo. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 341-361
- JAMES. Phyllis Dorothea. *Talking about detective fiction*. Oxford: Bodleian Library, 2009.
- JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática. 1997. p.27-79.
- LACAN, Jacques. O seminário sobre "a carta roubada". In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.13-66.

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 7: a ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. Segunda dissertação: "culpa", "má consciência" e coisas afins. In: *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.47-85.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELLEGRINI, Tânia. Gêneros em mutação. In: *A imagem e a letra*. Campinas: Fapesp, 1999. p. 79-240.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva: 1975. [1970]

TODOROV, Tzvetan. O discurso psicótico. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 57-67.

WILLEMART, Philippe. A força do inconsciente na literatura e na criação literária. In: *Além da psicanálise: a*

literatura e as artes. São Paulo: FAPESP, 1995. p. 63-105.

Representações da violência institucional em *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40416>

Eloísa Porto C. Allevato Braem¹

Saron do Amaral Gomes²

Resumo: O presente artigo aborda algumas representações da violência, especialmente em seu caráter institucional, contra crianças e jovens, no romance-reportagem de José Louzeiro, *Infância dos Mortos* (1977), estabelecendo diálogos com a História e com outras áreas do conhecimento que estudam o tema, como o Direito. Entre os trabalhos cotejados neste artigo estão os de André Gustavo de Paula Eduardo (2013), Elio Gaspari (2002), Marcos Napolitano (2011), Maria Cecília Minayo (2009), Márcio Rogério de Oliveira (2008), Vanessa Chiari Gonçalves (2013) e Michel Foucault (1984, 1987). Assumindo que a literatura está intrinsecamente ligada a fenômenos sociais, pretende-se apurar de que maneira a violência institucional é representada no romance-reportagem, qual é o seu delineamento conceitual, bem como seus desdobramentos e efeitos nos mecanismos de controle social na obra de Louzeiro.

Palavras-chave: Violência institucional; *Infância dos Mortos*; José Louzeiro.

Representaciones de violencia institucional en *Infância dos mortos*, de José Louzeiro

Resumen: Este artículo aborda algunas representaciones de violencia, en su carácter institucional, contra los niños y los jóvenes, en el romance-reportaje de José Louzeiro, estableciendo diálogos con la historia y otras áreas de conocimiento que estudian el tema, como Derecho. Entre los trabajos compilados en este artículo están los de André Gustavo de Paula Eduardo (2013), Elio Gaspari (2002), Marcos Napolitano (2011), Maria Cecilia Minayo (2009), Márcio Rogério de Oliveira (2008), Vanessa Chiari Gonçalves (2013) y Michel Foucault (1984, 1987). Suponiendo que la literatura está intrínsecamente vinculada a los fenómenos sociales, su objetivo es investigar cómo se representa la

¹ Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem. Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora Adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: eloisaporto@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-5356-3059>

² Saron do Amaral Gomes. Graduado em Letras/Literaturas pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP) E-mail: saron.do.valle@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-5710-8309>

Este trabalho é um dos produtos da pesquisa de IC UERJ, coordenada pela Prof.^a Dra. Eloisa Porto C. Allevato Braem, intitulada: O Direito na Literatura e no Cinema: um estudo sobre *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, e *Pixote, a lei do mais fraco*, dirigido por Hector Babenco.

Texto recebido em 15/01/2020 e aceito para publicação em 21/01/2020.

violencia institucional en el romance-reportaje, cuál es su esquema conceptual, así como sus consecuencias y efectos sobre los mecanismos de control social en el trabajo de José Louzeiro.

Palabras clave: Violencia institucional; *Infância dos Mortos*; José Louzeiro

Representations of institutional violence in *Infância dos mortos*, by José Louzeiro

Abstract: This article discusses some representations of violence, especially in its institutional character, against children and youth, in José Louzeiro's novel-reportage: *Infância dos Mortos* (1977), establishing dialogues with history and other areas of knowledge that study the theme, such the law. Among the collated works in this article are those of André Gustavo de Paula Eduardo (2013), Elio Gaspari (2002), Marcos Napolitano (2011), Maria Cecilia Minayo (2009), Márcio Rogério de Oliveira (2008), Vanessa Chiari Gonçalves (2013) and Michel Foucault (1984, 1987). Accepting that literature is intrinsically linked to social phenomena, we intend to investigate how institutional violence is represented in the novel-reportage, what is its conceptual design, as well as its consequences and effects on the mechanisms of social control in Louzeiro's work.

Keywords: Institutional Violence; *Infância dos Mortos*; José Louzeiro.

Representações da violência institucional em *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro

O romance-reportagem *Infância dos Mortos* (1977) ficcionaliza o processo de marginalização de crianças desamparadas, que perambulam pelas ruas de cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, São Paulo e Camanducaia, no sul de Minas Gerais, locais onde o maranhense José Louzeiro (1932-2017) atuou como jornalista a partir de 1950. São episódios de mendicância, prostituição, envolvimento com drogas, furtos e outros atos infracionais cometidos por jovens desamparados, na busca por subsistência, não raro explorados por organizações criminosas e agredidos por agentes de

instituições que deveriam amparar, educar e ressocializar esses meninos.

Desde a epígrafe do romance-reportagem, retirada do Jornal do Brasil de 05/04/1976, notamos que a narrativa de José Louzeiro estabelece diálogo com obras jornalísticas da época e a preocupação em demonstrar como os índices de violência contra crianças e jovens vulneráveis no Brasil eram altos: "Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil ou à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48.226.708 brasileiros entre zero e 18 anos",

estando 42,91% deles na região sudeste (LOUZEIRO, 1977, p. 8), foco da narrativa em estudo.

Em suas diversas formas, a violência é uma das preocupações mais latentes das sociedades nos últimos séculos. Segundo Minayo (2009, p. 31), os piores índices de "morbimortalidade por violência no Brasil ocorrem nas cidades" e estão ligados à delinquência, acidentes de trânsito e de transporte, ao tráfico de drogas e à difusão das armas de fogo no país. Exemplos dessas variantes da violência são fartos desde as primeiras linhas de *Infância dos Mortos* (1977), como se pode notar no seguinte impasse vivido pelo protagonista Dito e enfatizado pelo narrador no discurso indireto-livre: "Como agir honestamente com tipos como Cristal (traficante e aliciador), o delegado Mauro, Roxão e Caramelo (policiais truculentos e corruptos na obra)? Apagaram Zebrado, queimaram Pixote, Fumaça e Manguito haviam sumido" (LOUZEIRO, 1977, p. 104). No fragmento, o narrador revela o dilema do jovem vulnerável e sua revolta pela falta de opções, que o deixa dividido entre, por um lado, o

desejo de agir dentro da lei e de ser aceito socialmente, mas por outro lado a necessidade de sobreviver em meio à violência, à escassez de recursos e à marginalização nas ruas, que vão levando-o cada vez mais a se envolver em situações de conflito com a lei.

No entanto, mesmo que seja frequente, ao falarmos de violência, a ênfase dada à sua variante urbana, onde roubos e mortes adquirem centralidade, pressupõe que em regiões fora do perímetro urbano a violência seja muito menor ou inexistente pode contribuir para uma análise inconsistente do fenômeno. Isso porque mais índices elevados de violência nas cidades podem ser fruto da ênfase maior dada às variantes da violência urbana, inclusive nos veículos de comunicação e outros espaços de debate público, na elaboração das leis e na implementação de políticas de segurança pública. Por outro lado, o inchaço populacional e o crescimento desordenado nas cidades realmente contribuem para a elevação nos números da violência nesses espaços.

Grande parte do romance-reportagem de Louzeiro aborda a violência no sudeste brasileiro, em

áreas mais urbanizadas do país à época, como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também toca na violência ocorrida fora do perímetro urbano e no modo como a violência urbana pode se propagar e afetar outras regiões. Isso se faz através do diálogo com o polêmico caso dos meninos de Camanducaia, no sul de Minas Gerais, ocorrido em outubro de 1974 e investigado por José Louzeiro, inspirando-lhe passagens e personagens de *Infância dos Mortos* (1977). Em suas investigações sobre o episódio, o jornalista e romancista apurou que quase cem menores de idade recolhidos das ruas e de delegacias, acusados de praticar atos infracionais em São Paulo, tinham sido jogados nus e espancados de uma ribanceira em Camanducaia, por policiais do DEIC, Departamento Estadual de Investigações Criminais de São Paulo. Mas, apesar de o número de jovens e as circunstâncias do evento terem causado escândalo, não se tratava de um caso isolado, como lembra André Gustavo de Paula Eduardo (2013, p. 87).

As dificuldades para publicar textos sobre casos como esse em jornais levam Louzeiro a escrever

Infância dos Mortos (1977) em forma de romance-reportagem, ficcionalizando matérias jornalísticas censuradas pelos órgãos militares e ficcionalizando o contato do escritor com “os arredios garotos encontrados em Camanducaia, notavelmente com Dito, que se torna protagonista” da obra (EDUARDO, 2013, p. 88). Diante do sucesso da narrativa no Brasil e em outros países, o livro ganha uma recriação cinematográfica em 1980-1981, intitulada *Pixote, a lei do mais fraco*, e dirigida por Hector Babenco.

Infância dos Mortos (1977) foi concebida durante um dos períodos mais violentos da ditadura militar brasileira, após o chamado golpe dentro do golpe: o AI-5 (1968). Este ato institucional ampliou sobremaneira os mecanismos de repressão e censura do regime, desviando-se dos ideais constitucionalistas liberais, como lembra o professor Marcos Napolitano (2011, p. 217), e inaugurando o que Elio Gaspari (2002) chama de “ditadura escancarada” ou anos de chumbo (1968-1974), com prisões arbitrárias, práticas de tortura e execução de presos. Nesse contexto, foi relevante o “papel da legislação na repressão política, nas escalas de

violência legal e para-legal, implicando em variadas formas de controle e repressão sobre os diversos atores sociais e políticos” (NAPOLITANO, 2011, p. 216). Surgem também, nesse cenário, os porões do regime que – mesmo não sendo “espaços desregrados, virtualmente incontroláveis e autônomos” – evidenciam as relações entre autoritarismo institucional e repressão violenta no regime militar brasileiro, o qual valeu-se da “tortura como sistema e não só como mero desvio patológico de alguns indivíduos a serviço do poder”, como lembra Napolitano (2011, p. 216).

Vários episódios em *Infância dos Mortos* (1977) remetem a esses porões do regime, à violência legal e para-legal, à corrupção e aos excessos cometidos por grupos militares e civis, dentro e fora de órgãos públicos, não apenas contra presos políticos, mas também contra presos comuns e até contra crianças e jovens em situação de vulnerabilidade ou autores de atos infracionais. É o que se nota no trecho a seguir do romance-reportagem, em que Manguito, Dito e Fumaça são presos e torturados em uma delegacia de São

Paulo, depois de serem flagrados entregando drogas a uma receptadora no estabelecimento indicado pelo traficante aliciador Cristal. Mas, são apreendidos apenas os meninos, provavelmente delatados. Os policiais não prendem outros integrantes da quadrilha no ponto de prostituição, tráfico de entorpecentes e outras contravenções – “tudo do grupo”, como declara Cristal (LOUZEIRO, 1977, p. 18) – e não aceitam que os jovens acusem Débora, a receptadora das drogas, o que sugere envolvimento dos agentes públicos no esquema criminoso:

Dito não sabia o que fazer. Não conseguia entender se o cara era um **tira ou traficante** amigo de Débora, querendo passar Cristal para trás. Estava confuso e bastante atordoado, pois cada vez mais o braço era torcido e os cabelos esticados.

— Fala, moleque, antes que me enfureça.

— Entreguei tudo a **Débora** — disse quase chorando.

— **Mentira, cachorro! Não mete a mulher nos teus rolos!** (...)

— Leva pro **confessionário**...

O magricela e o moreno puseram-se a empurrar Dito. Agora, sabiam estar numa **delegacia**. Exatamente o que Dito temia. (...)

— Acho **bom abrirem logo o bico**. Dr. Mauro não é de brincadeira. Já **tirou o couro de muito cara ruim**, quanto mais de vocês (...)

— Prometi **porrada** e é o que vão ter. (LOUZEIRO, 1977, p. 31-33, grifos nossos)

No trecho, aparecem espaços reservados à tortura e estratégias para coagir depoimentos, apresentadas como habituais em interrogatórios feitos por esses policiais, que incluem até ameaças de entregar os jovens apreendidos a presos para serem estuprados em celas da delegacia, entre suas estratégias para forçar depoimentos: “quem vai primeiro com a bonequinha sou eu” (LOUZEIRO, 1977, p. 37). Isso mostra não apenas a violência institucionalizada nessas forças militares e a corrupção de agentes públicos, mas também a ineficiência de sistemas de segurança, sobretudo se pensarmos que crianças são encarceradas junto com criminosos adultos de diferentes periculosidades na obra.

Trata-se de um entre os muitos exemplos, em *Infância dos Mortos* (1977), de graves violações à Declaração Universal dos Direitos Humanos, a qual assegura, desde 1948, em seu artigo V, que “ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”. Desobedecendo esse preceito, os policiais lançam mão da “tortura-prova” que, segundo Vanessa Chiari Gonçalves (2013, p. 275),

objetiva não exatamente um castigo, mas busca confissões: “todo tipo de sofrimento físico ou psicológico infligido a alguém com o fim de obter informação, declaração ou confissão da vítima ou de terceira pessoa, mediante o emprego de violência física ou grave ameaça”. É exatamente o que se nota no fragmento anterior do romance-reportagem, a “tortura-prova” como uma prática habitual, já que há um cômodo chamado de “confessionário” na delegacia, onde o delegado “já tirou o couro de muito cara ruim” para os torturados “abrirem o bico” (LOUZEIRO, 1977, p. 32-33).

A tortura praticada nessa delegacia e em várias instituições de *Infância dos Mortos* (1977) lembra o antigo suplício de que nos fala Michel Foucault em obras como *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão* (1987, p. 14, 37, 65, 94): “rito que dava fecho ao crime e mantinha com ele afinidades espúrias”, imposição de vergonha e dor para submeter vítimas ao poder, “ritual organizado para marcação das vítimas e manifestação do poder que pune”. Entretanto, enquanto o suplício já era considerado em grande parte do mundo ocidental como intolerável, por revelar o

autoritarismo, a busca de vingança, o cruel prazer de punir (FOUCAULT, 1987, p. 14, 37, 65, 94), ainda é largamente empregado por agentes públicos em várias instituições no romance-reportagem de José Louzeiro. Vários sistemas penais e penitenciários ocidentais já passavam por reformas desde o século XVIII, buscando "punir de outro modo: eliminar essa confrontação física entre carrasco e supliciado" (FOUCAULT, 1987, p. 94, 98), até para atender a interesses capitalistas industriais, que demandam corpos saudáveis para o trabalho e a produtividade. Mas, ao contrário disso, no romance-reportagem de Louzeiro (1977), muitas vezes nem um julgamento justo é garantido a vários acusados, incluindo crianças.

Nesse contexto de violência institucional, as práticas violentas são agravadas pelo fato de serem cometidas pela parte que, em tese, deveria garantir a assertividade dos direitos inerentes a toda pessoa. Entretanto, tendo abrangência mais ampla do que outras tipologias de violência, a violência institucional pode ocorrer por ação ou omissão. No excerto do romance-reportagem

anteriormente citado, fica mais flagrante a ação institucional violenta contra os meninos em situação de vulnerabilidade, na forma da tortura praticada pelos policiais aos jovens aliciados pelo traficante. Mas, essas ações de grave violação aos direitos dos jovens são acompanhadas de omissões a outros direitos deles, como os direitos de defesa e proteção também já garantidos, desde 1948, pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, em seus artigos VIII ao XI, mesmo antes da Constituição Cidadã de 1988 e antes da Lei brasileira número 8.069 – conhecida como ECA: Estatuto da Criança e do Adolescente, de 13 de julho de 1990 – dirigir especial atenção aos direitos dos jovens. O Artigo XI da Declaração Universal dos Direitos Humanos, por exemplo, já garantia que "todo ser humano acusado de um ato delituoso tem o direito de ser presumido inocente até que a sua culpabilidade tenha sido provada de acordo com a lei, em julgamento público no qual lhe tenham sido asseguradas todas as garantias necessárias à sua defesa", no entanto os meninos já sofrem sanções antes do julgamento legal em *Infância dos Mortos* (1977).

Para o pesquisador da área de Direito Márcio Rogério de Oliveira (2008), a violência institucional se define como “aquela praticada por organizações da sociedade civil e pelo próprio Estado, por ação ou omissão, contra determinadas minorias ou grupos sociais em situação de vulnerabilidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 27). Mas, além da violência institucional que resulta da negligência ou da negação dos serviços, para o autor,

[...] há, evidentemente, a violência institucional que resulta de **decisões políticas ou ações concretas dos agentes do Estado**, não raro em detrimento de pessoas que este deveria cuidar e proteger, de que são exemplos inapeláveis – mas não únicos – a violência **policia**l e a violência praticada por **outros agentes do sistema de segurança pública** (OLIVEIRA, 2008, p. 27, grifos nossos).

É possível, então, entender a violência institucional não só como aquela que ocorre relacionada com uma atuação ou omissão do Estado, mas também como aquela que ocorre a partir de decisões, posturas e ações efetivamente adotadas por agentes a serviço do Estado, inclusive por meio de outras modalidades de violência, como a física e a psicológica. Exemplos disso ocorrem nas já

mencionadas cenas de tortura aos jovens na delegacia do Dr. Mauro, no romance-reportagem, mas também em casos como o do assassinato e ocultação do cadáver de Pixote pelos seguranças do cemitério, que também podem ser considerados como desdobramentos de violência institucional, já que praticados numa organização social por “outros agentes do sistema de segurança pública” (OLIVEIRA, 2008, p. 27), ainda que não regulamentados ou não fiscalizados adequadamente ou não punidos pelo Estado. Sendo assim, de certo modo, também resultam de omissões do Estado ou de seus agentes, trazendo graves prejuízos a cidadãos que o Estado deveria proteger, como se nota no trecho a seguir:

Poucas vezes se sentira assim, **encurralado, sem oportunidade de escapar**. E se o funcionário fosse na verdade um **guarda de segurança**? Esperaria que escalassem o muro, a fim de ter um alvo melhor. (...) Se o cara do boné saísse da toca, teria condição de acertá-lo com uma pedra.
(...) Pixote corre, agachando-se e, depois, livremente. Já está perto do muro e nem sombra do homem do boné. Todavia, ouvem-se **dois disparos** secos.
Pixote cambaleia. Cai. (...) Dito está com pedras nas mãos, sem saber em quem jogá-las.
— Atiraram em Pixote! — diz Fumaça, alarmado. (...)

Os três saem correndo, agachando-se o mais que podem. **Outros tiros** são disparados, mas ninguém está ferido, Dito chega perto de Pixote. Ele tem os olhos abertos, **filetes de sangue a escorrerem do pescoço**. A mão amarela se abriu, com as **flores marchas que ia levando para Estrelado**. Manguito e Fumaça já escalaram o muro. Dito ergue-se, lança as pedras sem saber ao certo o que pretendia atingir. Compreendendo a inutilidade de seu gesto e a impossibilidade de tirar Pixote dali, corre para o muro, salta (LOUZEIRO, 1977, p. 14-15, grifos nossos).

A truculência na ação do segurança do cemitério contrasta com as intenções do jovem Pixote assassinado: levar flores para o túmulo do amigo Estrelado – menino vítima anterior da violência – e atravessar o cemitério para chegar mais rápido ao traficante do outro lado.

Apesar de dividirmos as formas de violência para melhor estudá-las, na prática elas aparecem imbricadas, evidentemente, como vimos ocorrer nos exemplos de *Infância dos Mortos* (1977) até aqui analisados, em que violência física, psicológica, social, delinquencial e institucional podem se agregar e se agravar. É o que ocorre na delegacia, onde a violência física é acompanhada de tortura psicológica, compondo elementos da violência policial e da institucional, conjuntos de práticas contra os jovens em conflito

com a lei. Aliás, esses jovens praticam atos infracionais – violência delinquencial, “na qual as crianças são vítimas e atores” – por vezes para sobreviver a situações de vulnerabilidade, que são desdobramentos de uma violência estrutural “cujas expressões mais fortes são o trabalho infantil, a existência de crianças vivendo nas ruas e em instituições fechadas; e de uma violência social, cujas mais vivas expressões se configuram na violência doméstica” (MINAYO, 2001, p. 91). Abordagens a essas formas de violência contra as crianças no romance-reportagem são notadas até nos apelidos de alguns meninos, como Castigo de Mãe, ou quando meninos relatam violências domésticas como causas de alguns terem fugido de casa para as ruas, ou na primeira cena da narrativa, quando Pixote, menino de apenas onze anos, dentre os quais três vividos na delinquência, dorme nas ruas e precisa enfrentar a violência policial e a criminal, a fome e toda sorte de adversidades:

A manhã estava clara e leve. Pixote livrou-se das folhas de jornal, olhou o dia que principiava, os que entravam e saíam apressados na estação de trens. Ergueu-se, antes que os guardas aparecessem. Surgiam por volta de 6 horas e espancavam os

que podiam pegar. Era a quarta vez que dormia na estação e escapava dos guardas (LOUZEIRO, 1981, p. 9).

Nessa cena, apesar de a ação dos guardas traduzir a violência de maneira mais ostensiva, sobretudo pela sugestão de que tal conduta é frequente, chama atenção também a condição de abandono em que a criança se encontra, violência primeira que desencadeia e viabiliza várias outras violências na obra, de modo escalar.

Percebemos que a noção do termo *violência* – ao menos no seu uso comum na contemporaneidade, em várias mídias e outros espaços de debate público – pode ser relativizada ou mesmo esvaziada de muitos de seus sentidos, ao se priorizar, a violência física e a criminal comumente. Com isso, ocultam-se inúmeras modalidades tão graves quanto essas ou até mais graves e mais complexas, o que favorece a invisibilidade de muitas omissões e ações violentas que estruturam as sociedades. Sobre isso, Chauí (1999) defende que os fenômenos da violência não se dão de maneira desarticulada na organização social e que existem dispositivos responsáveis

por invisibilizar a violência real, assim enumerados:

- 1- um **dispositivo jurídico**, que localiza a violência apenas no crime contra a propriedade e contra a vida;
- 2) um **dispositivo sociológico**, que considera a violência um momento de anomia social, isto é, como um momento no qual grupos sociais 'atrasados' ou 'arcaicos' entram em contato com grupos 'modernos', e 'desadaptados';
- 3) um **dispositivo de exclusão**, isto é, a distinção entre um 'nós brasileiros não-violentos' e um 'eles violentos';
- 4) um **dispositivo de distinção entre o essencial e o acidental**: por essência, a sociedade brasileira não seria violenta, e, portanto, a violência é apenas um acidente na superfície social sem tocar em seu fundo essencial não-violento — eis por que os meios de comunicação se referem à violência com as palavras "surto", "onda", "epidemia", "crise", isto é, termos que indicam algo passageiro e acidental (CHAUÍ, 1999, p. 3, grifos nossos).

No romance-reportagem de Louzeiro, a sociedade dá destaque e punição rigorosa à violência praticada pelos jovens em situação de vulnerabilidade, mas não ao abandono do vulnerável, violência anterior (sofrida cotidianamente pelo inimputável) que, muitas vezes, dá causa ao ato infracional do jovem. Minimiza-se, naturaliza-se ou justifica-se a parcela de violência estrutural ou institucional e pune-se com rigor (não raro fora da lei) infrações praticadas por grupos excluídos, numa perspectiva bastante patrimonialista do

que seria direito, em seu sentido mais amplo, que defende os interesses econômicos e materiais das classes altas e médias.

Nessa perspectiva, Minayo (2009), ao conceituar a violência institucional, ressalta elementos relevantes dessa modalidade:

aquela que se realiza dentro das instituições, sobretudo por meio de suas regras, normas de funcionamento e relações burocráticas e políticas, reproduzindo as estruturas sociais injustas. Uma dessas modalidades de violência ocorre na forma como são oferecidos, negados ou negligenciados os serviços públicos (MINAYO, 2009, p. 33).

A violência institucional, então, mais do que produzir ou manter as desigualdades e estruturas sociais injustas, arraiga-se às instituições de maneira circunscrita. Frequentemente a obra *Infância dos Mortos* (1977) narra episódios de violência em delegacias, celas e até em espaços teoricamente destinados à recuperação ou à socioeducação dos meninos que, como já vimos, à revelia de suas funções institucionais originais, operam como depósito de crianças e jovens. Isso pode ocorrer porque a instituição falha na execução de sua missão original ou porque essa missão é ou tornou-se mera fachada.

Assim, tais instituições reproduzem as estruturas sociais injustas em suas práticas de funcionamento e em suas relações burocráticas e políticas, negando ou negligenciando os serviços públicos básicos (que foram criadas para oferecer) aos jovens, os quais ficam no romance-reportagem sem garantia de seus direitos fundamentais e sociais, sem alimentação, sem escola, sem segurança e sem moradia digna.

O Estado e seus agentes não atuam de forma positiva, no sentido de garantir dignidade e igualdade aos cidadãos, ao contrário perpetuam a desigualdade, como na cena em que Dito, depois de sucessivas capturas e fugas de diversas instituições, acorda algemado a uma cama de enfermaria, em meio a vários garotos agonizando:

Caminhou pela varanda escura, viu o muro, os arames, as lâmpadas fracas. Não poderia fugir facilmente. Teria de atravessar o pátio e, depois, escalar o muro. Um dos guardas aproximava-se. Entrou num dos prédios. Estava todo escuro. Um garoto **chorava**, outros **gemiam**. [...] As celas apareceram. Em todas elas havia muitos garotos. A maioria ainda estava **caída ao chão**. Só uns dois resistiam, magros, olhos fundos. Encostavam-se nas paredes, pernas alongadas, como se não tivessem mais ânimo de levantar-se. Um dos pequenos apenas acompanhava os movimentos de Dito. Mesmo que abrisse a tranca de ferro, **não conseguiria mais sair** dali. Simplesmente **não tinha condição**

de mover-se. Dito se esforçou. Muniu-se de um pedaço de pau e terminou destravando a grade. Puxou o portão que se abriu com ruído. Chegou-se ao garoto. A **voz era frágil e lamentosa.** — Desde que botaram a gente aqui **não nos deram comida.** Cada semana **vão tirando os que morrem primeiro.** — Quem tá fazendo isso? — O inspetor-geral (LOUZEIRO, 1981, p. 101, grifos nossos).

Notamos que essa instituição de acolhimento, supostamente parte de um sistema socioeducativo, que deveria trabalhar pela recuperação da saúde e pela (re)integração social desses jovens, em *Infância dos Mortos* (1977), mergulha em grave quadro de violência institucional, funcionando como um verdadeiro “morredouro, um lugar onde morrer (...) aliado à função de separação dos indivíduos ditos perigosos para a saúde geral da população”, de que nos fala Foucault, em *Microfísica do poder* (1984, p. 59).

Nesse caso, a tortura institucionalizada, observada no fragmento anterior do romance-reportagem, tem objetivos e metodologias bem distintos dos notados no episódio da delegacia do Dr. Mauro porque, ao invés de visar confissões, essa tortura visa a isolar, castigar e eliminar os jovens. Nessa perspectiva, segundo Gonçalves

(2013, p. 275), é possível categorizar a tortura em dois sentidos, a já mencionada “tortura-prova” e também a “tortura-pena”. A primeira, como vimos, entende-se por “todo tipo de sofrimento físico ou psicológico infligido a alguém com o fim de obter informação, declaração ou confissão da vítima ou de terceira pessoa, mediante o emprego de violência física ou grave ameaça”. Já a segunda, notada na cena da enfermaria, diferencia-se “em relação à sua intencionalidade que, neste caso, será a de submeter a vítima a um intenso e diferenciado sofrimento físico ou psíquico como forma de aplicação de um castigo” (GONÇALVES, 2013, p. 275).

Além dos inúmeros episódios em que predomina a “tortura-prova” na obra, há também várias passagens em que encontramos a “tortura-pena”, como quando os meninos são submetidos a uma espécie de veredicto final: recolhidos, no meio da noite, por policiais e levados rumo a um lugar desconhecido por um camburão, depois por um ônibus com janelas cobertas, sempre vigiados por policiais e cães de guarda:

A considerar pelo barulho do motor, o ônibus subia uma estrada de

ladeira. [...] Os solavancos se prolongaram por uma boa meia hora, até que o sistema de freio foi acionado.

— Agora, cambada, vamos tirando a roupa. Pra onde vão não precisam de nada.

Um dos garotos tentou escapar, foi seguro pelos policiais que começaram a espancá-lo. [...] Em meio ao tumulto os primeiros garotos rolaram pela porta. [...] Dito não conseguia mais saber o que se passava [...], quando um cão mordeu-o nas pernas e o policial segurou-o pelo pescoço e começou a puxá-lo, até a porta. Ali, empurrou-o com o pé e ele sentiu o espaço faltar aos seus pés. A noite era escura, os primeiros matos que passaram pelo seu corpo e por seu rosto, numa velocidade de vertigem, pareciam-lhe frios, à proporção em que se distanciava, perdia-se como se mais uma vez estivesse caindo num mergulho e procurasse as profundezas do rio, impossível de alcançar (LOUZEIRO, 1981, p. 169-171).

O medo, a impotência, a incerteza e a dor dos meninos no fragmento anterior contrasta com a indiferença, o poder e a raiva ou a descontração com que esses agentes do Estado tutelam a “tortura-pena” no romance-reportagem, por vezes rindo, enquanto agridem, ameaçam e condenam sem julgamento legal ou executam sem sentença judicial esses jovens personagens. Trata-se de uma instituição, através de seus agentes representantes, não apenas negando aos cidadãos os serviços e direitos que deveria lhes garantir, mas

eliminando as causas primeiras de sua existência: o seu próprio público-alvo.

Assim, muitas instituições no romance-reportagem funcionam como clínicas de vigiar e punir, cumprindo funções de condenar, isolar, torturar, humilhar ou eliminar marginalizados, por isso são tão temidas pelos jovens em situação de vulnerabilidade. E por isso chegam a ser mesmo comparadas ao cemitério por Pixote, pouco antes de ser assassinado: “Chegou a imaginar que os portões e os muros (do cemitério) servissem para as almas não fugirem, como nas prisões e no internato onde estivera seis meses” (LOUZEIRO, 1977, p. 11). Por isso os jovens se sentem tratados como lixo, tal qual Pixote ao tentar encontrar o túmulo do amigo Estrelado: “Se era por ali que haviam enterrado o pobre Estrelado, então ele tinha sido praticamente jogado fora” (LOUZEIRO, 1977, p. 13). E é o que pensam os próprios seguranças e o administrador do cemitério sobre o corpo de Pixote, por eles assassinado, como enfatiza o narrador louzeiriano: “Dr. Alencar não está preocupado com a morte do menino, preocupa-o a forma de livrar-se do corpo, sem que haja problema”

(LOUZEIRO, 1977, p. 16-17). Desse modo, muitas instituições no romance-reportagem deixam de cumprir suas funções sociais originais e passam a atender a interesses de determinados indivíduos ou grupos no poder, que se impõem através de práticas violentas, muitas vezes, e promovem severas transformações nas culturas institucionais das organizações em questão.

Com tudo isso, o narrador de *Infância dos Mortos* (1977) encena vários modos de demonstrar como “a perversidade ainda é uma maneira de ser privilegiado”, parafraseando Foucault (1987, p. 84). E valoriza a reescrita estética de delitos, atos infracionais, corrupção e várias mazelas sociais, em favor do exercício do pensamento crítico a respeito da perversidade e da violência escalar, da exclusão social e da banalização da morte nesse romance-reportagem, entre outros temas: “Não tinha dúvida quanto ao futuro. Mais cedo ou mais tarde o acertariam” (LOUZEIRO, 1977, p. 80).

Deste modo, percebemos que obras literárias como *Infância dos Mortos* (1977) assumem relevante papel social, pois a literatura, mesmo

sem ser uma área científica que faça de seu objeto exclusivo o comportamento e as sociedades humanas, contribui de modo relevante no estudo destes. É justamente por apreender a dinâmica social, que a literatura pode assumir funções diante da sociedade, uma delas denominada por Candido (2002) de “função social da literatura”. A partir dessa função, é possível analisar obras literárias, tal qual *Infância dos Mortos* (1977), como fontes pertinentes na busca de compreensão dos fenômenos sociais e, através de seu estudo, pontuar as relações mantidas entre o homem, a literatura e o corte temporal de que são contemporâneos, assim considerando seu valor simbólico, subjetivo e também histórico. Além disso, através da sua carga subjetiva, o texto literário proporciona uma reflexão que suplanta o pragmatismo dos diálogos cotidianos, resignificando-os, como lembra Schøllhammer (2005): “A literatura que expressa a violência modifica-a sempre que reencena os limites de sua possibilidade. [...] Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la e de reverbalizá-la”

(SCHØLLHAMMER, 2013, p.128-129). Essas tarefas relevantes para o estudo da violência no âmbito artístico podem também contribuir para os estudos da violência na sociedade.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 2002.

CHAUÍ, M. Uma Ideologia Perversa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p. 3, 14 de março de 1999.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso: 10 dez. 2019.

DUBET, François. Sobre a violência e os jovens. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, Santa Catarina: UESC, v.9, n.15., p.11-31, 2006. Disponível em: http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed15/15_1_sobre_a_violencia_e_os_jovens.pdf. Acesso: 30 jan. 2019.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. *José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de Lúcio Flávio e Infância dos Mortos*. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Derrotada. O Sacerdote e o Feiticeiro*. São Paulo: Cia da Letras, 2003.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Encurralada. O Sacerdote e o Feiticeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada. As Ilusões Armadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada. As Ilusões Armadas*. São Paulo: Cia da Letras, 2002b.

GONÇALVES, Vanessa Chiari. Rediscutindo a definição do delito de tortura e sua relação com o crime de maus-tratos. In: SANTIAGO, N. E. A. *et alli. Direito penal e criminologia*. Florianópolis: FUNJAB, 2013.

LOUZEIRO, José. *Biografia entrevista – José Louzeiro*. Entrevista a Estranho Encontro. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>. Acesso: 30 jan. 2019.

LOUZEIRO, José. *Infância dos Mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

LOUZEIRO, José. *Literatura comentada / entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Conceitos, teorias e tipologias de violências. In: NJAINE, K.; ASSIS, S. G.; CONSTANTINO, P. (orgs.). *Impactos da Violência sobre a Saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Violência contra crianças e adolescentes: questão social, questão de saúde. *Revista Brasileira de Saúde Materno Infantil*, Recife, vol. 1, nº 2, p. 91-102, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. O golpe de

1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão histórica. *Contemporânea*, Historia y problemas del siglo XX, Uruguai, vol. 2, ano 2, p. 209-217, 2011.

OLIVEIRA, Márcio Rogério de. Violência Institucional no Sistema Socioeducativo: Quem se Importa? In: FÓRUM PERMANENTE do Sistema de Atendimento Socioeducativo de Belo Horizonte (org.). *Desafios da socioeducação: responsabilização e integração social de adolescentes autores de atos infracionais*. Belo Horizonte: CEAFF, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *A cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Marco Zero: da crise à violência fundadora do estado distópico

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.38766>

Pedro Sasse¹

Resumo: Um dos nomes mais conhecidos da ficção distópica brasileira é, sem dúvida, Ignácio de Loyola Brandão, através de *Não verás país nenhum*, publicado em plena ditadura militar. Recentemente, o autor retornou ao gênero da distopia através de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, revelando nessa escolha o sintoma de certo clima político que, longe de se limitar ao território nacional, se une a manifestações internacionais como a recente série distópica produzida pela BBC, *Years and Years*, e *The Testments*, uma inesperada continuação da mais famosa distopia de Atwood, *O conto da aia*. Com a publicação de sua nova distopia, Brandão identifica o encerramento de uma trilogia que tem como primeiro romance *Zero*. Diferente dos outros dois, *Zero* não é, no entanto, associado à ficção distópica, mas geralmente tomado como uma sátira política ao período da ditadura, tendo sido, inclusive, censurado na época de seu lançamento. Partindo da associação com as demais obras que compõem a trilogia de Brandão, o presente trabalho se propõe a ler o romance *Zero* não pelo viés de suas abordagens usuais, mas tomá-lo como objeto dentro da tradição distópica, entendendo-o como uma representação do momento de transição entre o presente de crise e o futuro sombrio que o substitui, transição essa marcada por uma violência fundadora tanto física quanto política.

Palavras-chave: Ditadura; distopia; tempo; violência; totalitarismo.

Zona Zero: de la crisis a la violencia fundadora del estado distópico

Resumen: Uno de los nombres más conocidos de la ficción distópica brasileña es, sin dudas, Ignácio de Loyola Brandão, mediante *Não verás país nenhum*, publicado en plena dictadura militar. Recientemente, el autor ha retornado al género de la distopia con *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, revelando en esa elección un síntoma de cierto clima político que no se limita al territorio nacional, pero se une a manifestaciones internacionales como la reciente serie distópica producida por la BBC, *Years and Years*, y *Los testamentos*, una inesperada continuación para la más famosa distopia de Atwood, *El cuento de la criada*. Con la publicación de su nueva distopia, Brandão identifica el encerramiento de una trilogía que tiene como primera novela *Zero*. Diferente de las otras dos, *Zero* no es, sin embargo, asociada a la ficción distópica, pero normalmente tomada como una sátira política al período de la dictadura, habiendo sido, incluso, censurada en la época de su publicación. Partiendo de la asociación con las demás obras que componen la trilogía de Brandão, este trabajo se propone a leer *Zero* no por su abordaje usual, pero como un objeto dentro de la tradición distópica, entendiéndolo así como una representación del momento de transición entre un presente de crisis y el futuro sombrio que lo sustituye, transición esa marcada por una violencia fundadora, tanto física cuando política.

Palabras clave: Dictadura; distopia; tiempo; violencia; totalitarismo.

¹ Pedro Puro Sasse da Silva. Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF, Brasil. E-mail: pedro_sasse@hotmail.com - ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>.

Texto recebido em 21/11/2019 e aceito para publicação em 04/01/2020.

Ground Zero: from the crisis to the founding violence of the dystopian state

Abstract: One of the most notorious names of the Brazilian dystopian fiction is, without doubt, Ignácio de Loyola Brandão, through *Não verás país nenhum* [1981], published during the military dictatorship. Recently, the author returned to the dystopian genre through *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* [2018], revealing in this choice the symptom of a political atmosphere that – rather than being limited by national boundaries – joins other international manifestations such as the recent dystopian BBC series *Years and Years* and *The Testments*, an unexpected sequel for the most famous of Atwood's dystopias, *The Handmaid's Tale*. With the publication of his new dystopia, Brandão identifies the ending of a trilogy started with the novel *Zero*. Different from the others, *Zero* is not, however, associated with dystopian fiction but, instead, more commonly considered a political satire of the dictatorship era – which lead to it being censored. With an assumption of the association with the dystopian novels that form the trilogy, this work aims to read *Zero* not by the common approaches, but rather as within the dystopian tradition, understanding it as a representation of the transition between a present crisis and a dark future that replaces it – with a transition marked both by political and physical violence.

Keywords: Dictatorship; dystopia; time; violence; totalitarianism.

Marco Zero: da crise à violência fundadora do estado distópico

“Se você quer formar uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando um rosto humano – para sempre” (ORWELL, 2009, p. 312). Através das palavras do personagem O'Brien, Orwell deixa cristalizado no imaginário de seus leitores mais do que uma imagem de opressão, deixa um símbolo que condensa em si a poética do gênero que sua obra ajuda a delinear, a ficção distópica. Através dessa imagem, entendemos que a distopia é, sobretudo, uma representação da opressão – violenta – de um estado absoluto sobre o povo. Sucedendo precursores do gênero como *Nós* [1924], de Yevgeny Zamyatin, *1984* [1949], de George Orwell, ao lado de *Admirável mundo*

novo [1932], de Aldous Huxley, consolida um gênero em plena sintonia com os horrores políticos produzidos ao longo do século XX – pelos projetos totalitários, de um lado, e pelo capitalismo desenfreado, do outro.

No Brasil, ainda que a recepção de Orwell tenha se dado pouco tempo após a publicação de *1984*, apenas na década de 70 a política interna do país cria o cenário favorável para o florescimento desse tipo de ficção. O clima de censura, vigilância e violência instaurado pela ditadura militar alimentará um período pródigo na produção de obras nacionais com inclinações distópicas, dentre as quais podemos destacar *Adaptação do funcionário Ruam* [1975], de Mauro

Chaves, *O fruto do vosso ventre* [1976], de Herberto Sales, e, uma das mais conhecidas, *Não verás país nenhum* [1981], de Ignácio de Loyola Brandão.

Enquanto o Brasil dava seus primeiros passos firmes nessa literatura distópica totalitária, a literatura anglófona já começa, a partir do fim da segunda guerra mundial, a distanciar-se desse modelo, conforme os próprios projetos totalitários europeus vão perdendo força. Novas ansiedades surgem e a bota esmagando o rosto humano deixa de estar no horizonte de expectativa de autores e leitores, sendo substituída por temores como: (i) a partir da década de 1950, a destruição do planeta em uma guerra nuclear; (ii) a partir da década de 1970, a degradação ambiental levando a uma catástrofe climática sem precedentes; (iii) uma progressiva mecanização da sociedade e subordinação do homem à tecnologia, levando a um apagamento das fronteiras identitárias humano/máquina; (iv) e a expansão das sociedades de consumo e a produção de massas alienadas, cultural e intelectualmente prostradas aos padrões hedonistas de vida

vendidos pela mídia (cf. CLAEYS, 2017, p.447).

Nos aproximamos, assim, do século XXI com uma crescente confiança na superação do pesadelo orwelliano. Por mais que a distopia houvesse rapidamente encontrado novos caminhos para traçar sua projeção negativa do futuro, cada vez menos a metáfora de O'Brien dialogava com as tensões do presente.

Tal confiança foi, hoje percebemos, falsa: nos últimos anos, uma onda conservadora se alastrou por países da Europa e das Américas. Políticos de extrema direita sobem ao poder, com discursos perigosos envolvendo nacionalismo, moral e religião, infundindo medo para justificar atos extremos; grupos neonazistas saem à luz do dia em marchas carregadas de xenofobia; a hostilidade cresce contra imigrantes, refugiados e rapidamente se alastra a outras minorias. Em 2018, o escritor Daniel Olivas, em uma coluna para o *The New York Times*, conclui, diante de uma das ações desumanas do governo Trump, que "A distopia está aqui":

Eu queria que minha história servisse como um conto de advertência sobre o que nosso país poderia se tornar caso as políticas

imigratórias do Sr. Trump fossem totalmente concretizadas. Mas agora é a nossa realidade: filhos e filhas estão sendo arrancados dos braços de seus pais – em alguns casos literalmente – e centros de detenção estão ficando cheios de crianças apavoradas. Em comunidades imigrantes, o medo é palpável, com pais se perguntando se eles deveriam arriscar levar seus filhos à escola ou ir trabalhar ou denunciar um crime, temendo se tornarem vulneráveis a uma batida dos agentes da imigração.² (OLIVAS, 2018. Tradução própria)

No ano anterior, a Hulu lança uma adaptação televisiva da assustadora distopia de Margaret Atwood, *O conto da aia* [1985], uma das narrativas distópicas que ainda apelava para a distopia totalitária na segunda metade do século XX, explorando os perigos da exploração do moralismo como ferramenta política, o fundamentalismo religioso e o controle dos corpos pelo Estado. Se a própria autora, na posterior trilogia pós-apocalíptica Madd Addam, havia se voltado para os temas distópicos

² No original: "I wanted my story to serve as a cautionary tale of what our country could devolve into if Mr. Trump's immigration policies were fully realized. But now this is our reality: Sons and daughters are being ripped from their parents' arms — in some cases, literally — and detention centers are filled with frightened children. In immigrant communities, the fear is palpable, with parents asking themselves if they should risk taking their children to school, or going to work or reporting a crime, lest they become vulnerable to a sweep by immigration agents".

pós-totalitários que anteriormente citamos, o lançamento súbito de uma continuação para *O conto da aia – Os testamentos* [2019] – mostra que Atwood percebe o retorno do totalitarismo como ameaça em uma visão distópica do futuro.

No Brasil, acompanhando quase o mesmo intervalo de produção das distopias totalitárias de Atwood, Ignácio de Loyola Brandão lança, também em 2019, uma nova visão distópica do Brasil, *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* (doravante *Desta terra...*), encerrando o que o autor considera ser uma trilogia que iniciaria com *Zero* [1974]. Se as duas últimas obras dessa trilogia são facilmente reconhecíveis como distopias, *Zero*, no entanto, é mais resistente a uma classificação de tal tipo. Romance experimental, fragmentado, construído através de diversos gêneros textuais distintos, oscilando de um realismo cru ao surrealismo, *Zero* foge ao molde mais tradicional dos romances distópicos.

Se nossa introdução nos levaria, de forma mais natural, a propor uma leitura de *Desta terra...* que ressaltasse o diálogo com o

cenário local e global da ascensão desse novo totalitarismo, desejamos, na verdade, diante da nova produção de Loyola Brandão e do atual cenário de novo fôlego das distopias totalitárias, retornar ao romance *Zero* para ler nele não a imagem de uma distopia estabelecida, mas para tomá-lo como uma narrativa da violência fundadora do estado distópico, uma espécie de origem, marco zero, da guinada social que marca a ascensão de um regime opressivo, controlador e violento, que vemos de forma já consolidada nos romances distópicos tradicionais.

Tal leitura se vê, ainda, incentivada por uma peculiar produção distópica contemporânea: a recente série da BBC *One Years and Years* [2019]. Sucesso de audiência e crítica, a série vem reforçar esse retorno da distopia totalitária ao pensamento contemporâneo, mas de uma forma atípica: distinguindo-se de obras como *Nós, 1984* e *O conto da aia*, *Years and Years* não é situado em um futuro em que um regime já detém o pleno controle da sociedade, mas, tomando como ponto de partida o nosso presente, mostra, ano a ano, como o título sugere, os eventos que

culminarão na fundação desse estado distópico.

Years and Years não é um aviso sobre o que podemos nos tornar num futuro muito distante. É um documentário satírico sobre nosso presente, tomando a projeção no futuro imediato apenas para afinar essa caricatura de nossos tempos. Nossa hipótese é que *Zero*, mesmo que afastado pelo próprio Loyola do escopo de sua produção distópica, é também essa espécie de distopia em processo. Se controle é uma palavra-chave para entender a distopia tradicional, nesse estágio ainda embrionário de formação do estado distópico, a violência será o tema central: violência política no processo progressivo de perda dos direitos constitucionais; violência cognitiva na drástica mudança de visão de mundo trazida pela implementação de um novo sistema; e, sobretudo, violência física, direta e explícita, no confronto entre o Estado totalitário que começa a se estabelecer e a resistência que precisa ser esmada para que sobre os seus corpos seja erguida a verdadeira distopia.

Do marco zero ao fim do tempo

Para podermos fazer uma análise de *Zero* a partir da ótica da distopia, é preciso, antes, desdobrar essa hipótese daquilo que chamamos de estágio pré-distópico encontrado na obra de Loyola, na série *Years and Years* e, se quisermos um exemplo dentro do próprio cânone distópico, *Laranja mecânica* [1962], de Anthony Burgess.

A distopia mantém uma relação complexa com o tempo, tanto diegético quanto cronológico. O próprio conceito distopia já nasce, de certa forma, anacrônico para designar o que hoje entendemos pelo gênero. Esse lugar apontado pelo sufixo de distopia – *topos* – remete ao neologismo de More em sua fundadora *Utopia* que, posteriormente, num jogo de sátira, crítica e negação, possibilitará o surgimento tanto do gênero quanto do termo derivados.

More formula o nome de sua ilha através do prefixo de negação –*u*, criando um não-lugar, ou um lugar outro, um lugar além de nossa visão de mundo. Esse lugar, na obra de Morus (assim como posteriormente vemos em Bacon ou Campanella) era contemporâneo ao contexto de

produção da obra, uma espécie de sociedade isolada, ainda não descoberta. Dessa forma, o tempo ainda não era um elemento central para o gênero como mais tarde se tornará.

As utopias de More, Campanella ou Bacon são fruto de uma visão de mundo anterior à noção de progresso e de história que se fundará a partir do pensamento iluminista no século XVIII:

A projeção dos desejos utópicos no futuro implicou uma mudança na própria natureza da utopia – e assim nasceu uma derivação neológica. Da eu/utopia, o bom/não-lugar, nos movemos para a eucronia, o lugar bom no futuro. O nascimento da eucronia se dá por uma mudança na mentalidade, presidida por uma visão de mundo otimista que prevaleceu na Europa no Iluminismo. Na Renascença, o homem havia descoberto que havia opções alternativas à sociedade em que ele vivia, tornara-se consciente dos poderes infinitos da razão e entendera que a construção do futuro estava em suas mãos. No Iluminismo, o homem descobriu que a razão lhe possibilitaria não apenas a ter uma vida feliz, mas a alcançar a perfeição humana. A *Utopia* de More é o resultado da descoberta que ocorre na Renascença; eucronia é o produto da nova lógica do Iluminismo.³ (VIEIRA, 2010, p. 9. Tradução própria).

³ No original: "The projection of the utopian wishes into the future implied a change in the very nature of utopia – and thus a derivation neologism was born. From eu/utopia, the good/non-place, we move to euchronia, the good place in the future. The birth of euchronia was due to a change of mentality, presided over by the optimistic worldview that prevailed

A mudança da projeção dessa sociedade imaginada do espaço para o tempo não encontrará, no entanto, equivalência numa atualização taxonômica, e usos de ucronia, ainda que mais precisos, só encontrarão lugar em alguns poucos críticos especializados no gênero. A literatura distópica, ainda que tenha dado se consolidado como gênero apenas no século XX – e desde o início estivesse atrelada a essa projeção no tempo mais que no espaço – manteve o paralelo com o gênero do qual deriva. Tal descompasso etimológico acabará gerando algumas contradições:

A distopia literária usa os dispositivos narrativos da *utopia* literária, incorporando em sua lógica os princípios da eucronia (ou seja, imaginando como o *mesmo lugar* – o lugar em que o *utopista* vive – será em outro tempo – no futuro), mas prevê que as coisas sairão mal; é, portanto, essencialmente pessimista em sua apresentação das imagens

in Europe in the Enlightenment. In the Renaissance, man discovered that there were alternative options to the society he lived in, became aware of the infinite powers of reason and understood that the construction of the future was in his hands. In the Enlightenment, man discovered that reason could enable him not only to have a happy life, but also to reach human perfection. More's *Utopia* is the result of the discovery that occurred in the Renaissance; euechronia is the product of the new logic of the Enlightenment".

projetivas.⁴ (VIEIRA, 2010, p. 17. Tradução e grifos próprios)

Percebamos que se aponta o uso da utopia e chama-se de utopista o produtor dessas narrativas distópicas, ainda que a lógica utilizada seja etimologicamente oposta à ideia de utopia, uma vez que apresenta não esse outro lugar significado pela utopia, mas justamente “o mesmo lugar”. Caso se buscasse priorizar a precisão conceitual à popularização do termo, *discronia* seria mais apropriado, uma vez que o eixo de deslocamento nesse gênero é o tempo, e não mais o espaço. No entanto, dada a popularização de distopia e seu vasto uso mesmo entre os especialistas, mantém-se, assim o conceito de distopia, ainda que problemático.

Sendo, então, característico da distopia seu deslocamento temporal em relação ao presente de seu contexto de produção – criando nesse deslocamento uma projeção negativa do futuro –, nos interessa observar não

⁴ No original “Literary dystopia utilizes the narrative devices of literary utopia, incorporating into its logic the principles of euechronia (i.e., imagining what the same place – the place where the utopist lives – will be like in another time – the future), but predicts that things will turn out badly; it is thus essentially pessimistic in its presentation of projective images”.

apenas o ponto inicial – presente, contexto de produção da obra – e final – futuro negativo estabelecido – dessa trajetória, mas entender os estágios intermediários desse processo, dados apenas entrevistados das distopias totalitárias canônicas.

Observando romances basilares para pensar a distopia, como *Nós, 1984*, *Admirável mundo novo*, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *O conto da aia*, é possível perceber certas constâncias no uso do tempo e na construção do espaço narrativo. Em todos esses casos, somos apresentados já a uma sociedade em que o estado distópico se vê plenamente estabelecido: uma nova lógica de mundo – em que a liberdade cede espaço ao controle, em que a coletividade substitui a individualidade, e uma tecnocracia autoritária substitui a democracia – já é tomada como natural para a maior parte da população e suas estratégias de controle e vigilância já estão integralmente implementadas.

Em uma primeira análise, *Laranja mecânica*, geralmente associado a essas distopias literárias de grande circulação e atenção crítica – sobretudo após o bem sucedido

filme de Kubrik baseado na obra de Burgess –, parece resistir a essa definição se buscamos na obra os mesmos temas que encontramos nos romances distópicos anteriormente citados: não há governo totalitário controlando cada aspecto da vida de sua população, não há coletividade compulsória, paranoia, manipulação completa da informação. A sociedade em que vive Alex, o protagonista do romance, não é a nossa, sem dúvida. Não compartilhamos sequer o idioma com os personagens dessa sociedade. No entanto, ela é consideravelmente mais próxima da lógica de funcionamento da nossa sociedade do que aquela encontrada na Oceânia ou em Gilead, por exemplo. A diferença do mundo de Burgess para o nosso é apenas uma questão de intensidade – jovens mais violentos, caos urbano mais generalizado, degeneração moral mais explícita. De fato, o único ponto de contato, talvez, entre *Laranja mecânica* e as distopias totalitárias se dê no pano de fundo político da obra, que só ganha foco narrativo através da Técnica Ludovico, método de lavagem cerebral construído para impedir que criminosos voltem a praticar delitos.

Utilizando a tecnologia para retirar a vontade do homem, castrando-o da possibilidade de cometer atos violentos, a técnica, ainda experimental, se aproxima dos mecanismos de controle do estado distópico. A Técnica Ludovico está, contudo, longe de ser uma prática naturalizada dentro da sociedade de *Laranja mecânica*. Ao compará-la com o controle comportamental da humanidade através da tecnologia que vemos em *Admirável mundo novo*, por exemplo, – via redução dos níveis de oxigênio nos fetos, lavagem cerebral hipnopédica e a droga calmante Soma –, temos como diferença o fato de que, na sociedade de Alex, esse controle é excepcional – o rapaz é o primeiro paciente – e encontra pronta resistência – que em última instância será responsável por frear o avanço do partido totalitário –, enquanto na sociedade de Bernard Marx, o processo é a regra, implementada em toda a população e tomada como natural pela quase totalidade de seus cidadãos.

O estágio inicial da Técnica Ludovico serve de metonímia para o próprio estágio de formação do estado totalitário que se esboça no pano de

fundo da obra. Tendo como foco narrativo Alex, um adolescente alienado, não temos acesso a muito mais do que sua rotina de violência e, posteriormente, sua vida na prisão. Os únicos momentos em que podemos vislumbrar com clareza o contexto político de *Laranja mecânica* é em alguns diálogos de Alex, sobretudo com os membros do partido de oposição, responsáveis por acolhê-lo inicialmente após a lavagem cerebral. F. Alexander, escritor e vítima prévia do rapaz – ainda sem reconhecer seu agressor –, é o primeiro a ajudá-lo, ficando escandalizado com o processo a que o menino foi exposto. Ao mesmo tempo, vê, junto com os demais membros do partido, a possibilidade de derrotar o governo autoritário que crescia explorando o caso trágico de Alex:

– (...) Acho que você pode ajudar a desalojar esse governo super exigente. Transformar um jovem decente em uma coisa mecânica não deveria, certamente, ser encarado como triunfo para nenhum governo, a não ser aquele que se gaba de sua capacidade de repressão (BURGESS, 2014, p. 156-7).

– (...) Sabe, aquilo de que o governo mais se gaba é a maneira pela qual lidou com o crime nestes últimos meses. (...) Recrutando jovens brutos para a polícia. Propondo técnicas de condicionamento debilitantes e que tiram a força de vontade. (...) Já vimos tudo isso antes – ele disse – em outros países.

Estamos à beira do abismo. Sem que nos apercebamos, daqui a pouco teremos o aparato completo do totalitarismo (p. 160)

O que temos no caso de *Laranja mecânica*, então, é um governo em *vias de* tornar-se totalitário, experimentando suas primeiras medidas de controle da população, a princípio em cidadãos desamparados pela lei e despojados da possibilidade de luta. O grupo de F. Alexander serve para marcar a resistência aberta de uma parcela da sociedade – intelectual, humanista e defensora das liberdades individuais como são geralmente os dissidentes do estado totalitário distópico – ao regime *ainda* democrático que ganha ares de totalitarismo.

Longe de um final esperançoso, a tentativa de usar Alex contra o governo falha diante de outra estratégia do totalitarismo: o controle da informação. Após uma tentativa de suicídio do rapaz induzida por F. Alexander, que havia descoberto que Alex era um dos responsáveis pelo estupro e morte de sua esposa, o Ministro do Interior repara os danos feitos ao rapaz e, numa jogada de publicidade, usa os jornais para mudar a opinião pública diante do caso.

Assim, ainda que a obra se encerre pouco depois, temos a sugestão de que esse governo autoritário continua a crescer, esboçando um caminho claro em direção ao estado distópico.

Diante dessa tensão entre governo democrático autoritário e o esboço de uma distopia totalitária projetada para o futuro, podemos tomar a organização política de *Laranja mecânica* como o primeiro estágio de desenvolvimento de um estado distópico. Estamos, claramente, diante de um cenário distinto do contemporâneo, mas apenas em grau, mantendo uma mesma lógica de funcionamento das organizações sociais e políticas.

Esses estágios anteriores à consolidação do estado distópico, em alguns casos, podem ser vislumbrados também nas distopias plenas através de investigação histórica, conversa com sobreviventes ou flashbacks. No entanto, são informações geralmente obstruídas pelo contínuo processo de manipulação da informação e apagamento/reformulação da história e da memória operado pelo governo – o Ministério da Verdade em 1984, a queima dos livros em *Fahrenheit 451*,

a proibição da leitura em *O conto da aia* etc.

Vale ressaltar que tais informações são mais ou menos acessíveis dependendo do ponto cronológico escolhido para o presente narrativo nas distopias estabelecidas. Em *O conto da aia*, ainda que não haja um acesso livre à informação, o foco é a primeira geração do estado distópico; todos seus membros viveram o tempo de transição, permitindo, como vemos, a exploração desse estágio pré-distópico através da memória da própria protagonista. Em *Fahrenheit 451*, Guy já não pertence a geração que viveu o momento de transição, mas tal geração está viva, como vemos em seu diálogo com Faber, o velho professor. Já em *Admirável mundo novo*, o presente narrativo está centenas de anos no futuro, e o único acesso a esse passado de transição é através de registros – e, de alguma forma, através da preservação cultural de grupos como aquele de que vem John.

Analisando as relações dessas distopias com o tempo, a implementação de seus governos e os vestígios do passado apresentados, sugerimos estabelecer uma cronologia

dos estágios de desenvolvimento de uma distopia da seguinte forma:

- 1- Presente: o presente de produção da obra é o ponto de partida. Sendo o único ponto de coincidência cronológica entre a narrativa distópica e seu contexto de recepção inicial, esse presente é visto de forma ambivalente: ressalta-se o aspecto negativo do presente, vendo-o como um momento de crise (política, econômica, ecológica, moral, intelectual etc.), mas tal destaque tem, em geral, uma função crítica e conscientizadora, um impulso de esperança na resolução dessa crise antes que a terrível predição distópica se concretize.
- 2- Totalitarismo velado: esse estágio inicial de crise se intensifica até o ponto de se tornar intolerável. Grupos totalitários se aproveitam do descontentamento da população e justificam medidas drásticas, negociando ideais democráticos, direitos humanos e liberdades individuais em troca de uma solução eficaz para a crise. Essa é, ainda, uma fase mais de

adesão que de imposição dos ideais distópicos. É o momento em que a população, iludida, apoia tais grupos diante dos resultados obtidos – ou apenas anunciados – no combate à crise, como vemos na reação favorável do público ao governo em *Laranja mecânica*.

3- Violência fundadora: o poder investido nesse grupo totalitário cresce ao ponto em que não é preciso mais sustentar as vias democráticas. Dessa forma, inicia-se o processo de consolidação dos mecanismos de controle da população. Nessa drástica mudança no funcionamento da sociedade, muitas das características presentes na distopia estabelecida já são implementadas em larga escala, diferente do estágio anterior. No entanto, o que diferencia esse momento do estágio final de desenvolvimento do estado distópico é a presença de uma resistência a essa implementação. Um ou mais grupos se erguem como voz dissonante e lutam contra as

mudanças, confronto que leva ou a um impedimento da ascensão do poder totalitário ou a uma derrota e extermínio dos opositores.

4- Distopia estabelecida: Após o silenciamento de qualquer voz ativamente divergente, os processos se naturalizam, a população é eficazmente controlada através da docilização e da vigilância, e os vestígios da violência fundadora, apagados, num gesto que tenta justamente desconectar a distopia do tempo, tornando-a, assim, eterna.

Claro que, como qualquer esquema, o acima proposto pode esbarrar com exceções, como distopias em que a transição ao novo modelo é alcançada sem uma resistência declarada. Ainda nesses casos, no entanto, resta, se não uma violência física contra opositores, uma violência política no cerceamento da liberdade, na imposição da coletividade, no aparato de vigilância e controle etc.

Um ótimo exemplo da trajetória de formação desse Estado distópico

se dá na recente série lançada pela BBC One *Years and Years*, de Russel T. Davies. Diante de um crescente clima de totalitarismo que retorna ao pensamento contemporâneo – como vimos intuído no texto de Olivas –, Davies propõe não uma distopia, mas a história de formação de uma distopia, justamente essa história que se tenta – e muitas vezes se consegue – apagar durante o processo de consolidação do governo totalitário e que só nos chega, geralmente, através de vestígios.

A série toma como ponto de partida a contemporaneidade, criando um marco inicial no nascimento do mais novo membro da família Lyons, em Manchester. O surgimento de uma nova geração espelha o início da cronologia a caminho da distopia: as cenas do parto da criança são alternadas com a primeira aparição de Vivienne Rook, espécie de versão britânica de políticos como Trump e Bolsonaro. Como eles, Rook fala o que pensa, ignora o decoro esperado de um político, é sensacionalista e polêmica. Como eles, Rook se torna rapidamente a projeção do cidadão médio, insatisfeito com o sistema, frustrado com os rumos de uma

democracia em decadência, cansado da demagogia da velha política. Como eles, Rook é a primeira a explorar o potencial das redes sociais, a entender que visibilidade é mais importante que preparo, que verdade ou fato são palavras obsoletas na era da instantânea difusão de mensagens.

A sequência do nascimento de Lincoln – cujo nome marca o ideal de liberdade em oposição à tirania de seu gêmeo maligno, o projeto de Rook –, ambientada ainda no presente, termina com um questionamento de seu tio: como será o mundo para aquela criança nos anos vindouros, diante da crise que já era vista no próprio presente? Tomando tal questionamento como fundamento, a série passa a narrar, ano a ano, a ascensão de Rook – que passa de piada nas redes a líder de um novo governo totalitário na Inglaterra – e a inversamente proporcional queda da família Lyons e seu engajamento na luta contra esse sistema autoritário.

Uma vez que é ambientada nos anos imediatamente posteriores ao presente de sua produção, *Years and Years*, assim como *Laranja mecânica*, se distancia de seu contexto de produção apenas pela intensidade de

sua crise. Ainda que pequenos avanços tecnológicos apareçam na narrativa, os problemas levantados nela são aqueles que já vivemos, apenas distorcidos pela – tênue – hipérbole satírica própria do gênero distópico. De fato, para um morador dos EUA de Trump ou do Brasil de Bolsonaro, o começo da série e seus anos iniciais estão aquém da realidade já vivida nesses países. Tal fato acaba dificultando o encaixe dessas obras numa visão mais restrita de distopia, que apenas aceita o modelo totalitário em estágio final como possibilidade. Sem entrar na problemática conceitual, vale pensar nessas obras, se não como distopias, ao menos como distopias em potência, fundamentais para explorar certas questões que, nas distopias plenas, são secundárias, dentre elas, justamente, essa violência fundadora do Estado distópico.

A visão de Loyola do gênero distópico parece se alinhar a essa perspectiva mais restrita, o que o leva – ainda que aceite *Zero*, *Não verás país nenhum* e *Desta terra...* como uma trilogia – a distinguir *Zero* de suas obras distópicas, entendendo-o como um romance que fala especificamente sobre a ditadura militar. No entanto,

fazendo uma leitura à revelia da crítica tradicional e da designação autoral, há em *Zero* justamente a hipérbole satírica que caracteriza esse cenário da crise do presente intensificada como vemos em *Laranja mecânica* e *Years and Years*. A obra de Brandão fala sobre a ditadura, mas não usa os registros realistas para tal, o faz através de um registro que nos permite aproximar o romance dessa tradição das distopias em potencial. Ainda que fale sobre o presente, o caráter preditivo fica marcado na primeira página de *Zero*, que expõe, ocupando a página inteira, o espaço-tempo da narrativa: “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 1979, p. 9).

Trajetória da violência

Zero é uma obra de difícil categorização. Desde já é preciso ressaltar que, diferente dos casos de *Laranja mecânica* e *Years and Years*, não se trata de obra facilmente associável ao gênero distópico. Romance experimental, *Zero* tem uma narrativa fragmentada, contada através de gêneros textuais diversos, desde o fluxo de consciência à propaganda, utilizando ainda

desenhos, explorando de forma não linear o espaço branco da página, criando colunas e notas de rodapé. A obra não é apenas experimental em sua forma: o conteúdo também oscila dos registros realistas ao pleno surrealismo, explorando, muitas vezes, um absurdo de influência kafkiana.

Zero é, acima de tudo, um romance sobre a ditadura militar. É escrito, no entanto, bem fora de um gênero que se espera para abordar o tema: demasiado absurdo para o realismo documental, demasiado realista para uma alegoria que escapasse da censura – de fato, não escapou. Mas é justamente esse tom satírico, absurdo *ma non troppo*, que nos permite uma leitura à revelia da crítica tradicional sobre a obra: tomando esse “amanhã” exposto na primeira página e a hipérbole da crise social retratada por *Zero*, podemos ver o romance como uma distopia em construção, tal como encontramos no romance de Burgess e na série da BBC.

Apesar das sequências menores que vão se desencadeando ao longo da obra, pode-se dizer que a história central é focada no personagem José, contando, por um

lado, sua trajetória de matador de ratos num cinema a guerrilheiro procurado pelo governo e, por outro, o desenvolvimento de um complicado relacionamento com Rosa. A partir de tal história, com o suporte dos textos menores, vamos conhecendo essa América Latíndia, paródia sombria do Brasil da década de 70 apenas por um gesto de magnificação: mais violenta, consumista, doente, caótica.

Esse espaço, no entanto, não é dado de forma linear, mas precisa ser montado através dos fragmentos espalhados pela obra, seja nos trechos isolados ou na narrativa de José. Como vimos anteriormente, essas distopias em potência se diferenciariam das plenas distopias pela presença, ainda, da crise que justificará a ascensão do regime totalitário e da violência decorrente da resistência no processo de consolidação desse regime. Dessa forma, o primeiro elemento a se ressaltar na construção do espaço de *Zero* é justamente o caos social que o governo tenta combater através de suas medidas autoritárias.

Um dos problemas mais explícitos e marcantes da América Latíndia é a crise econômica em que

se vive. Ainda nas primeiras páginas da obra vemos o nível do problema:

José foi intimado a depor. O dono da pensão se atirara ao poço, alegando miséria. Tinha convidado a mulher, mas ela não quis, disse: Vai sozinho. A polícia suspeitava. Numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria (BRANDÃO, 1979, p. 15).

Tal problema, num mundo globalizado, é ainda intensificado pelas ondas migratórias em busca de emprego. Sem amparo social, a mão de obra estrangeira aceita salários ainda mais baixos e condições de trabalho deploráveis:

Todos os dias chegam trabalhadores à procura de emprego. Sempre há vagas nas obras dos Monumentos Nacionais. Dizem (não se confirma) que quase todos os dias morre (SIC) operários em acidente, pela falta de segurança e pela pressa com que o governo pretende terminar a obra, a fim de comemorar o Décimo Aniversário da Revolução que tirou o país das mãos dos comunistas.

O costarriquenho conseguiu o emprego, porque aceitou o Terço mínimo.

É isso, meu caro, se quiser. É o salário para estrangeiro. Está baixando muito em nosso país, ultimamente. ? O que é que há por lá.⁵

Terço mínimo: uma das três partes do salário mínimo (BRANDÃO, 1979, p. 51-52).

Tal situação, intensificada por uma falta de interesse do governo em resolver

de fato o problema – uma vez que seu foco é o combate aos revolucionários, repressão dos descontentes e uma fiscalização de questões morais –, chega, em meados da obra, à beira de um colapso social:

Esmolas, mendigos, fome, vendedores ambulantes surgindo por toda a parte. Advogados bem falantes vendendo io-iôs luminosos, ratinhos de corda, barbatana, esferográficas (3 por mil), saquinhos de limão (1 dúzia por 50 centavos), imagens de santo, bolas de gás, isqueiros, doces feitos em casa, perfumes, livros clandestinos, chaveiros, meias, anéis, óculos, distintivos, caleidoscópios, aparelhinho de descascar batatas, réguas, lápis, borracha. Médicos vendendo flâmulas de porta em porta. Agrônomos lavando vidros de carros nos estacionamentos. Arquitetos orientando construção de barracos nas favelas.

As filas no serviço social, crescendo. Brigas todas as noites diante dos albergues, debaixo dos viadutos, pontes, nas portas de prédio, portas de igreja / os mais fortes tomando o lugar e vendendo aos mais fracos por um cigarro, um dar a bunda, uma pinga e os padres surgindo com a polícia: fora, fora da casa de deus, ó vendilhões /, um lugar para dormir.

Mendigos, vagabundos, desempregados, hordas revirando os lixos da cidade, de todas as cidades. As casas invadidas, ladrões presos ao roubar despensas, armazéns e supermercados protegidos por contingentes (SIC) policiais. Todo mundo querendo ir para a cadeia onde, ao menos, não se morre de fome.

Casal que pastava nas margens do riacho atacou a dentadas companheiros de pastagem.

Empregados demitidos. E demitidos matando patrões.

Os padres rezando e pedindo: Filhos meus, confiem em Deus e deus vos alimentará (BRANDÃO, 1979, p. 133).

⁵ A pontuação no começo das frases é uma marca estilística usada na maior parte dos fragmentos de José na obra.

cada cidadão é um agente em potencial de fiscalização do governo:

O secretário da Segurança foi à televisão e pediu a colaboração do povo diante da onda de assaltos. “É preciso reagir, não ficar passivo, guardar a fisionomia dos bandidos, denunciar, ajudar a polícia a conter a onda de assaltos, prostituição, contrabando, tráfico de entorpecentes. Vamos fazer de cada cidadão um policial.” (BRANDÃO, 1979, p. 100)

Uma das manifestações mais violentas e poderosas desse aparato civil de controle da criminalidade se dá na formação de um esquadrão da morte que vai ganhando poder e liberdade de ação ao longo da narrativa. É anunciada ainda no começo da obra, em um fragmento que indica seu surgimento como resposta à violência urbana:

A cidade se humaniza. Meninas curradas em plena luz do dia. Ladrões assaltam mulheres que saem às tardes para fazer compras. Ladrões brigam com ladrões e se matam, se assassinam. Estaria sendo formado um Esquadrão Punitivo. Já tinha existido um, anos atrás. Nos tempos heróicos. (BRANDÃO, 1979, p. 49)

Explorando o descontentamento da população com os estupros e assaltos, como mencionado no trecho, esse Esquadrão Punitivo será prontamente exaltado pela população. Ao ter sua fama de assassinos espalhada, “deixara de ser a organização clandestina que matava e telefonava para os jornais informando o

local. Depois da reportagem no *Life* tinha sede, carros especiais, uniformes cheios de galões, cromados, botas altas, quepes” (BRANDÃO, 1979, p. 116). Sua ação na obra, contudo, não é outra senão a de igualmente trabalhar na repressão das dissidências do governo, talvez de forma ainda mais violenta que a polícia comum.

Assim como o Esquadrão Punitivo, o governo explora o medo e a revolta do povo à situação de crise para consolidar sua própria forma de violência: política e cognitiva. Lembremos que o romance já não está no mesmo estágio de desenvolvimento do Estado distópico de *Laranja mecânica*, no qual o governo totalitário ainda buscava apoio nas vias democráticas. Em *Zero*, nos encontramos exatamente no passo seguinte: um governo totalitário recente, dando seus primeiros passos na consolidação do poder através de suas medidas autoritárias.

Dessa forma, ao longo da obra, temos fragmentos exclusivamente dedicados aos pronunciamentos do governo e a implementação de suas medidas, nas quais vemos, progressivamente, como os discursos e leis se tornam cada vez mais totalitários. O primeiro desses fragmentos, denominado “O tempora, o mores”, em alusão ao discurso de Cícero nas *Catilinárias* sobre a depravação dos costumes e a corrupção de seu tempo,

condensa, na voz do presidente, a mensagem de uma distopia em formação:

"Ou nos unimos, ou o mundo explode numa onda de desregramento, pecado, imoralidade." O Presidente falava numa praça da capital. Diante dele, milhares de pessoas, atentas. *Cada uma trazia na mão uma tocha acesa* e o Presidente tinha uma visão fantástica: um fogo que iluminava / mas para ele, o fogo consumia; naquela noite devia começar uma reforma nos costumes e nas leis/. Os microfones levavam a palavra do Presidente a todas as praças do país, a todas as casas. Abaixo do palanque havia um estrado, onde se sentavam os altos dignitários da Igreja, Ministros, Juizes dos Tribunais Superiores, Procuradores-Gerais, o Chefe Supremo das Milícias Repressivas, os Encarregados da Ordem e Moral, os Cruzados, os Templários, os Defensores das Famílias, os Vingadores. Cada um representava centenas de associações e *ligas e organizações que estavam sendo formadas no país, em defesa dos bons costumes, da família, da boa conduta, da liberdade, da propriedade*. Estas centenas representavam milhões de pessoas. "Vamos nos lançar numa grande campanha, num *movimento monstro*, para que a moda seja mais sóbria, para que as saias desçam aos tornozelos, para que as *revistas licenciosas sejam queimadas*, para que o palavrão deixe de existir em nossa amada e tão bonita língua, para que os jovens levem uma vida decente e recatada, para que o termo prostituição seja abolido de uma vez de nossa Pátria bem-aventurada, para que não haja pílulas e todos procriemos muito para a grandeza futura. Para isso *estamos mudando tudo*, mudando nossas leis para proteger a sociedade, e portanto, proteger vocês. (BRANDÃO, 1979, p. 19. Grifos nossos)

A cena já remete a certa imagética consolidada das narrativas distópicas: o grande líder discursando, o povo abaixo, hostil, com suas tochas, sendo alimentado pelo ódio destilado. Outra imagem recorrente das distopias, graças a *Fahrenheit 451*, e que voltará a aparecer em *Zero* posteriormente, é a queima dos livros. Aqui, apenas revistas licenciosas, mas posteriormente outros tipos de livros também. Vale ressaltar ainda o uso de "movimento monstro" como caracterização para o projeto de mudança que é proposto, reforçado a caracterização monstruosa do governo nas narrativas distópicas. Por último, entrevemos na última frase a sugestão dessa virada em direção à distopia, cuja lógica de funcionamento difere plenamente daquela encontrada no presente. Para isso, seus dirigentes, a partir da justificativa de "proteger a sociedade" poderão mudar livremente o funcionamento das leis, costumes e ideias daquela comunidade.

O discurso, assim como toda a inclinação moral-religiosa do governo, poderia, muito bem, ser oferecido como um discurso de formação da Gilead de *O conto da aia*. De fato, em uma das memórias de Offred apontando para o passado precursor da situação distópica vivida no romance, vemos a mesma queima de revistas licenciosas apontada no discurso do presidente de *Zero*:

Havia alguns homens, também, em meio às mulheres, e os livros eram

revistas. Devem ter derramado gasolina, porque as chamas irromperam altas, e então começaram a descarregar as revistas, de caixas, não muitas de cada vez. Alguns estavam cantando hinos; curiosos começaram a se juntar. (...)

A mulher me deu uma das revistas. Tinha uma mulher bonita na capa, sem nenhuma roupa, pendurada do teto por uma corrente enrolada ao redor das mãos. (...)

Atirei a revista nas chamas. As folhas cascatearam abertas com o sopro de sua própria combustão, grandes flocos de papel se soltaram, voaram no ar, ainda em chamas, partes de corpos de mulheres transformando-se em cinza negra no ar, diante dos meus olhos (ATWOOD, 2017, p. 50-51).

Se, de início, as medidas apontadas no discurso ainda são moderadas para os padrões que vemos em uma distopia como a de Atwood, seu nível de violência e controle escala conforme o governo ganha força. No fragmento "Determinações sagradas", as promessas do discurso se tornam leis, e leis mais rígidas do que as sugeridas anteriormente:

Cinco novas proibições:

- 1) Nenhum trabalhador poderá fazer hora extra, para não sobrecarregar a empresa.
- 2) Nenhum órgão da imprensa poderá estampar mulheres nuas ou seminuas.
- 3) Ninguém poderá usar as cores do pavilhão nacional em vestidos, casas, autos e demais.
- 4) Ninguém poderá, em público, pegar na mão das mulheres, sejam namorados, noivas ou esposas. Beijos, abraços e demais manifestações serão punidas com cadeia de 6 a 12 meses.
- 5) Ninguém poderá usar tipo mocassim. O calçado oficial terá

amarelos e as cores permitidas são o marrom e o preto. (BRANDÃO, 1979, p. 86)

Não só vemos que o discurso deu lugar a proibições mais claras, como o controle do comportamento já se escala na previsão de prisão para mínimas manifestações afetivas. A quinta regra remete, ainda, à uniformização das roupas que também é imagem recorrente no imaginário distópico e será, posteriormente, plenamente concretizada.

Da mesma forma, o governo acaba com os espaços de entretenimento, alegando a necessidade de as pessoas ficarem em casa, com a família (p. 92); proíbe o uso do biquíni (p. 111); censura todas as músicas profanas, permitindo apenas músicas religiosas e marchas patrióticas (p. 141); controla a natalidade e impõe prisão perpétua ao aborto (p.160). Até atingir, em um dos fragmentos chamado "Temperatura instável, sujeira a chuvas e trovoadas" o clímax da violência em nome da moral cristã:

Começou o fuzilamento de prostitutas, ontem, às seis horas, nas principais capitais do país. Trata-se de uma campanha para exterminar o vício, comunicou o Ministério do Bem-Estar Social. Ao ser entrevistado, salientou que não é uma atitude desumana, porque todas as mulheres terão chance de regeneração e conversão. Se aceitarem, serão libertadas e irão trabalhar como enfermeiras e assistentes sociais. Deverão apenas se confessar e comungar uma vez por semana, sendo que o padre carimbará carteira que elas apresentarão cada três meses na

delegacia mais próxima, As que não aceitarem, serão fuziladas. A grande maioria não está aceitando. E assim, as putas morrem ao amanhecer. A lei que atinge as prostitutas é mais ampla: todo aquele que for apanhado em ato com uma delas, será preso e julgado. Sendo casado, será fuzilado, por se tratar de adultério. Sendo solteiro, apanhará de dez a vinte anos de prisão por vício (BRANDÃO, 1979, p. 148).

Não é, contudo, apenas nas imposições morais que o governo distópico em ascensão de *Zero* se assemelha aos encontrados nas distopias totalitárias canônicas. Outras duas fortes marcas distópicas, a coletividade compulsória e o controle da informação⁶, também aparecem em formação ao longo do romance de Brandão.

Uma das marcas mais explícitas dessa coletividade compulsória – marca muito ligada à própria estética distópica, condensando na imagem do espaço e na caracterização dos personagens a padronização – é a uniformização e separação por classes:

Determinaram as cores. Por categorias sociais. Os ricos usariam vermelho, azul, rosa, lilás, vinho, bordo e todas as variações em torno. As variações seriam escolhidas pelo computador, de acordo com o imposto de renda. Depois viriam os menos ricos, a classe média alta, a baixa, as classes mais baixas,

surgindo o amarelo, o laranja, o abóbora, e todas as variações, e o azul, o verde, o marrom, terminando no preto que era a cor dos que não tinham nada, nada, nada. Além das casas, o decreto incluía também as roupas com modelos desenhados pelos especialistas e que variavam entre um uniforme militar e um terno Mao, em brim, para o verão e em lã para o inverno. Havia apenas dois tipos de desenhos e nenhuma possibilidade de escolha (BRANDÃO, 1979, p. 89-90).

As cores marcavam tanto as casas de cada classe – casas cujas “plantas são iguais. Sem diferença. Trezentas páginas, cada página dez plantas. Iguaisinhas” (p. 130) – quanto os uniformes vestidos por eles – como em *O conto da aia*, em que cada classe tem um uniforme e uma cor atribuída a ela, dividindo Gilead em aias, esposas, Martas, tias e guardiões. Se, nas distopias plenas, tal divisão já é plenamente integrada à lógica de mundo daquela sociedade – muitas vezes determinada já no nascimento, como a preparação biológica das classes em *Admirável mundo novo* –, em *Zero* a medida ainda dá seus primeiros passos. Não chegamos a ver a efetiva divisão por cores anunciada, pois, no presente da obra, o governo ainda começa a se organizar para tornar a proposta realidade:

Já se encontram em todas as boas lojas do ramo os uniformes para o povo, nas cores estabelecidas pelo governo, de acordo com as classes sociais e profissões. Os uniformes são baratos, acessíveis. Os que não puderem comprá-los à vista, poderão fazê-lo a prazo, através das Caixas,

⁶ Assim como o controle da moral, tais características não são distópicas, mas próprias de muitos governos totalitários reais, pode-se argumentar. É, no entanto, na forma – satírica e magnificada – que tais elementos são apresentados ao leitor que reside seu potencial distópico.

com financiamento do governo. Para isso, basta levar: Escritura da casa, Contas de luz e gás, Carteira Profissional, Identidade, Quitação com a Hora Oficial, Atestado de Residência, Boa Conduta, Antecedentes, Salvo Conduto, Carnês de Compras a Crédito. Dentro de dois meses, o povo todo deverá estar uniformizado (BRANDÃO, 1979, p. 191).

O mesmo pode ser dito em relação ao controle da informação. Longe de ter um aparato de vigilância e propaganda eficazmente instalado como vemos nas teletelas de 1984, o governo de *Zero* dá seus passos iniciais nessa direção. Uma das primeiras medidas, claro, é a censura. Vemos, desde o começo da obra, a menção a editoras fechadas. A queima de revistas licenciosas que anteriormente mencionamos evolui para uma prática corriqueira em que se dá, “todas as noites, nas praças principais de todas as cidades, a queima de livros ao som de hinos religiosos” (BRANDÃO, 1979, p. 157). A prisão de estudantes também é recorrente ao longo da obra (p. 19), junto com a fuga de intelectuais perseguidos, representada ao longo de toda a obra através dos fragmentos denominados “Adeus, adeus”.

Em relação à propaganda, se não há a ubiquidade das teletelas, já encontramos a difusão obrigatória de informação do governo através da instalação de alto-falantes:

José, contemple a colocação desses alto-falantes. De hoje em diante, eles vão transmitir os ditos do seu governo. E todos ouvirão. Não será

possível desligar, José, como todo mundo fazia, das sete às oito. Agora, esses alto-falantes, em altapotência, falarão e o povo ouvirá, nem que ponha algodão, cera, tapa-ouvidos. Saiba, José, que eles estão instalados em todas as cidades, até nas vilas de duas e três casas. Serão instalados nas tabas dos índios, onde haja índios, onde houver índios, nesta terra.

José se prepare.

Locutores de vozes monótonas e graves discorrerão sobre os atos do governo, que você terá a cumprir amanhã.

Saiba, José, que os cinemas vão parar nessa hora, as igrejas, teatros, televisões.

His Master's Voice

Marque: vamos conferir nossos relógios, José:

Às oito (BRANDÃO, 1979, p. 63).

Não é, porém, o caráter ainda provisório dessas medidas a maior característica desse estágio anterior de formação do um Estado distópico, mas a presença de uma resistência social que se vê eliminada⁷ nas distopias plenamente estabelecidas. É justamente contra essa resistência que vemos se impor de forma mais direta a violência que marca a ruptura com a organização de mundo pré-distópica. Se nas medidas anteriores,

⁷ Em obras como *Nós e O conto da aia*, vemos uma organização revolucionária. No entanto, nas distopias plenamente estabelecidas, esse grupo não age abertamente e é desconhecido ou odiado pela população de forma geral. Não há espaço para descontentamento popular e para manifestações, e também não há um confronto direto, mas um embate subterrâneo, bem distinto da perseguição aberta e da resistência de uma parcela da população que vemos ainda nesse estágio de formação do Estado distópico, em obras como *Laranja mecânica*, *Zero e Years and Years*.

temos majoritariamente uma violência política – de eliminação de direitos – e cognitiva – de mudança drástica de visão de mundo –, a violência direta, física, será utilizada em ampla escala contra aqueles que se opõem diretamente ao governo.

Em *Zero*, a brutalidade policial que é exposta desde o começo da narrativa vai se intensificando conforme José se associa com os Comuns, grupo revolucionário caçado pelo governo. Bem antes de se envolver com os dissidentes, no entanto, já sofre a violência da polícia quando é convocado para depor sobre o caso de um assaltante de bancos supostamente ligado aos Comuns que mora na mesma pensão que ele. Mesmo sem nenhuma conexão direta com o caso, os policiais não hesitam em torturá-lo:

- . Não sei de nada, não conhecia ele. Ele morava lá no quarto dele, eu no meu, a gente nem se encontrava.
- . Tinha seu nome numa lista.
- . Não sei de nada juro.
- . Acho que você precisa é apanhar mais.
- O tira bateu em José durante cinco minutos.
- O tira bateu em José durante cinco minutos.
- O tira bateu em José durante cinco minutos.
- Deram amoníaco para José cheirar. Ele acordou.
- . Se não dé esse serviço logo, vai ficar aqui muito tempo.
- . Então, vou ficar, porque não sei de nada. (...) (BRANDÃO, 1979, p. 47)

O nível de brutalidade escala conforme o governo avança em suas medidas e os Comuns resistem. José, cansado das arbitrariedades do governo –

e daquela sociedade como um todo – começa a assassinar pessoas para descontar seu descontentamento, sobretudo contra os militares. Gê, líder dos Comuns, percebendo a eficácia de José em seu passatempo, não demora a recrutá-lo para a fileira dos revolucionários, convite que José reluta em aceitar por não compartilhar os ideais do grupo. Uma vez convencido, passa a matar em nome do grupo, ainda que nunca se sinta plenamente parte dele.

Assim, vemos, por um lado, a violência dos Comuns e do público em geral, e, por outro, a resposta do governo, com seus grupos de extermínio, caçando o grupo a qualquer custo. As cenas mais explícitas dessa violência se dão nas cenas de tortura dos capturados pelo governo. Nos últimos fragmentos do livro, se avultam os trechos dedicados a uma descrição detalhada dos atos dos torturadores – ocupando até diversas páginas, como na tortura de um dos amigos de José, Átila. É, no entanto, no relato sobre Crato, supostamente um Comum que dividiu sua cela com um membro do grupo de José, que temos o mais chocante exemplo da violência absurda desse estado totalitário:

Tiravam ele da cela, à noite, ele voltava de manhã, sem dentes, ensanguentado. Não podia andar, tinha as solas dos pés em carne viva. Picada de agulhas. Não dava o serviço, eu sabia que iam matar ele, mas o cara não dava serviço. Passava o dia na cela, apavorado

com o que viria à noite. Cada dia, inventavam uma. Inventavam não. Aplicavam. Eram profissionais. (...) Um dia, levaram o sujeito pro pau de arara. "Dá o serviço: nomes, aparelhos, planos. Dá, que é tua última chance." O interrogador tinha as mãos postas, e suplicava. O Crato, quieto, nu, dependurado, os fios elétricos no saco. O saco, o pinto, a bunda, tudo dele era carne viva. Passaram navalha no corpo dele, fizeram cortes finos como fios de cabelo, o sangue brotou. Jogaram salmoura, depois água gelada. O interrogador chorava: "Pelo amor de Deus, eu tenho dó, não quero fazer isso. Seja bom comigo, não faça uma coisa dessas, você não tem direito." Trouxeram para a sala, a mulher e os três filhos do sujeito. O mais novo tinha quatro meses. "Diz, nomes, aparelhos, planos." Crato, quieto. Nem podia falar, não tinha língua. Tiraram a roupa da mulher dele. Comeram ela, ali. Seis caras marrudos. Enrabaram, gozaram na cara dela, bateram. "Diz, vai dizer, agora vai." Crato não disse, ligaram todos os fios possíveis, na orelha, nariz, dentro da boca, dedos, enfiaram no canal da uretra. Estavam encapetados, gritavam, como quem goza numa mulher. Pegaram o menino de quatro meses, deram um choque, o menino chorou. Deram outro, o menino morreu, pretinho. A mulher gritou, enlouqueceu naquela hora mesmo. "Nós matamos sua família e você não diz nada. É mesmo filhodaputa." Bateram nos outros filhos. Então, ligaram os fios. Eletrocutaram Crato. Nem que tivesse passado num fio de alta tensão. Quase se desintegrou. Sumiram com a mulher, com os filhos, com tudo." (BRANDÃO, 1979, p. 255-6)

Assim como podemos entrever, em *Laranja mecânica*, a ascensão do Estado distópico que se esboça ao longo da narrativa, *Zero* conclui oferecendo uma imagem semelhante em seu horizonte. Os

Comuns vão sendo capturados, torturados e fuzilados, até que José é pego e, passando pelo mesmo processo, sua história se encerra no fragmento "Granfinale", diante do pelotão de fuzilamento. Nesse ponto da narrativa, José, após uma insuportável dose de sofrimento, já está alucinando, o que é refletido na linguagem caótica do fragmento, deixando apenas entrever os últimos pensamentos do protagonista de *Zero* antes de sua morte:

José, Joe, Josepho, José viu (ouviu): o céu coberto. Trancado. Uma placa, incandescente. Fechado. (Irremediavelmente) Pôr uma tampa. A placa formou uma bola. E o mundo, encerrado dentro. A placa: milhões de projéteis: balas de canhão-revólver-fuzil-metralhadoraespingarda-foguete-bazuca, E ele ouviu o ruído (ensurdecador) e o eco do ruído por dentro da bola de fogo: motores, aviões, carros blindados, caminhões, tanques, explosões, ordens de comando, ordem unida / apontar-fogo-fuzilamento/, gritos de dor e alegria e gargalhadas e botas. E José, Joe, Josepho, José viu refletido no ferro incandescente (tela, vídeo, tv, vidro) a nova ordem, os grilhões, a nudez (finalmente, todas as palavra proibidas), a imobilidade (finalmente, todos os gestos interditados), os comuns fuzilados, Gê crucificado (mas Gê, eu me lembro, tinha fugido, escondido, criava galinhas numa granja, vendia ovos, estercos, pintos de um dia). ? Será que pegaram Gê (de novo), pegaram todos, vão continuar a pegar até que possa descobrir um modo de lutar e organizar. E então, inverter. E reinverter. Quem está certo, estará errado, quem está errado, estará certo, quem depois – estiver errado hoje-certo-incerto e quem estiver certo-errado, depois certo ou errado. E a placa mais

quente, a bola de fogo. A terra fechada dentro e a bola disparada. (BRANDÃO, 1979, p. 284)

Em sua alucinação, José vê como reflexo de sua morte “os comuns fuzilados” e “Gê crucificado”, permitindo, então, a ascensão dessa “nova ordem” que se forma com a consolidação do Estado distópico. Sem mais resistência aberta, a população pode ser controlada, a história pode ser reescrita e a violência fundadora pode ser devidamente apagada, nos conduzindo diretamente à distopia plena de *Não verás país nenhum*.

Considerações finais

É importante ressaltar que essa leitura de *Zero*, uma leitura, voltamos a frisar, à revelia das análises mais tradicionais, só é possível em uma determinada organização do quebra-cabeça de fragmentos que o livro apresenta. Separando as narrativas mais sóbrias sobre a trajetória de José e os comentários sobre o governo e a sociedade, conseguimos construir, num ato interpretativo, esse *Zero* pré-distópico aqui apresentado.

Para tal, foi necessário negligenciar diversos fragmentos que apontam para direções diferentes. Algumas delas ainda serviriam para reforçar nossa mensagem, mas nos levariam a uma digressão demasiado longa de nosso objetivo central, como a

colonização americana, o consumismo exacerbado e as doenças e deformações, todos temas que ecoarão posteriormente na formação da São Paulo distópica de *Não verás país nenhum*. Outros temas, contudo, acabam afastando *Zero* de uma caracterização mais solidamente distópica, sobretudo aqueles em que o absurdo toma o primeiro plano.

Alinhados aqui ao pensamento de autores como Darko Suvin (1979, p. viii) e Gregory Claeys (2010, p. 109), acreditamos que é parte da expectativa de leitura das distopias *stricto sensu* a plausibilidade da narrativa apresentada, ou seja, ainda que apresente uma visão distorcida, magnificada, satírica e negativa do presente de produção, essa visão ainda precisa – mesmo que apenas dentro do pacto ficcional – ser vista como a predição de um futuro possível para o presente de seu contexto de produção⁸.

Ao explorar o surrealismo e o absurdo em certos fragmentos, *Zero* abala a possibilidade dessa plausibilidade. Caso fosse uma narrativa linear, uma leitura como a aqui feita se veria bastante fragilizada por tal característica. No entanto, ao optar pelo fragmento, *Zero* nos convida a jogar com suas cenas,

⁸ Sabemos, no entanto, que tal posicionamento, construindo uma visão mais restrita de distopia, não encontra consenso na crítica especializada, havendo aqueles que não vejam esse maior grau de realismo como uma necessidade inerente ao enquadramento no gênero.

permitindo organizar um caminho de leitura que torna essa visão de distopia possível⁹.

Ainda que todos os romances canonizados no gênero distópico apresentem esse Estado plenamente estabelecido do governo totalitário, tomar esse estágio como fronteira para a definição do gênero nos impediria de trabalhar com obras que claramente estão relacionadas com o gênero, sem necessariamente se encaixarem nos moldes de *Nós*, *Admirável mundo novo* ou *1984*. Como vimos no caso de Loyola, o próprio autor nega, talvez por tomar como distopia essa visão mais restrita do gênero, o enquadramento de *Zero* como tal, ainda que, como esperamos haver conseguido mostrar ao longo deste artigo, a obra, em sua hipérbole satírica da crise de seu contexto de produção e das medidas autoritárias do período ditatorial, se apresente até mais distópica que o romance de Burgess – este mais comumente relacionado com o gênero.

Enquanto muitos tomam *Nós* como um ponto de partida para o gênero distópico – ou mesmo *The Machine Stops* [1909], de E. M. Forster –, observando

⁹ O mesmo talvez já não se possa dizer de *Desta terra...*, em que a opção pelo absurdo não se dá em fragmentos isolados, mas é parte integrante da construção da sociedade imaginada por Brandão. Oferecido como distopia, seu exagero é tal que a plausibilidade se perde, tornando a alegoria a única possibilidade de leitura daquela sociedade imaginada.

apenas as obras em que já há plenamente estabelecida essa drástica ruptura com a lógica de funcionamento do mundo contemporâneo, Jack London, em 1907, já produzia *Tacão de ferro*, uma obra que – se entendermos como parte do gênero essas obras situadas não no cume, mas na ascensão do Estado distópico –, projeta, assim como *Zero* e *Laranja mecânica*, em um futuro não muito distante a formação de um Estado distópico dominado pelos grandes conglomerados capitalistas à custa de um massacre do proletariado socialista que ganhava força no momento.

Através de um estudo desses diversos estágios de formação de uma distopia, podemos não apenas reler obras até então afastadas do gênero – ou vistas como exemplos divergentes –, mas afinar nossa leitura dos próprios romances distópicos canônicos, em que a violência fundadora é escondida, mas existente. Podemos, ainda, ressaltar os efeitos buscados em cada estágio desse progresso, em que uma maior proximidade com o contexto de produção diminuiria esse estranhamento (cf. SUVIN, 1979, p. 6; BOOKER, 1994, p. 19) explorado pela distopia plena para fazer sua crítica ao presente, mas, ao mesmo tempo, ressaltaria que o caminho até esse cenário é bem mais curto do que se pode entrever nas obras canônicas.

Começamos este artigo mostrando o retorno das distopias totalitárias ao pensamento contemporâneo. Mas trabalhamos com uma obra do período da ditadura militar no Brasil. Aparente descompasso, essa escolha, no entanto, se dá pela importância de entender como uma obra como *Zero* pode dialogar com a produção distópica contemporânea e como sua análise pode nos dar ferramentas para trabalhar com aquilo que se está produzindo hoje. Em um momento político como o que vivemos atualmente, é compreensível que *Years and Years* opte por mostrar não a distopia plena, mas seu processo de formação. Fenômeno

semelhante pode ser encontrado na escolha da adaptação televisa de *O conto da aia* de explorar, nos flashbacks, esse período de transição entre democracia e totalitarismo de forma mais aprofundada. Em ambos os casos, se tenta refletir não sobre os perigos de um Estado totalitário plenamente estabelecido, cuja ameaça ainda não se tenha conformado plenamente em nosso horizonte de expectativa, mas sobre a fragilidade da democracia e a rapidez e facilidade com que um governo autoritário pode, à custa de muitas vidas, mudar drasticamente o rumo de uma nação.

Referências bibliográficas

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BOOKER, Keith M. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. London: Greenwood Press, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2014.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p.107-131.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

OLIVAS, Daniel A. The Dystopia Is Here. *The New York Times*, 19 junho 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/06/19/opinion/children-separated-from-parents-border-immigrant-dystopia.html>. Acesso: 21mar. 2019.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven e London: Yale University Press, 1979.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory (org.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3 - 27.

Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em *Vidas secas*

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.38897>

Paulo Cesar Silva de Oliveira¹
Isabela Cristina Rodrigues Azevedo²

Resumo: O artigo analisa distintas modalidades de violência a que são submetidos Fabiano, sinha Vitória e seus dois filhos meninos em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Aponta-se a pobreza material, de vocabulário, não como resultado da animalização destes seres, mas como consequência das experiências traumáticas impostas. A partir das reflexões de Maria Cecília S. Minayo (2007), Michel Foucault (1987), Pierre Bourdieu (2012), Emmanuel Levinas (2016), Gayatri Spivak (2010), Walter Benjamin (1994) e Márcio Seligmann-Silva (2000), dentre outros, discutiremos o problema da violência no romance de Ramos, em alguns de seus múltiplos aspectos.

Palavras-chave: Violência na literatura; poder simbólico; trauma.

Cuerpo y alma bajo violencia: de ladolor al silencio en *Vidas secas*

Resumen: El artículo analiza diferentes tipos de violencia a los que son sometidos Fabiano, sinha Vitória y los dos hijos, en la novela *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Se señala la pobreza material del vocabulario, no como resultado de la animalización de los seres ficticios, sino como consecuencia de las experiencias traumáticas impuestas. Sobre la base de las reflexiones de Maria Cecília S. Minayo (2007), Michel Foucault (1987), Pierre Bourdieu (2012), Emmanuel Levinas (2016), Gayatri Spivak (2010), Walter Benjamin (1994) y Márcio Seligmann-Silva (2000) discutiremos el problema de la violencia en la novela de Ramos em algunos de sus múltiples aspectos.

Palabras clave: Violencia en la literatura; poder simbólico; trauma.

Body and soul under violence: from pain to silence, in *Vidas secas*

Abstract: The article analyzes different types of violence to which Fabiano, sinha Vitória and their two sons are subjected in Graciliano Ramos's novel *Vidas secas*. Their material poverty aligns with their carce vocabulary, not seen here a result of the animalization of these human beings, but as a consequence of imposed traumatic experiences. Based on the reflections of Maria Cecília S. Minayo (2007), Michel Foucault (1987), Pierre Bourdieu (2012), Emmanuel Levinas (2016), Gayatri Spivak

¹ Paulo Cesar Silva de Oliveira. Doutor em Letras pela UFRJ e Professor Adjunto de Teoria Literária da FFP/UERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Bolsista do Programa Prociência da FAPERJ, Brasil. Email: paulo.centrorio@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>

² Isabela Cristina Rodrigues Azevedo. Graduada em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. E-mail: icrazevedo@gmail.com

Texto recebido em 06/12/2019 e aceito para publicação em 04/01/2020.

(2010), Walter Benjamin (1994) and Márcio Seligmann-Silva (2000) we will discuss the problem of violence in Ramos's novel focusing on some of its multiple aspects.

Keywords: Violence in literature; symbolic power; trauma.

Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em *Vidas secas*

A crítica literária comumente define as personagens de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (2013), como sujeitos animalizados, em contraste com a humanização da cadela Baleia, a que são equiparados. Nesta relação paradoxal, frequentemente se aponta a linguagem como um dos fatores de desumanização das personagens. De fato, *Vidas secas* pode ser considerado um drama sobre a linguagem. Como aponta Rui Mourão (2003, p. 117-135), em obra de 1969, o rompimento de Graciliano Ramos com os esquemas narrativos em primeira pessoa, empregados anteriormente a *Vidas secas* em *Caetés*, São Bernardo e *Angústia* se faz notar parcialmente na narrativa sobre Fabiano e sua família. Dizemos parcialmente, pois, como bem observou Wander Melo de Miranda, no "Prefácio" à terceira edição do livro de Mourão (2003, p. 9), "o resultado é uma "vitoriosa onisciência", a que o

discurso indireto livre, sem dúvida, se encarrega de relativizar".

Ramos constrói um narrador que estaria supostamente "de fora" do fato narrado, como uma espécie de demiurgo. Este esquema narrativo revela mais do que uma estratégia artística: Fabiano e os seus não manejam a linguagem de forma a expressar a complexa rede de encobrimentos e impedimentos em que são apanhados. São formas de violência política, psicossociais a que são submetidos e o narrador cumpre o papel de porta-voz destes seres excluídos, falando "por" eles. Entretanto, porque não está à altura dos dramas vividos pelas personagens, o narrador os evoca indiretamente por meio de uma ilusória primeira pessoa. Isso é evidente quando analisamos essa estratégia narrativa de forma pragmática, como fez Castelar de Carvalho (1978, p. 16): "Dessa forma, aproximando o narrador do personagem, pode o Discurso

Indireto Livre dar ao leitor a impressão de que ambos passam a falar em unísono”.

Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2000, p. 31-32), nos mostra que o termo “representação” pode ter o sentido de “falar-por”, como na política; e de “re-presentação”, na arte ou na filosofia. Para Spivak, a teoria é apenas uma ação, daí o teórico não representar o oprimido, como se falasse por ele. No caso da representação literária em *Vidas secas*, há uma superposição de camadas que devemos considerar: Graciliano, autor-empírico, cria um narrador, que se transforma em autor-modelo e que, por vezes, concede voz aos subalternos, mas na verdade, esse sujeito só entra no discurso por uma concessão do narrador heterodiegético, que manipula os discursos. Mesmo no caso das narrativas em primeira pessoa em que se ficcionaliza um sujeito subalterno, a voz deste sujeito é camuflada, visto que sua subalternidade é ficcionalizada e não real. Quando dizemos que Jorge Amado ou Graciliano Ramos, dois autores da década de 1930, “dão voz” aos marginalizados, não podemos

esquecer que essa é uma falsa voz, visto que os subalternos não falam em seus textos, são neles representados. Isso interessa a Spivak, quando discute a produção de um “Outro” chancelado pela voz do intelectual, o que não quer dizer que devemos advogar a retirada do intelectual do jogo, mas que ele tenha consciência de sua responsabilidade institucional.

A reflexão de Spivak é especialmente importante para entendermos que, quando discutimos o problema da violência e do corpo, em *Vidas secas*, estamos transitando por um universo construído por um autor (Graciliano Ramos) que não participa dos eventos ficcionalizados, a não ser como testemunha que se solidariza com as personagens errantes que representa. Cabe ao crítico expor esses paradoxos no âmbito de uma economia ficcional que demanda reflexões que vão desde o papel do escritor-intelectual – aquele que se coloca “a favor” de uma determinada classe – ao resultado deste processo: a representação deste posicionamento na dupla articulação “falar-por” e “re-presentação”.

A linguagem que reproduz a violência institucional, ou seja, a

linguagem trágica que permeia o romance de Ramos nos dá conta destes meandros que tornam a tarefa do crítico indispensável. À escassez de linguagem de suas criaturas enclausuradas, acresce a violência institucional, reproduzida também pelas próprias personagens em seu cotidiano trágico. Fabiano, sinha Vitória e os dois filhos são afetados pela seca e pela região sem recursos, mas a reflexão de Ramos não se limita a um determinismo que explique de forma pragmática os processos violentos encenados. Precisamos expandir algumas questões apresentadas pelo romance para campos mais amplos de problematização, como a questão do corpo e a vigência do trauma. Ambas expõem a condição humana de homens brutos que, ficcionalizados, demandam o escrutínio do leitor crítico.

Em um texto de 1934, Emmanuel Levinas (2016), ao tratar da filosofia do hitlerismo, talvez tenha sido, senão um dos primeiros, um dos mais contundentes pensadores a tratar da questão da barbárie nazista no contexto de um processo de desumanização do homem. Levinas

discutia as origens do mal no contexto de uma modernidade da promessa (leia-se uma modernidade europeia e norte-americana, basicamente) que tinha a mobilidade como norte, mas nos legou a barbárie do assassinio de milhões de seres humanos, com seus corpos confinados em campos de extermínio em massa. As reflexões pioneiras de Levinas nos auxiliarão em nossas hipóteses de trabalho e leitura de *Vidas secas*.

Levinas entende que o nazismo transformou a "força" em um universal, deslocando a perspectiva iluminista de uma "sociedade de iguais" para o ambiente de uma "sociedade de força" em que grupos dominantes subjagam os demais. Conforme bem resumiu Arnold I. Davidson (2016, p. 34), em sua leitura de Levinas:

Uma força engrandece a pessoa ou a sociedade que a exerce. E subordina os outros. Em vez de criar uma sociedade de iguais, a expansão da força, de uma força enraizada na raça, cria um mundo de senhores e escravos. Portanto, enfrentamos um ideal "que traz ao mesmo tempo sua forma própria de universalização: a guerra, a conquista".

Levinas propõe compreender o advento do fascismo através da questão do corpo, evitando as noções clássicas e europeias de homem. A

partir da ascensão do nazismo, o corpo foi objeto não só de controle, mas de sistemático extermínio. Levinas nos dá ciência de que o corpo sempre foi compreendido como um estrangeiro habitando em nós; o dualismo eu x corpo deve desaparecer, defende, para que possamos ser espíritos verdadeiramente livres. Talvez por isso o controle sistemático dos corpos, inclusive dos corpos exterminados, tenha sido um dos capítulos mais contundentes de nossa história moderna. Da promessa de mobilidade resultou uma realidade da clausura. Move-se, mas para onde? Esse é o primeiro grande acerto de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, ao representar a violência a que a família de despossuídos era exposta: problematizar o destino dos corpos que circulam por espaços claustrofóbicos em um tempo cíclico. A narrativa se inicia com o capítulo "Mudança" e se fecha com "Fuga". Esse aprisionamento em uma circularidade até permite a circulação dos corpos no espaço-tempo, porém agrilhoados nos esquemas de clausura que os impede de suplantar as

limitações da matéria e do mundo circundante.

A personagem Fabiano até consegue suspeitar de suas limitações, que são as mesmas de seu corpo em/sem liberdade. Em "Cadeia", o aprisionamento físico se cola ao aprisionamento espiritual. Vítima da brutalidade do poder e de uma violência que ultrapassa a materialidade de seu corpo, Fabiano se revolta e pensa em retaliar, mas suas indignações esbarram na ideia de que há um poder maior que o regula: o governo. Sua prisão acontece após uma ida à feira da cidade para comprar mantimentos. Lá, ele percebe que é roubado no preço das mercadorias, no querosene adulterado com água, na cachaça igualmente aguada. Fabiano é chamado pelo soldado amarelo – espécie de metonímia da força e da violência institucionais – para um jogo de baralho em que perde todo o dinheiro e seu pagamento. Provocado mais tarde pelo soldado, acaba na cadeia, onde matura raiva e humilhação e pensa em vingança – que não consuma. Em determinado momento do capítulo, a consciência de seu

agrilhoamento é assim descrita pelo narrador:

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que merece um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia a cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha (RAMOS, 2013, p. 37).

Essa passagem é determinante para nossa análise. Em primeiro lugar, porque o narrador, ao conceder voz a Fabiano, fala com e por ele, o que nos leva de volta ao problema da representação, que vimos com Spivak. Em segundo lugar, a consciência da desigualdade alcança um estatuto de quase revolta, de rebelião. Fabiano pensa em matar o soldado, mas logo aquiesce, após refletir sobre os verdadeiros donos do poder, de quem o soldado é apenas um emissário sem importância. As estruturas oligárquicas que perpetuam o estado de violência e injustiça são por ele consideradas a

causa de sua humilhação. Fabiano namora, quase em delírio, com a revolta armada – ser um cangaceiro e exterminar os homens que dirigiam o soldado amarelo –, o que seria um patamar radical, próprio dos sujeitos que percebem a extensão do nível de aprisionamento de seus corpos. Do assujeitamento a uma ordem que o ultrapassa à transgressão violenta, Fabiano vai a extremos, questionando a animalização de seu corpo – ora se vê como um novilho amarrado ora como uma onça em acesso de fúria. Isso nos leva novamente ao texto de Levinas, quando o filósofo pensa a questão do corpo como essência do humano: “A essência do homem já não está na liberdade, e sim numa espécie de agrilhoamento. Ser verdadeiramente si mesmo não é retomar seu voo por sobre as contingências, sempre estranhas à liberdade do Eu [...]”. Tomar “consciência de nosso agrilhoamento original inelutável e único a nosso corpo; é, sobretudo, aceitar esse agrilhoamento, no entanto, para que se possa libertar o corpo e libertar-se das estruturas sociais” (LEVINAS, 2016, p. 63).

Embora a articulação entre animal e homem não se dê de forma simplista, não é possível negar tal equiparação, algo que Antonio Candido já apontara. Afirmando que as personagens de *Vidas secas* continham uma "pureza" que lhes dispensava "refinamento", Candido alinha subjetivamente as protagonistas da obra:

O matutar de Fabiano ou Sinhá Vitória não corrói o eu nem representa atividade excepcional. Por isso é equiparado ao cismar dos dois meninos e da cachorrinha, pois no primitivo, na criança e no animal a vida interior obedece outras leis, que o autor procura desvendar: não se opõe ao ato, mas nele se entrosa, imediatamente. Daí a pureza do livro, o impacto direto e comovente, não dispersado por qualquer artificioso refinamento (CANDIDO, 2006, p. 65).

Perceber o modo como os sujeitos são afetados pelo meio em que vivem é importante para pensarmos a subjetividade desses seres, contudo, a interferência do meio sobre os corpos e mentes não torna os sujeitos necessariamente desumanizados, mas sim feridos, o que explicaria o emudecimento frente à experiência traumática. Em face disso, cabe-nos analisar o modo como a obra é atravessada por uma série estrutural de violências. A pobreza a

que são expostas as personagens; as lembranças da seca aliadas às marcas físicas e emocionais deixadas, bem como a imposição das autoridades, que atuam arbitrariamente, por serem hierarquicamente superiores na escala socioeconômica, corroboram para que o comportamento da família seja uma metáfora da condição subalterna. Cabe afirmar aqui, com base nos postulados de Michel Foucault (1987), que as personagens de *Vidas secas* são atravessadas pela violência estrutural, tal como a define Maria Cecília S. Minayo (2007), de que trataremos adiante. Há, então, a clara presença de um "poder simbólico" (BOURDIEU, 2012) que afeta diretamente a conjuntura social e existencial a que estão submetidos os sertanejos traumatizados pela dura realidade imposta.

Vidas secas (1938) narra a história de uma família composta por um homem, uma mulher, dois meninos e uma cachorra em extrema situação de miséria. É significativa a escolha do autor em nomear a única mulher protagonista por "sinha Vitória" e não "sinhá Vitória", acentuado tal como a norma requer. Ilma da Silva Rebello (2005), em seu artigo "As classes

populares e as duras cavalgadas da vida: uma leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”, aponta para as diferenças de sentido que atravessam a escolha do autor. Há na retirada do acento uma marca que simultaneamente é econômica, social e moral.

Constata-se que Graciliano Ramos preferiu "sinha" ao invés de "sinhá". Magalhães (2001: 120) expõe que nas Alagoas a palavra sinhá é usada para mulheres da classe dominante, esposas dos proprietários de terra e sinha para os pobres, casadas e dignas de respeito. Por isso, sinha Vitória (REBELLO, 2005, p. 8).

Sutilmente, não só a mulher, mas toda a família tem sua definição inscrita na hierarquia política e social que são expostos, assim como cada um de nós, invariavelmente. Embora sem recursos financeiros, Fabiano e os seus são pessoas de atitudes lícitas, “dignas”, honestas. A informação fornecida por Magalhães ressignifica não só o nome próprio, que pode passar despercebido para um leitor menos atento: pobreza e honestidade são pares positivos naquela família, assim como os parâmetros de ética e moral que levam Fabiano, por exemplo, a submeter-se a humilhações ao longo da

narrativa, em prol do bem comum dos seus.

Sem posses e sem escolhas, a família, após transitar em busca de nova terra, aloca-se em uma fazenda para viver à mercê da exploração de um fazendeiro, recebendo como pagamento do trabalho honesto um salário indigno e incerto, além de um teto. Fabiano, responsável por tratar diretamente com o dono do lugar em que estão abrigados, trabalha no cuidado dos animais, enquanto sua mulher, sinha Vitória, cuida da casa, dos filhos e da manutenção do que pode passar despercebido para seu marido. Não se trata de um trabalho visando ao lucro: não há acúmulo ou ganho, apenas luta pela sobrevivência. Diante disso, percebemos a presença de uma “violência estrutural” de que Fabiano e sua gente são vítimas, aponta para o que Minayo bem resume:

Diz respeito [A violência estrutural] às mais diferentes formas de manutenção das desigualdades sociais, culturais, de gênero, etárias e étnicas que produzem a miséria, a fome, e as várias formas de submissão e exploração de umas pessoas pelas outras. Mais cruel, é a violência que mantém a miséria de grande parte da população do país. Todos os autores que estudam o fenômeno da miséria e da desigualdade social mostram que sua naturalização o torna o chão de

onde brotam várias outras formas de relação violenta (MINAYO, 2007, p. 12).

Porta de entrada para outras manifestações de força, a violência estrutural é a base das demais injustiças vividas pela família ficcionalizada por Graciliano. Estarem tão vulneráveis à fome e ao desabrigo os torna presas fáceis de abusos, a exemplo do que ocorre hoje, com as mudanças nas relações de trabalho que deixam a população mais frágil e desprotegida. Sem ter quem os defenda e sem alternativas, a família de Fabiano é roubada pelo dono das terras em que trabalham. Fabiano, na dependência do fazendeiro, sabe que não se trata de escolha receber menos do que deveria:

Sinha Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil réis, tostões e vinténs. E acertava. As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra. Mas as contas de Sinha Vitória deviam ser exatas (RAMOS, 2013, p. 114).

A violência estrutural é uma janela em que se descortinam outras

formas de violência, não apenas no que diz respeito à relação entre “patrões x empregados”, mas também quanto ao acesso daqueles sujeitos à educação. Segundo a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, a oportunidade de crescimento intelectual por meio das instituições de ensino é um direito de todos. No artigo XXVI, consta: “Todo ser humano tem direito à instrução. A instrução será gratuita, pelo menos nos graus elementares e fundamentais. A instrução elementar será obrigatória. A instrução técnico-profissional será acessível a todos, bem como a instrução superior, esta baseada no mérito” (DUDH, 1948). Contudo, diante da necessidade de se buscar o mínimo para a sobrevivência, as personagens de Graciliano Ramos expressam o cotidiano comum ao de muitos brasileiros sem acesso ao ensino, pois o trabalho se impõe emergencialmente. Resta para sinha Vitória e Fabiano sonharem com um futuro para seus filhos, que “mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles” (RAMOS, 2013, p. 127).

A questão da educação, mais especificamente sua falta, é outro agravante da violência estrutural, pois acentua a vulnerabilidade dos sujeitos diante das estruturas hierárquicas e arbitrárias. É sabido que a sociedade da promessa moderna deveria alçar os homens a um estado de bem-estar social, no entanto, a corrupção – social, moral, política e de toda ordem –, a manutenção de privilégios e a vigência de um capitalismo perverso são formas do mal estrutural que perpassa as épocas históricas e se manifestam como cânceres no seio de uma sociedade que se pretende justa: o poder quase sempre atua com violência para manter intocadas determinadas estruturas. E isso não tem a ver com a competência ou mérito dos indivíduos.

Como afirma Adrian Sgarbin, em *Teoria do direito (primeiras lições)*, o termo “competência” pode ter muitos sentidos. Dentre os três apontados pelo autor, o que nos interessa agora corresponde à terceira concepção, que vem a ser: “atribuição normativa de alguém” (SGARBIN, 2007, p. 56). Competência, nesse sentido, é a responsabilidade e a capacidade profissional de uma pessoa. Podemos

afirmar, assim, que o uso de uma atribuição para suprimir o direito do outro constitui violência, de modo que, convém ressaltar, se a vítima da violência não tem consciência da violação a que está submetida, sua situação é ainda mais injusta, agravada pela ignorância frente a seus direitos subtraídos.

Já aludimos anteriormente a um exemplo de abuso policial no trato com o ignorante Fabiano. Retomemos e recordemos alguns outros momentos da passagem, dada a sua importância em nosso trabalho. Após perder seu pouco dinheiro em uma partida de cartas com o soldado da cidade, Fabiano é rechaçado e humilhado pelo policial, que o ofende e humilha, criando pretextos para prendê-lo:

- Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

- Desafasta, bradou o polícia.

E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.

- Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo?

Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reíuna em cima da alpercata do vaqueiro.

- Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em

poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

- Toca pra frente, berrou o cabo. Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu (RAMOS, 2013, p. 30-31).

A postura autoritária do "soldado amarelo" se firma na certeza de que Fabiano não saberia se defender e nem teria aliados poderosos. Assim, valendo-se de sua posição hierárquica como representante de um poder, de uma força fardada (o que potencializa sua situação de "autoridade" frente ao retirante inculto), o soldado incorpora a violência institucional e isso lhe dá o "direito" de submeter Fabiano a uma noite no cárcere, pelo prazer do exercício da força. Mais do que dominar o corpo do homem, a violência atua também sobre o seu intelecto. Em seus estudos sobre o poder e a violência, Michel Foucault apontou para a mudança do alvo punitivo por parte das instituições. Se na era medieval, os castigos visavam aos corpos, chegando à sua destruição, na era moderna o poder não se concentra exclusivamente no extermínio dos corpos, mas sim, em sua "domesticação". Dessa forma, não

se pune apenas o corpo físico dos sujeitos: há novos objetos de coerção, como a mente (Foucault chama de a "alma"; Levinas classifica de "espírito"). Nos dirá Foucault:

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? A resposta dos teóricos — daqueles que abriram, por volta de 1780, o período que ainda não se encerrou — é simples, quase evidente. Dir-se-ia inscrita na própria indagação. Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições (FOUCAULT, 1987, s/p).

Em *Vidas secas*, é possível observar os modos como Fabiano internaliza as hierarquias sociais que o oprimem. Passado o episódio da prisão, por puro capricho do "soldado amarelo", Fabiano tem a chance de vingar-se, mas não o faz. Ao voltar para casa, já longe da cidade e de seus movimentos, Fabiano depara o soldado, perdido e sozinho. Inicialmente, passado o medo de nova injustiça, Fabiano recorda o vivido:

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino (RAMOS, 2013, p. 103).

Ponderadas as consequências de um ato de força seu, Fabiano submete-se ao soldado por entendê-lo como autoridade. Mesmo sendo mais forte fisicamente, o sertanejo não ousa desobedecer ao "governo":

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

- Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (RAMOS, 2013, p. 107).

Esse poder que rege, não pela força, mas mediante o convencimento, Pierre Bourdieu chama de "Poder simbólico". Uma vez que não se tem a intenção de matar os subjugados, mas sim de persuadi-los a uma obediência que os dociliza, Bourdieu aponta para o modo como o "consenso" atua enquanto instrumento vital do poder simbólico, visando à "concordância das inteligências", ou seja, à manipulação do pensamento de uns em prol do de outros:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os «sistemas simbólicos» cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação de dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo

assim, segundo a expressão de Weber, para a «domesticação dos dominados» (BOURDIEU, 2012, p. 11).

A postura de Fabiano é estruturada e estruturante: ocorre por conta dos mecanismos de poder que o coloca abaixo do soldado, mas, simultaneamente, é o que reforça a atuação do agente que demanda obediência. Afinal, sem ter quem lhes obedeça, as lideranças perdem seu poder. Igualmente, convém expor que Fabiano é alvo de imposições, mas também é ele quem exerce sua parcela de poder, no caso, com a seus filhos e à esposa, alvos de outra manifestação dos poderes simbólicos. É Fabiano quem impõe medo às crianças, bem como quem dá a palavra final sobre como gastar o salário, tal como fez ao perdê-lo no jogo, diante do soldado amarelo. Nesse prisma, constata-se que o poder simbólico não possui rosto definido, é poroso e pervasivo, infiltrando-se nas instâncias sociais e articulando-se em múltiplas direções: o oprimido pode passar a agressor e vice-versa; as diferenças podem anular-se ou assumir novos papéis, algumas se normatizando; desigualdades podem recrudescer ou

acabar, dando lugar a outras formas hierárquicas de assimetrias.

Conseqüentemente, a concepção do que vem a ser a realidade reflete as complexidades do mundo simbólico: "O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica [...]" (BOURDIEU, 2012, p. 09). Por não serem relações naturais, determinadas por fatores biológicos ou imanentes aos humanos, as relações de poder fantasiam verdades que favorecem uns e prejudicam outros. Não sem razão, Bourdieu afirma ser, então, o "senso" apenas um "consenso" que modula a realidade:

"senso=consenso"(BOURDIEU, 2012, p. 09).

Observar a ficcionalização da realidade é algo tornado possível pela literatura e no romance de Ramos salta aos olhos a autopercepção de Fabiano. Ao não se reconhecer como sujeito de direito a uma humanidade que o torne verdadeiramente "homem" livre e porque internaliza as relações de força e segregação impostas a ele, Fabiano se define como "bicho". Mesmo sendo um homem, a forma desumana com que é levado a (sobre)

viver leva-o a construir sobre si uma identidade atravessada por um poder simbólico em conformidade com os elementos da violência estrutural. Orgulhoso de ter encontrado, no início da narrativa, um lugar para ficar e se abrigar do sol "sanguíneo", junto de sua família, Fabiano sente-se exitoso e não se poupa em verbalizar sua felicidade, chamando a si de "homem". Porém, a realidade, tal como se apresenta, gera nele vergonha pelo dito, o que o faz modificar o substantivo usado para qualificar-se:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
- Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Há ainda que se pensar em outra manifestação de violência presente em *Vidas secas*. A falta de um teto e o acesso negado à educação são frutos daquela realidade

árida em que falta do básico ao supérfluo, sempre uma falta que barra a possibilidade de uma vida digna. Ao que parece, para além dos bens e progresso materiais, a miséria e suas consequências roubam também o exercício aprofundado das faculdades comunicativas. A língua, como bem afirma Giorgio Agamben, é também um dispositivo:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, as escrituras, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...] (AGAMBEN, 2009, pg. 40-41).

Por meio de seu uso, o ser humano consegue se impor na ordem do mundo, conforme este se apresenta. Não dominar a língua é estar em vulnerabilidade constante; sem a capacidade de exigir, argumentar, expressar-se, defender-se, entre outras insubstituíveis ações sociais, o homem passa a ser um brinquedo nas mãos dos que detêm os mecanismos de linguagem (leia-se, poder).

A família de sinha Vitória e Fabiano demonstra seu despreparo no

uso das palavras, do qual possuem certa consciência de sua importância, visto que admiram a personagem Seu Tomás da Bolandeira justamente pelo uso efetivo da palavra – que, no entanto, não o salva da seca: “Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era” (RAMOS, 2013, p. 15). Em outra passagem, vemos Fabiano como um sujeito que “na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas” (RAMOS, 2013, p. 20). Esse domínio não proficiente no uso e na compreensão das palavras revela na leitura da obra uma série de relações produtivas.

Uma delas possui raízes na psique humana.

Tentando driblar certo senso comum da crítica, não defenderemos a animalização como uma explicação única para as relações que se desenrolam no seio daquela família e nem nas relações desta com o mundo social. O emudecimento das personagens, ao que nos parece, pode ser compreendido de forma mais

produtiva como uma reação humana frente à desumanidade que as cerca, por um lado; por outro, a falta de uma linguagem apreendida e depreendida de uma relação mais formal com as palavras e as limitações na interpretação do mundo sugerem uma crítica social contundente por parte de Ramos aos próprios mecanismos de uma sociedade de exclusão da qual ele participou como intelectual, escritor, político e vítima. Como intelectual e escritor, Ramos colocou seu trabalho a serviço de uma reflexão literária que não se demitiu jamais da crítica às estruturas de mundo opressivas e segregadoras; como político, exerceu na prática a atividade de administrador, quando se tornou prefeito eleito de Palmeiras dos Índios, em 1927; e como vítima de um regime de força e opressão, amargou a prisão em 1936, no Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, acusado, sem provas e inquérito, de participação na Intentona Comunista de 1935. Assim, apontamos que as personagens, pobres de linguagem e, conseqüentemente de mundo, são criações filosófico-literárias de um escritor que se preocupou com a

dimensão humana e política de seu tempo.

Walter Benjamin, no ensaio "Experiência e pobreza" (1994), sinaliza para a emergência de uma escassez de experiências comunicáveis na modernidade. A comunicação, entendida até então como o poder de narrar, vê-se em crise, como no caso dos soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, que retornavam para suas localidades mudos de relatos. Quanto a isso, Benjamin produz as seguintes reflexões:

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Mesmo com histórias a contar, oficiais sobreviventes da guerra não conseguiam verbalizar suas vivências. Isso não se deu porque se tornaram sujeitos animalizados ou porque perderam sua capacidade de falar, mas sim por conta de uma "ferida na memória", conforme Márcio

Seligmann-Silva define o trauma, gravada durante o tempo de luta nos campos de batalha e nas trincheiras. O trauma diante do evento catastrófico da guerra acabou por emudecer os soldados. Para Benjamin, isso revela a pobreza da experiência de um mundo em que os atos de fala estão sendo silenciados por conta de um acontecimento que ultrapassa a possibilidade de contar: a experiência da dizimação em massa.

Pensar o trauma no romance de Ramos requer relativizar e/ou ir além da categórica classificação das personagens principais como seres zoomorfizados. As sucessivas secas e o drama histórico dos retirantes são da ordem do trauma, mas não do mesmo tipo que Benjamin apontara em sua incursão pela pobreza dos relatos de experiências dos soldados retornados da guerra. Seligmann-Silva entende a experiência traumática como “um dos conceitos-chave da psicanálise”, e o tratamento psicanalítico – resumido o pensamento de Seligmann – existe em função do trabalho de recomposição do evento traumático. O que é o trauma? “O trauma é justamente uma ferida na memória” (SELIGMANN-SILVA. 2000. p. 84).

Fabiano e sua família chegam à fazenda em que grande parte da narrativa se passa após vaguearem famintos, fracos e sedentos (“a experiência do corpo pela fome”), sem a certeza de que encontrariam refúgio. Se para os oficiais foi a guerra que provocou a mudez e a pobreza dos relatos, para as personagens de *Vidas secas* é possível entender a seca como um fenômeno de um meio em que se dá o evento traumático que vitima um conjunto de indivíduos: o trauma atravessa a fala desses seres e aprofunda a ferida da memória de que trata Seligmann.

No tempo presente da obra, a seca é, em grande parte da narrativa, passado, habitando o universo das memórias traumáticas; ou futuro, assombrando as possibilidades de vida por vir. Em um dos poucos momentos em que a seca é experimentada no presente da narrativa, encontramos sinha Vitória refletindo sobre um evento doloroso: a necessidade de matar um dos animais de estimação da família para alimentar a família, o papagaio, mudo, assim como todos ali eram:

Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos,

pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo.. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra (RAMOS, 2013, p. 11-12).

É possível ver na superfície do texto o modo como a seca e seus desdobramentos afetaram a fala de todas as personagens: "E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas". O sol ardente que enxugava do barro toda água também secou da família a linguagem. Embora tendo o que dizer uns aos outros, o conteúdo a ser dito, dada sua carga dolorosa, evidenciou a pobreza de diálogos e não o seu enriquecimento diante da experiência traumática da morte do animal de estimação. Entretanto, o que não é dito é pensado. Por meio do narrador, o leitor de *Vidas secas* tem acesso às reflexões das personagens e pode atestar que de seus pensamentos podemos detectar

construções lógicas, lembranças complexas e desejos profundos. É por este viés que compreendemos o jogo narrativo de Ramos: mediação entre a possibilidade do narrador de se expressar com mais propriedade do que qualquer uma das personagens e a incapacidade de cada uma das criaturas retirantes de dar conta, pelo relato, daqueles eventos traumáticos por que passam. Esta mediação entre o narrador e o leitor é necessária, pois o leitor poderia apontar uma falha no critério da verossimilhança, caso a fala dos quatro membros da família não fosse negociada por um narrador que a princípio tem o dom de traduzir um pouco do que a linguagem precária das personagens não teria como expressar.

Como seres expostos à violência traumática de uma existência de seca, exílios e privações, Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho têm algo em comum com as vítimas do Holocausto. A tensão constante entre vida e morte na obra, acessível pela análise da desumana forma de vida a que estão submetidos os retirantes, permite que sejam feitas aproximações entre *Shoah* e sertão nordestino brasileiro,

embora saibamos que o evento catastrófico do Holocausto judeu é incomparável como potencialidade da barbárie.

Diante de uma vida seca, mísera e cujas memórias traumáticas remetem ao medo, tais como fantasmas que povoam as mentes e assombram os futuros, como poderiam Fabiano e sinha Vitória expressar a potência de sua humanidade? Diante de um futuro incerto, tendo nos ombros a responsabilidade de alimentar e proteger os filhos, que tipo de linguagem poderiam ter aqueles entes marcados pelo sol sanguíneo e pelas últimas viagens sobre o chão rachado do agreste? Algumas palavras de Seligmann-Silva apontam para as impossibilidades de se retratar as experiências vividas pelos traumatizados da *Shoah*:

O historiador da *Shoah* fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro lado, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual "à altura" do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 78).

Como vemos, o problema em *Vidas secas* possui similaridades com a observação de Seligmann, mas o

drama das personagens é de outra natureza: Em *Vidas secas*, não haveria outra possibilidade de se escrever sobre o trauma vivido, a não ser como faz Ramos, ao criar um narrador heterodiegético que pode dar conta daquele universo traumático sem ferir de morte as regras da verossimilhança, que de outra forma deixariam a obra em estado de fragilidade em uma leitura mais atenta. O problema dos sobreviventes da *Shoah*, em sua grande maioria, era da ordem da dor de exprimir o inexprimível e da vergonha por terem sobrevivido, enquanto parentes e amigos pereceram diante da barbárie.

Talvez, ciente dessa limitação intransponível que vem a ser a representação do trauma de modo integral, Graciliano Ramos tenha optado por um narrador não personagem, ou seja, alguém que trate da dor como fruto da violência que outros viveram, sem a preocupação com a exatidão do relato, visto que a memória é sempre falha, ou com os sentimentos perturbadores de quem passou pela experiência de um sofrimento atroz. É justamente nessa tentativa de se construir um "cercamento em torno dos sem-

palavras”, como bem afirma Paul Celan, que a obra poética se torna uma forma de tratar dos sobreviventes da *Shoah* (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 97). É com dificuldade que uma vítima do trauma consegue relatar os fatos vividos. Torna-se necessário – ao passo que também é incontornável –, ao que parece, um determinado afastamento do fato. Para Celan, tal distanciamento na representação do trauma é uma estratégia da arte. Em *Vidas Secas*, a escolha por um determinado tipo de narrador figura essa aproximação distanciada: enquanto terceira pessoa do discurso (muito embora tal definição não seja absoluta e não nos pareça a mais adequada), ouvimos, através do narrador, as personagens; mas elas não estão no pleno uso das palavras, visto que são tuteladas, como vimos anteriormente, por essa instância narrativa que as precede.

Em suma, emudecida pela dor e presa das muitas formas de violência, a família que protagoniza *Vidas secas* permite que problematizemos os efeitos da violência na psique humana. Seria esse, então, o trabalho da escuta, próprio da psicanálise. Sob o imperativo de um mundo que os

ultrapassa e subjuga, definir Fabiano e sua família como humanos animalizados pode sugerir outra forma de violência: simbólica e crítico-teórica.

Se entendermos que nestes sujeitos reside também a capacidade de não revidar, de considerar o não assassinato, de relevar a agressão sofrida – mesmo que isso se dê sob o peso de um respeito ou medo em relação a uma ordem superior e a um poder invisível, quer seja o da Lei, do Estado, da Polícia – esses sujeitos do perdão se aproximam do excelso e se enredam em uma ordem de que os demais – o fazendeiro, o soldado amarelo, a polícia, o governo etc. – se excluem, por incapacidade de seus espíritos cultos e letrados de vencerem as iniquidades de que se revestem. Fabiano e sua família podem ser lidos como seres exemplares no sentido dos espíritos que, como vimos com Levinas (2016, p. 65), nos obrigam a olhar de forma crítica para uma sociedade “que perde o contato vivo com seu verdadeiro ideal de liberdade para aceitar suas formas degeneradas e que, não vendo que esse ideal exige esforço, rejubila-se, sobretudo com o que ele traz de comodidade [...]”. Eles se tornam, deste modo, mais próximos

de uma ideia de *caritas*, solidariedade e compartilhamento, elementos que faltam à sociedade descrita pelo narrador de *Vidas secas*, como um todo. Daí a grandeza de Fabiano e dos seus.

Tal como Benjamin expusera, a incapacidade de falar é resultado das experiências empobrecedoras e traumáticas, como bem apontou Seligmann-Silva. O silêncio, deste modo, pode ser lido como o máximo de concentração de diversas falas ou ainda, como um silêncio que grita: por socorro, pela atenção aos sujeitos enclausurados e a seus corpos subjugados.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo? In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. Nietzsche e os fascistas; Proposições. *Acéphale*, n. 2, Florianópolis, p. 3-15; 19-23, 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, V. I).

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Castelar de. *Ensaio gracilianos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978. p. 15-29.

DAVIDSON, Arnold I.; LENINAS, Emmanuel; MUSIL, Robert. 1933-1934: Reflexões sobre o Nacional-socialismo. In: *Reflexões sobre o Nacional-socialismo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016, p. 11-43.

DAVIDSON, Arnold I.; LENINAS, Emmanuel; MUSIL, Robert. *Reflexões sobre o Nacional-socialismo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

LEVINAS, Emmanuel. Algumas reflexões sobre a filosofia do hitlerismo. In: DAVIDSON, Arnold I.; LENINAS, Emmanuel; MUSIL, Robert. *Reflexões sobre o Nacional-socialismo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2016. p. 45-67.

MINAYO, Maria Cecília S. Conceitos, teorias e tipologias da violência: a violência faz mal a saúde. In: NJAINE, K., ASSIS, S. G, CONSTANTINO, P. *Impactos da violência na saúde* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2007.

MITCHELL, W. J. T. *Critical inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, n. 1, v. 17, Autumn 1990.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 121. ed. Posfácio Hermenegildo Bastos. Rio de Janeiro: Record, 2013.

REBELLO, Ilma da Silva. As classes populares e as duras cavalgadas da vida: uma leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. *Soletras*, n. 10, São Gonçalo, RJ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 85-96, jul./dez.2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SGARBIN, Adrian. *Teoria do direito (primeiras lições)*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007.

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

Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40323>

Maria Cristina Batalha¹

Resumo: A escritora Eliana Alves Cruz reúne documentos históricos, relatos de memória e imaginação criadora para denunciar, em seus romances *Água de barrela* (2015) e *O crime do cais do Valongo* (2018), do ponto de vista de quem viveu esse processo, a violência da escravidão no Brasil que até hoje deixa sequelas na sociedade brasileira e está na raiz da profunda desigualdade social que nos marca.

Palavras-chave: escravidão; violência; relatos de memória.

Relatos e travessias en Eliana Alves Cruz

Resumen: La escritora Eliana Alves Cruz reúne documentos históricos, relatos de memoria e imaginación creativa para denunciar, en sus novelas *Gua de barril* (2015) y *El crimen del muelle del valongo* (2018), desde el punto de vista de quienes vivieron este proceso, la violencia de la esclavitud en Brasil que hasta el día de hoy deja sequelas en la sociedad brasileña y está en la raíz de la profunda desigualdad social que nos marca.

Palabras clave: esclavitud; violencia; informes de memoria.

Reports and Crossings by Eliana Alves Cruz

Abstract: The writer Eliana Alves Cruz gathers historical documents, memory reports and creative imagination so as to point out, in her novels *Água de barrela* (2015) and *O crime do cais do Valongo* (2018), the violence of slavery in Brazil that even today leaves sequels in Brazilian society. This colonial economic model based in slavery remains as a root of our social inequality.

Keywords: slavery ; violence ; memory reports.

¹ Maria Cristina Batalha. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, professora do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: cbatalh@gmail.com

Relatos e travessias em Eliana Alves Cruz

Longe de ser um motivo desestimulante em função da origem de classe ou de vergonha pela cor da pele, que pairava como um entrave social e psicológico para a geração anterior, as escritoras negras dos últimos anos, no Brasil, tomam a palavra para revisitar a sua história, denunciar a violência perpetrada pelo tráfico de pessoas de um continente a outro e se dedicam a contar a história da escravidão e da resistência. Este percurso de humilhação, de sofrimento e luta torna-se, ao contrário, um motivo de orgulho, de resgate de uma dívida social e de retomada de seu lugar na História e na sociedade brasileira. Este é o caso de Eliana Alves Cruz, que coloca sua literatura a serviço de uma causa que tem em sua origem uma das violências mais agudas praticadas contra a população do continente africano. A proposta do presente artigo é a de examinar os dois romances da premiada escritora, *Água de barreira* (2015) e *O crime do cais do Valongo* (2018)², romances históricos sobre a escravidão, fruto de uma análise

documental rigorosa, que mostra como as injustiças atuais são o resultado e a consequência do passado colonial marcado pela violência e pela espoliação. Nos dois casos, os enredos contam sobre essa migração compulsória, falam de replasmação de identidades forjadas pela diáspora e de racismo, ainda tão presente no dia-a-dia da sociedade brasileira, através de um belo exercício de metaficção historiográfica que conjuga documento e imaginação.

Nos dois romances, estreita-se a relação entre memória e história individuais e coletivas, construindo nas representações literárias um terreno fértil para suas configurações, pois, segundo Antoine Compagnon (2009, p. 50),

a literatura percorre regiões da experiência que outros discursos negligenciam, arruína a consciência limpa e a má-fé, resiste à tolice não violentamente, mas de modo sutil e obstinado [...] visando menos a enunciar verdades que a introduzir em nossas certezas a dúvida, a ambiguidade e a interrogação.

Cabe então à literatura revisitar a história a partir de um ângulo novo: não é mais do centro que vislumbramos o passado da

² Para efeito de referência aos dois romances, no corpo do texto, optamos pelas abreviações: AB e CCV, respectivamente.

colonização e da escravidão no Brasil, mas deslocando nosso olhar para a margem e falando a partir desse novo lugar. Só assim encontramos as respostas para o passado e podemos construir perspectivas de futuro. Neste sentido, faço minhas as palavras de Vanessa Ribeiro Teixeira, em seu estudo sobre Ungulani Ba Ka Khosa, mas que também se aplica aos romances de Eliana: "Enquanto o discurso do poder estiver atrelado ao império da barbárie, no qual a construção da história só se sustenta sobre ruínas, obras como as apresentadas aqui recriarão verdades sufocadas" (TEIXEIRA, 2019, p. 311).

Com efeito, durante uma sessão comemorativa dos 131 anos da Lei Áurea, o deputado monarquista, Luiz Philippe de Orleans e Bragança, do PSL, partido do atual presidente do Brasil, e trineto da princesa Isabel, declarou que "a escravidão é tão antiga quanto a humanidade, é quase um aspecto da natureza humana". Ao naturalizar o horror, nada mais fez do que exibir a matriz da casa-grande & senzala da qual o Brasil não conseguiu ainda se livrar. Daí a premência de vozes que venham a contribuir para a reflexão sobre os modos de vida

atravessados por questões de raça, gênero, sexualidades, classe e territórios diversos, entre tantos outros caminhos que desenham espaços de assimetria, violência e opressões cujas marcas permanecem vivas entre nós. Nos diversos "brasis", cabe entender como as práticas racistas têm uma longa trajetória atrás de si e continuam a ser reatualizadas, sustentando as relações sociais brasileiras, marcadas pela desigualdade, bem longe do mito da democracia racial e da cordialidade que durante anos embalaramo nosso imaginário.

Nesse movimento de retomada de um lugar de fala, a questão racial assume um papel central para a potencialização desses modos de vida nos quais:

[...] o tornar-se negra anuncia um processo social de construção de identidades, de resistência política, pois reside na recusa de se deixar definir pelo olhar do outro e no rompimento com o embranquecimento: significa a autodefinição, a valorização e a recuperação da história e do legado cultural negro traduzindo um posicionamento político de estar no mundo para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo. (PONS CARDOSO, 2014, p. 973)

Eliana Alves Cruz, jornalista de formação, vem se destacando como romancista, inicialmente com a

saga *Água de barrela*, resultado de cinco anos de pesquisa sobre a história de sua família que remonta aos tempos da escravidão, quando seus antepassados foram tirados de Moçambique e trazidos compulsoriamente para o Brasil. A autora recolhe fragmentos de conversas ouvidas nas senzalas, murmuradas junto ao fogão e aos tanques de lavar roupa, reúne recortes de jornal, fotos de família e objetos deixados pelo tempo para nos contar a trajetória de seus antepassados até os dias de hoje, percorrendo 3 séculos de história de uma família negra no Brasil.

Em 2015, o livro foi contemplado com o primeiro lugar no Prêmio Oliveira Silveira, concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares, que o publicou no ano seguinte. O livro teve uma segunda edição, publicado pela Malê Editora. No mesmo ano, é também publicado o segundo romance, *O crime do cais do Valongo*, pela mesma editora, em 2018. Além de romancista, a autora também se destaca como poeta e contista, tendo contribuído, em 2017, com dois contos para a 40ª edição dos *Cadernos*, entre eles a narrativa de ficção científica intitulada "Oitenta e

oito". Ainda neste mesmo ano, teve um trabalho seu incluído na consagrada antologia *Novos poetas* e outros demais poemas publicados em antologias diversas. Em 2016, integrou, por exemplo, a edição 39 da série *Cadernos Negros*, contribuindo com alguns poemas seus.

Carolina Maria de Jesus, uma das primeiras mulheres negras a levantar a sua voz do ponto de vista da mulher subjugada e excluída, figura como precursora de toda uma leva de novas escritoras negras que colocam sua voz e sua pena a serviço de uma necessária revisão da história da colonização no Brasil. Em seu *Quarto de Despejo – Diário de uma Favelada*, de 1960, Carolina já apontava para a necessidade de denúncia da condição de subalternidade presente no cotidiano das mulheres negras brasileiras. Assim, como adverte Eurídice de Figueiredo, "em vez de uma nação homogênea, criada pelos grandes intérpretes do Brasil, que excluía negros e indígenas ao diluí-los no amálgama chamado 'Brasil mestiço', o que vemos agora é a eclosão de vozes que narrativizam outras histórias, outras versões sobre a nação. (FIGUEIREDO, 2013, p. 152)

Como último país do Ocidente a abolir a escravidão, o Brasil carrega, ainda hoje, as marcas dessa história de violência exercida sobre a população negra. A fala dessa nova geração de escritoras negras propõe-se a reexaminar suas raízes, sua história e seus valores, não mais do ponto de vista da história oficial, mas sim para recompor o lugar que lhes foi obliterado pelos donos do poder.

O romance *Água de barrela* percorre trezentos anos de história, notadamente de mulheres, que aqui chegaram para trabalhar em engenhos e casas de família, e que sobreviveram lavando roupa para famílias brancas e garantindo o sustento e a sobrevivência de filhos e netos em situações de exploração, miséria e humilhação. E o título do romance remete a essa atividade, pois "barrela" significa a mistura de água e cinza da madeira que era queimada nas fogueiras e que servia para alvejar a roupa. Damiana é a personagem central da narrativa e é à sua volta que acontece uma reunião da família para comemorar seu aniversário de cem anos. Desse encontro, relatos de memória de uma história individual e

coletiva de todo um povo são evocados, lembrando os tempos de várias gerações de mulheres lavadeiras, como marca indelével dessas histórias de vida. Por isso, quando chegam os convivas, Damiana observa que, para a festa, todos estão impecavelmente vestidos de branco:

Uma fina ironia. De quem teria sido aquela ideia de vestir todos de branco? Gostara bastante, pois as peles negras faziam um belo contraste. Preto e branco... Tinha vivido intensamente esse mundo bicolor. Finalmente o cansaço chegara. Quanto tempo ainda teria? (AB, 2018, p. 16)

Damiana viveu até os 105 anos, falecendo em 1993. São suas lembranças que trazem, em forma de relatos esparsos e fragmentados, que facultaram à narradora puxar o fio dessa história, esses "pedaços miúdos da vida" (p. 305) :

- Mas tia, me conte mais!, insistia a narradora. - Calma, filha. Sempre que você vier aqui, me pergunte alguma coisa. Às vezes você sai e eu me lembro de tudo. A cada dia que você me pergunta vou me lembrando... Eu? Eu era apenas uma menina. Só uma menina... (AB, 2018, p. 305)

Misturados à narrativa, surgem fotos de família, fotos de objetos emblemáticos que acompanharam seus parentes, oriundos de Moçambique, e a árvore genealógica

da autora que nos permite identificar as diversas relações de parentesco. Através desses relatos de memória, o romance reúne muitas histórias dos antepassados negros da escritora, trazidos à força para servirem de mão de obra barata no trabalho das plantações dos aristocratas brasileiros, que lucravam e viviam à base de suor e sangue negro. Essas histórias remontam a essa travessia forçada de África, território de cruzamento de várias culturas, línguas, religiões e mitos, mas também de muitas lutas pelo poder, o que favoreceu a captura de pessoas que eram escravizadas e trazidas para o Brasil, chegando até o século XX, quando a luta é para recuperar a dignidade de uma cultura e de uma cor de pele. Antecipando o romance, em "Nota da Autora", Eliana escreve em forma de poema:

Não queremos mais aquilo que
embranquece a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e
constante apagamento da cor de
terra molhada, suada, encantada...
Queremos os remendos dos panos,
nas tramas dos anos
sofridos, amados, apaixonadamente
vivos. (AB, 2018, p. 12)

Seu antepassado chegou em 1850, a Bahia, quando o tráfico já era declarado ilegal, mas continuava a ser praticado livremente.

Depois de uma espera no depósito parecida com a eternidade, foram acordados no meio da noite e caminharam cerca de dois quilômetros até o embarque. Akin olhou ligeiramente para trás. Esta seria a última imagem daquele continente que sua retina registraria." (AB, 2018, p. 25)

Há registro dos diferentes valores sociais de prestígio (os títulos de nobreza) e de costumes maçambicanos:

A terra é negra. Ela se amassa com o pé. Ela é massapê. Um chão de cor muito escura formado há milhões de anos de decomposição do granito perdido na eternidade. (...) Os pés nus que amassavam o massapê se confundiam com a cor da terra: preta. Ouro negro de barro, ouro negro de carne. (AB, 2018, p. 33)

Tudo isso foi deixado para trás, em franco desprezo pelas línguas, hierarquias, agrupamentos familiares e crenças dos povos subjugados, obrigados à travessia do Atlântico, dentro dos navios negreiros. Os primeiros a chegar foram Akin Shangokunle, que é rebatizado de Firmino, e sua cunhada Ewà Oluwa, grávida de seu irmão Gowon, a quem dão o nome de Helena, oriundos da região do reino de Oió. Ambos sobrevivem aos tormentos do navio negreiro, dentro dos quais as perdas são infinitas, deixando um rastro de

morte e sofrimento em meio às águas do Atlântico.

Subiu a bordo um homem vestido de negro até os pés falando palavras estranhas e salpicando água em cada um deles. Foi dizendo seus novos nomes. Ele sabia que Akin Sangokunle era o mesmo que "menino corajoso que luta pelo que quer e se ajoelha diante de Xangô". Firmino ... O que significaria ? (AB, 2018, p. 26)

Ao chegar no Brasil, são comprados pelos Tosta/Tostes, família que iria ter um longo destino entrelaçado aos da família de Akin e Ewà. Mesmo após amargar enormes sofrimentos e humilhações, Ewà consegue dar a luz a uma menina chamada Anolina, que continuaria a história, a memória e as lutas dos vindos de África. A saga da família Tostes, que detém o poder no Recôncavo baiano, corre em paralelo à dos escravizados trazidos da África. Ao mesmo tempo, esta história se confunde com a saga da colonização no Brasil, as diferenças religiosas e de costumes. Há a evocação de relatos sobre as diversas lutas pelo poder local - Sabinada e a revolução Praieira - que dividiam os conservadores e os liberais, monarquistas e independentistas, mas nenhuma delas e em nenhum dos lados fazia-se referência à situação dos negros

escravizados. O romance recorre a documentos históricos, pesquisados pela autora, e que se entrecruzam com as histórias pessoais, mesclando memória, história e ficção, recompondo a veracidade de alguns fatos que foram obliterados ou deturpados pelos registros oficiais, como o episódio dos "Voluntários da Pátria", durante a Guerra do Paraguai, quando negros escravizados e muitos rapazes arrolados junto à população pobre foram compulsoriamente transformados em "voluntários". Embora fosse prometida a alforria aos escravos que partissem para a guerra, a sorte de Firmino, emblemática de todos os demais, não mudou muito sua condição:

Mais uma vez Firmino se viu nas mãos de Juca Terena, que lhe extirpou a lança da perna e o pôs em condições de embarcar de volta a Cachoeira. A guerra chegara ao fim para ele com aquela ferida que custaria a curar e que o deixaria para sempre com dores devido a uma fratura mal tratada. Esse foi o preço pelo soldo que recebeu e pela liberdade finalmente conseguida. (AB, 2018, p. 98)

Da mesma forma, citando documentação de arquivo, conta a narradora que Francisco, irmão de Manuel Tosta e Barão de Muritiba, era também ministro da Marinha, membro do Conselho de Sua Majestade (o

Imperador D. Pedro II), "amigo pessoal do imperador e grande responsável pelo fim da Revolução Praieira de Pernambuco, bem como pelo apoio vital para o fim da Sabinada". Este diz em seu discurso em homenagem ao imperador:

(...) Se naquelas épocas calamitosas, em que o gérmen das revoluções se propagava em todo o país, os cachoeiranos, sempre intrépidos, puderam manter as instituições e demonstrar o amor que tributam à Augusta Dinastia, que felizmente nos rege, hoje que a conquista da civilização tem vigorado em seus corações as verdadeiras práticas do Governo Constitucional, qual não era o seu entusiasmo vendo o Soberano Brasileiro, Sábio Modelos dos Príncipes conhecidos, pisar as plagas deste solo. (...) se ufana de haver concorrido para essa magnífica empresa, quando aclamando a regência de 1822 e repercutindo depois o heróico brado de Independência ou Morte, demonstrou vivamente o seu amor à Augusta Dinastia de V.M.I. (AB, 2018, p. 79)

Declarada a República, Martha, empregada dos Bandeira Tosta, surpreende a conversa dos amigos do patrão logo após o episódio da República e os novos arranjos políticos que se articulam:

- Eu congratulei este governo por terem destruído documentações referentes ao nosso maior atraso: a escravidão negra! Uma nódoa que precisa ser extirpada. Inclusive certos costumes que nos aproximam mais da barbárie africana que dos centros mais evoluídos do planeta - defendeu Prisco Paraíso. (AB, 2018, p. 155)

O medo de perder a hegemonia econômica fazia com que essas famílias poderosas praticassem casamentos consanguíneos, mas, na partilha de poder, os escravos eram "relacionados nominalmente na lista de bens, [e] foram igualmente divididos entre os herdeiros" (AB, 2018, p. 67). Entre a população escravizada, nem sempre as famílias se formavam por laços consanguíneos, mas sim afetivos, formando um grupo familiar reunido por afinidades de alma mais fortes que os de sangue.

Umbelina era a mãe que Anolina nunca conheceu. Firmino e Isabel se tornaram tios, padrinhos, amigos, guardiões e qualquer coisa que significasse proteção. Os dois jovens se aproximaram na dor por Roberto [escravo revoltoso e que acaba sendo punido com a morte, após a traição sofrida]. (AB, 2018, p. 70)

A vida no engenho era penosa e as condições de trabalho provocavam doenças e muitas mortes:

Todo o complexo que formava o engenho era potencialmente mortal para qualquer escravizado. Até na capela um cativo poderia perder a vida se não soubesse exatamente o seu lugar, mas a moenda era de longe o ambiente mais perigoso. Aquele fogo precisava arder ininterrupto de agosto a maio. Depois disso chegava a chuva e o frio e o trabalho no canavial tornava-se impossível. Nessa época, a moenda funcionava de 18 a 20 horas seguidas. O melado escaldante, as prensas, os facões, as formas, tudo enfim era demasiadamente arriscado. (AB, 2018, p. 46)

Além disso, havia as diversas epidemias que dizimavam sobretudo a população negra. Esta precisava ser substituída rapidamente para o trabalho das lavouras e engenhos. Para evitar danos econômicos maiores, algumas práticas de curandeiros eram toleradas e estes eram chamados em casos de urgência. Assim, mais ou menos às escondidas, encantamentos e remédios eram aplicados:

- Ô vixe, mulé! Os santo já tão sabeno que ocê tá muito grata. Agora sai da frente o Tito vai morrê! E, ajoelhando-se perto da esteira onde o rapaz jazia, deu a ele um líquido amargo. Chá de mulungo, uma planta que acalmava, sedava e aliviava a dor. (...) Murmurou uma palavras incompreensíveis, deu recomendações a Salustiana e saiu apressada. (AB, 2018, p. 48-49)

Enquanto alguns, mesmo entre os senhores brancos, recorriam aos rituais de cura, outros atribuíam a eles a origem de seus males:

Mais vale uma alma no paraíso do que na Terra por artimanhas do diabo! Toda essa peste é fruto dos olhos deles, desses negros horrendos e seus segredos em conluio com o Tinhoso! - dizia agarrada ao inseparável terço e mirando com olhos turvos na direção da imagem de Nossa Senhora da Natividade, que mantinha em um nicho em seu quarto. (AB, 2018, p. 65)

Com efeito, a imposição da fé cristã pelos senhores de engenho e a

consequente imposição à renúncia das práticas religiosas dos ancestrais deram origem a muitos castigos, como açoites, queimaduras e outras atrocidades que são mencionadas no romance. O episódio de cortar a língua da escrava que ousou contestar a religião da "sinhá" permite expor a força da subversão deflagrada que é aqui potencializada duplamente, por ser escrava e por ser mulher. Era preciso marcar no corpo a condição de subalterno e os corpos negros eram vilipendiados, explorados sexualmente, para deixar exposta a ferida da opressão e da segregação que lhes eram impostas, já que, historicamente, o que se passou foi uma colonização perpetrada pelo estupro de mulheres negras obrigadas a servir aos patrões brancos, uma vez que a cultura do estupro era plenamente justificada em tempos de cativeiro. Sabemos que o poder sobre o seu próprio corpo é fundamental para a constituição de uma identidade. Assim, é importante ressaltar que nesse espaço diaspórico do além-mar, entre a África e as Américas, sobretudo no processo de escravização, a violência deixa de caracterizar-se como consequência da

brutalidade dos conflitos físicos para transformar-se em pura exibição de poder, pois o exercício da soberania tem por base o direito sobre os corpos. Estes, historicamente, foram invisibilizados e tiveram suas histórias, suas identidades e seus desejos vilipendiados, pois, afinal, "a carne mais barata do mercado é a carne negra" (SEU JORGE et alii, 2002).

Mas, como lembra Damiana em sua sabedoria de "mais velha": "As cicatrizes salientes e escuras tomavam quase toda a extensão da pele. Eram queloides, cicatrizes de uma vida de guerras. - Não se assuste, filha, cada uma é um troféu, e as que estão por dentro são maiores" (AB, 2018, p. 174). E, assim, o estilhaçamento e a mortificação dos corpos evocados no romance em tela nos autoriza a ver aqui o relato de uma existência em ruína, à maneira de uma narrativa de construção alegórica que aproxima ruína e história, como nos ensina Walter Benjamin. Era no domínio sobre esses corpos "negros" que os valores de classe e de raça eram exercidos, pois aquilo que não pudesse ser compreendido de modo racional estava do lado errado do bem

e do civilizado, sendo assim identificado como barbárie. Nessa categoria incluíam-se automaticamente todas as formas de ver o mundo que não fossem filtradas pela ciência, pela razão e pelos pressupostos cristãos. Como lembra Vanessa Ribeiro Teixeira (2019, p. 284):

Através da religião ou da ciência, o domínio colonizador enquadrou referências nativas segundo seus parâmetros e desprezou outras, impedindo acesso a diversos modos de conhecer o corpo humano, as plantas, os animais, o entendimento do que fosse doença e cura ou a organização e classificação dos seres do mundo. Quando comparados aos saberes católicos, eram heréticos ou diabólicos, quando comparados à ciência, eram credíes ou equívocos. A ciência - matriz dos saberes que são atualmente aprendidos na escola - foi tida como verdade única, eliminando outras variáveis e possibilidades interpretativas. Assertiva tão intensa que, ao longo do tempo, o termo ciência se fundiu ao termo razão, ocultando, portanto, que a razão científica é apenas uma racionalidade entre múltiplas.

No entanto, não era apenas pelas práticas religiosas dos antepassados que a resistência se operava. Havia também as lutas pela libertação, apagadas da história oficial, mas que se manifestavam como gestos emblemáticos de resiliência. Acusados de sabotagem, alguns foram perseguidos, mas suas histórias

ganham tons épicos e seus heróis foram transformados em mitos, graças à fantasia e sobrenaturalidade a eles atribuídas. Assim, Firmino e seus companheiros fugiram da cadeia e Moreno, o delator mulato que o perseguia há anos, não consegue livrar-se do pesadelo de estar em uma fogueira que lhe queima a pele:

Assim como a fuga dos 'quatro da cadeia', como ficaram conhecidos, ninguém conseguiu explicar como o fogo, não o que Moreno sentia, mas o verdadeiro, começou. A moça que cozinhava para ele disse que foi a garapa. Bêbado, o capataz teria deixado o álcool entornar em uns panos pegos por uma vela que caiu incendiando tudo. Já Luiz, um dos homens que ele pusera de vigia, disse que viu vultos no terreno. A verdade é que ninguém conseguiu salvá-lo e o perigoso Moreno morreu ali mesmo, dentro de casa, ardendo no fogo e no ódio que o consumia. Já estavam em 1889, e as altas chamas queimavam o presente e o passado. (AB, 2018, p. 145)

Alimentando o desejo de liberdade, pairava o sonho da terra africana e o reencontro com os ancestrais:

Martha soube que, dois anos após a visita surpresa de Roberto, na noite do aniversário de Maricota, Firmino tentou partir para a África e retornar a Ysein. Queria beijar o solo em que sucumbiram seus pais e praticamente toda a família. Não conseguiu, mas Umbelina sim. Levou de volta a Ketu um amuleto que pertencera a Helena/Ewà Oluwa, que tinha guardado secretamente desde sua morte. Cumpriu uma promessa que fizera à compatriota quando não era possível vislumbrar a menor

chance de concretizá-la. Voltou aliviada e feliz. (AB, 2018, p. 176)

Firmino experimenta então o sentimento ambíguo de quem viveu a diáspora: "Eu sei que tenho na cabeça um lugar que não existe mais ..., diz Firmino. Não da forma como eu o conheci. Passou muito tempo. É um sentimento estranho. Eu não sou daqui, mas não sou mais de lá" (AB, 2018, p. 176). Como nos lembra o crítico Édouard Glissant (2011, p. 19):

A experiência do abismo está no abismo e fora dele. Tormento daqueles que nunca saíram do abismo: que passaram diretamente do ventre do navio para o ventre violeta dos fundos do mar. Mas a sua provação não morreu, vivificou-se nesse contínuo-descontínuo: o pânico do país novo, a saudade da terra perdida, e por fim a aliança com a terra imposta, sofrida, redimida. A memória não sabida do abismo serviu de lodo para essas metamorfoses.

E pergunta-nos ainda Glissant (2011, p. 22): "Mas não estará o nómade sobredeterminado pelas suas condições de existência? E o nomadismo, por uma obediência a contingências constrangedoras, e não por um desejo de liberdade?"

Após a promulgação da Lei Áurea, a situação da população negra e mestiça não parece ter se alterado de modo significativo:

Anolina [criada por Dasdô e Umbelina] e Martha [filha do patrão] eram personagens que gravitavam naquele planeta feito do solo preto de massapê, açúcar, cana, fumo, engenhos, religião, lutas e ressentimentos antigos. Uma mistura bem separada, se é que isso é possível. Viviam na tensa linha que deixava de um lado o universo de quem manda, e de outro o que quem era mandado. Tudo tinha sido muito claro até pouco tempo atrás, mas não naquele momento em que os negros estavam livres e ninguém mais sabia quem era quem. Estavam vivendo tempos duros. Quem depois de liberto queria ir para a lida da cana, aquele inferno na Terra? Mas, ao mesmo tempo, era preciso sobreviver, e isso era coisa para conquistar um dia de cada vez. (AB, 2018, p. 110)

Continuava assim a “guerra surda entre senhores e escravos” (AB, 2018, p. 111). Afinal, “não era essa a liberdade que eles queriam. Sem trabalho, sem terra, com a polícia no pé, com medo do presente e do futuro” (AB, 2018, p. 118).

Em conclusão da saga familiar, diz a narradora:

Toda a família Tosta na linha de Dona Maricota foi ligada à Justiça. Todos juízes, advogados ou professores, formados nas mais renomadas instituições no país ou no exterior. Ela [Dona Maricota] achou curioso que o descendente de todas aquelas mulheres - Umbelina, Anolina, Dasdô, Martha, Damiana e Celina - enveredasse pelos caminhos do Direito [trata-se de Eloá, pai da narradora]. Se Firmino estivesse ouvindo seus pensamentos, diria que não existia nada de exótico ou curioso nisso. Ele diria: - Xangô é rei. Está pisando

aqui comigo, e cedo ou tarde a justiça se fará. (AB, 2018, p. 301)

Ao completar a história familiar, lembra ainda que ela e seus irmãos formaram-se em curso superior e sentença:

Nós, os que estamos prosseguindo o caminho deixado por eles, também enfrentamos o desafio de, ainda no século XXI, trabalhar para apagar as linhas divisórias que por tantos séculos nos deixaram à parte do banquete principal do país. Optamos pela fórmula ‘Damiana’, ou seja, a da educação. (AB, 2018, p. 304).

Inspirada nas recentes escavações que trouxeram à tona o calcamento de pedra e objetos arqueológicos encontrados no Cais do Valongo, local onde, entre 1811 e 1831, desembarcavam homens, mulheres e crianças vindos da África para serem escravizados nos serviços da colônia, Eliana Alves Cruz, promove o resgate da memória social e cultural afro-brasileira em seu segundo romance, *O crime do cais do Valongo*. A narrativa se afigura como romance histórico e policial, cujo enredo se inicia em Moçambique e chega até o Rio de Janeiro, onde a maior parte da história de desenvolve. Recosturando inúmeras memórias dos ancestrais que foram escravizados ou

mortos no cais, alerta a autora, em entrevista a *Médium Books*, que o "Brasil, se olhe no espelho, enxergue quem você realmente é e se ame. A história e o conhecimento do povo negro são tesouros riquíssimos que precisam ser descobertos e aproveitados por toda a nação" (CRUZ, 2019). Assim, dando sequência ao seu consagrado romance de estreia, Eliana propõe-se a continuar a fazer o resgate dessa memória, buscando a preservação da identidade cultural negra. Fruto de uma pesquisa histórica criteriosa, assim como havia procedido para o seu primeiro romance, *O CCV* traz como protagonistas os negros que viviam na cidade do Rio de Janeiro, no período que se segue imediatamente à chegada da família real portuguesa, trazendo consigo a modernização da cidade e, ao mesmo tempo, reconfigurando seus espaços de inclusão e exclusão.

O enredo parte do assassinato do português branco, Bernardo Lourenço Viana, comerciante de escravos, estabelecido no Cais do Valongo, no porto do Rio de Janeiro. O curioso título do primeiro capítulo - "O fim que é começo"- já anuncia que

esse episódio servirá de motivação para contar a história esquecida e adulterada do tráfico de escravos no Brasil, já que o "crime" que figura no título da obra pode ser lido no sentido estrito e também metafórico. Para recompor esse tecido, a autora parte de trechos de anúncios de jornais da época que servem de mote para a ficcionalização da história, narrada em primeira pessoa por Nuno Alcântara Moutinho, "letrado aspirante a livreiro" (CCV, p. 13), meio aparentado com o morto, e que decide investigar o crime, pensando em tirar desse fato um benefício próprio. Na busca pelo assassino, encontra os cadernos escritos às escondidas pela escrava Muana Lómuè que, por caprichos do destino, sabia ler, logo sabia também escrever, embora escondesse de todos o que fazia: "Eu leio, eu escrevo" (CCV, p. 13). E assim são contadas a história do tráfico de escravos vindos da África e, ao mesmo tempo, a vida na cidade que se transformava rapidamente com a chegada da família real, a sorte reservada aos escravos que desembarcavam em número cada vez maior, assim como os castigos que lhes eram aplicados. Como sabia ler, Muana acompanhava pelos jornais

e pela correspondência que chegava para o poderoso comerciante Bernardo Lourenço Viana os acontecimentos da vida da corte e arrumava de prevenir-se, pois os demais escravos eram pegos de surpresa, sobretudo quando eram mandados para os engenhos, onde a vida era ainda muito mais dura do que na cidade. Através dessa astúcia, Muana protegia-se dos acasos de sua condição e ajudava os seus a driblar as sempre escusas estratégias dos comerciantes e donos de escravos.

Pois sim! Eu saberia quando ele pusesse meu nome na seção de avisos, como eu soube quando pôs o Natanael à venda e já estavam quase o entregando para o Tamarineiras. Foi graças a minha leitura que pudemos nos ajudar e ajudar o moleque a escapular. Eu e o Mariano Benguella o ajudamos a fugir com uns ciganos que estiveram na hospedaria. Hoje sei que está em um quilombo lá pelo alto do Corcovado. (CCV, p. 24)

Quando acontece o crime, “toda a São Sebastião do Rio de Janeiro é suspeita de matar o ensebado, sovina, escroque, chantagista, zangano, violento, cruel e despudorado senhor Bernardo Lourenço Vianna!” (CCV, p. 97). Mas são os três negros - Muana, que sabe ler, Roza, que sabe cozinhar e sua comida tem poderes especiais, e Marianno, que sabe costurar panos e

era também um grande feiticeiro - escravos que serviam diretamente ao português assassinado, que logo são identificados como suspeitos. O desenrolar da investigação exhibe a conivência das autoridades com as irregularidades praticadas pelos donos do poder, as mazelas de uma justiça parcial e a proteção dos diversos interesses escusos que moviam os negócios na cidade.

Nuno Alcântara Moutinho, agregado que circulava entre o universo dos brancos e o dos escravos, definia-se assim:

Sou pardo, um mulato e fui criado ali, largado, solto entre os livros e pelas ruas fazendo pequenos serviços para a família do livreiro. [...] Os patrícios da terra de meu pai chamam aos que, como nós, são filhos de portugueses nascidos nas colônias, de mazombos. Não valemos muito para eles [...] um mazombo remediado e neto de pretos está, para eles, bem misturados com as prostitutas, os jogadores e os bêbados, que tanto odiavam. Eu também era um pária e já possuía até o nome da minha taberna-livraria: 'A Mazomba'. (CCV, p. 35)

Transitando nesse “entre-lugar”, evitava, no entanto, misturar-se aos pretos, pois tinha pretensões de subir na vida, já que, como diziam, “era quase branco”, mas, ao fim e ao cabo, não consegue deixar de apaixonar-se

por Tereza Nagô, negra alforriada e com poderes ancestrais de cura.

Mitos, ritos iniciáticos, lendas de origem e costumes estão presentes na narrativa de Muana, vividas por ela e trazidas por outros de sua etnia, de Moçambique, assim como por seus ancestrais, que encontra em sonhos e pensamentos, e que ela relata ao inglês Mr. Toole, interlocutor fictício com quem mantém uma conversa imaginária, servindo de mote para que seja evocada a história da diáspora africana. Na cosmogonia, o elo com os ancestrais é vital: "Precisamos do contato e da intermediação dos ancestrais para as nossas coisas do dia-a-dia de seres humanos" (CCV, p. 46). Em diversos momentos esse contato é evocado, seja para trazer conforto e ensinamentos, seja para buscar proteção contra os inimigos. "Subitamente ouvimos nitidamente o canto maravilhoso do Namuli Apalis. Era Nipele atenta, eram os ancestrais vigilantes. Não fizeram nada naquele momento, pois ao que parece tinham outros planos" (CCV, p. 87). Como a vontade dos ancestrais era impenetrável, não puderam evitar a captura e o embarque para o Brasil: "Estávamos prestes a mergulhar no

abismo salgado do fim do mundo. Em breve estaríamos soltos no gigantesco rio chamado mar" (CCV, p. 108).

A narrativa intercala duas vozes: a voz de Nuno, que relata suas ações para descobrir o assassino, suas artimanhas para sobreviver e se dar bem na vida e seu amor incontrolável por Tereza; e a narrativa de Muana, escrita em seu caderno, à maneira de um diário, onde vão se desfiando seus infortúnios e os de sua gente, o suicídio da mãe, a prisão do pai, as separações forçadas, os afetos construídos e desfeitos à revelia.

Os anúncios de jornal recolhidos pela autora mostram que, se a feitiçaria era punida severamente, todos a ela recorriam e livros sobre essa prática eram amplamente anunciados nos jornais e vendidos nas livrarias da cidade. Nuno, em uma de suas malandragens para se ver livre de uma dívida, recorre aos três escravos da hospedaria de Bernardo, o português assassinado, apelando para os seus feitiços. "Então ela colocou os papéis no fundo de uma panela, Marianno pôs um pouco de óleo e Roza acendeu o fogo. Pronto, eu estava realmente livre. A primeira conclusão: Os três tinham mais

poderes que o Intendente... que qualquer rei” (CCV, p. 135).

Os escritos de Muana, simulando uma conversa imaginária com um interlocutor inglês, Mr. Toole, que apenas ouve e pouco intervém, permite supor que este era mais um “ancestral” que lhe aparecia e com quem ela “conversava” em sua imaginação :

Mr. João Toole adiantou-se e saudou-me afetuosamente. Como eu não percebi que ele só chegava ao anoitecer? Eu, tão experimentada no intercâmbio entre os mundos, como não percebi os sinais? Sim, certamente eu não percebera nada por causa do senhor Bernardo; afinal, ele era o seu professor. A menos que... O senhor Bernardo possuísse o mesmo dom que eu. Agora eu entendia, agora eu compreendia... Por isso meu grupo de visitantes só aparecia quando ele já estava adormecido, pois seguramente os veria. (CCV, p. 175)

Em suas conversas com Mr. Toole, sempre atento às histórias relatadas por Muana, desfilam relatos de sofrimento, violência e opressão impingidos aos que deixavam sua terra e eram submetidos ao trabalho forçado.

O mar é um enorme rio salgado, impossível ver a margem oposta. O mar é o maior cemitério deste mundo. Quando aquele barco já estava havia 10 ou 12 dias no meio das ondas, começou a febre, a dor no corpo todo, na barriga e os vômitos, muitos vômitos. Quando as feridas com pus começavam a aparecer, as bexigas, o capitão não

tinha dúvidas e jogava a ‘carga’ no mar para não contaminar as outras. Meu pai, Mutandi, foi arremessado longe. Como minha mãe, ninguém queria tocá-lo. Era um corpo maldito. (CCV, p. 138)

E, em uma referência à diáspora compulsória, Muana tenta situar seu lugar no mundo e encontrar uma identidade possível: “Quem chega a este lugar por um tumbeiro, senhor Toole, passa a ocupar o pior lugar neste mundo, mas ocupa. Onde ficam os que não são mais de onde vieram e não chegam a existir aqui? Seria isto o que o padre e os livros de vocês chamam de limbo?” (CCV, p. 142)

Se há um assassino que comete o crime contra a português, pode-se dizer que os três escravos, embora não estivessem presentes na cidade quando ocorreu o assassinato, também “mataram” seu opressor de modo simbólico, por feitiçaria, fazendo “trabalhos” para provocar a morte do comerciante, embora quem o mate efetivamente seja o rapaz apaixonado pela moça com quem o português deveria casar-se, após sua viuvez. As estranhas circunstâncias da morte - um dedo cortado, o sexo amputado e a colcha que envolvia o cadáver - explicam-se então. Depois de morto, os três cumprem o desígnio e a sua

vingança até o fim, conforme as leis da ancestralidade e os poderes de suas crenças. “Nossos corpos estavam onde deveriam estar para que Paulo Fernandes [o Intendente encarregado da investigação e primo de Bernardo] não nos incriminasse, mas nossas almas estavam onde precisavam estar para que aquele enredo terminasse” (CCV, p. 178). E, “[...] na mesma data em que Marianno pôs o último ponto em sua mortalha de retalhos, dia 1. de maio de 1821, faleceu sem nunca saber quem afinal matara seu primo Bernardo Lourenço Vianna” (CCV, p. 189).

Situado nesse espaço ambíguo e fluido que lhe cabe ocupar por sua cor, sua origem de classe e sua experiência cultural que transita entre a "civilização" dos brancos e a "barbárie" africana, Nuno tenta juntar o que viu e ouviu, o que sabe e o que intui saber com respeito ao crime do Valongo:

Olhei para o antigo píer e os vi. Muana e um jovem altíssimo e belíssimo, certamente era o seu amor Umpulla. Eles conduziam uma multidão que parecia fugir de assassinos, desesperada por socorro e que tomava todo o espaço do cais para sumir no ar, como água evaporada no mormaço, como seres etéreos que sublimam e partem. [...] Como pesa, meu Deus, esse baú de Muana! Como pesa! [...] A verdade tem o dom de enlouquecer. Talvez

por isso, tantos vivam na mentira. [...] Esse foi o verdadeiro crime do cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago. (CCV, p. 194-5)

No fundo, conclui-se que a Abolição da escravidão jamais aconteceu, de fato, em 1888, na contramão das leituras oficiais, conservadoras, que figuram nos registros e documentos oficiais. Entregues à própria sorte, a população negra continua desassistida, sem teto, sem direitos e sem escolaridade. Embora o romance nos conduza ao cenário de destruição e violência situada em um passado “quase” remoto, é para a necessidade de reconfiguração dessa história esquecida que o livro nos remete. Por essa razão, pouco importa quem matou o comerciante português. É de um outro crime que trata o romance, de um crime que continua impune e que precisa ser reparado. A mortalha de Bernardo Lourenço Vieira, meticulosamente costurada por Marianno, metaforiza o trabalho de paciência que requer o resgate de uma outra história, aquela que ainda precisa ser recontada, pois o lento trabalho de tecer, alegoria do destino dos homens, pode levar ainda algumas gerações. Cabe lembrar que

foi somente em 2011, com a ameaça de novos arranjos urbanísticos para “civilizar” a cidade, que o Cais do Valongo (1779-1811), porta de entrada de mais de 500 mil africanos vindos do Congo, de Angola e de Moçambique, e um dos maiores portos de chegada dessas populações às Américas, foi finalmente recuperado e exibido à população. E a luta por sua preservação ainda persiste, pois, recentemente, após uma forte chuva que caiu sobre a cidade, o local ficou seriamente comprometido. Parte da história dessa população negra que aqui chegou através dos processos de escravidão, base estrutural do capitalismo, e constituinte da própria história do Brasil, precisa e deve ser recuperada: é conhecendo o passado que preparamos o futuro.

Os romances que examinamos aqui trazem narrativas que evocam, pelo paciente trabalho da memória individual e coletiva, replasmadas pela escrita literária, as vozes de sujeitos historicamente excluídos, onde ecoam violência e morte. Afinal, “é por intermédio da língua que a gente deixa a nossa história para a posteridade” (CRUZ; SEMOG, 2018, p.22), nos diz Eliana Alves Cruz, autora que se

propõe a revisitar o passado de escravidão do Brasil que nos foi sempre contada pela voz de quem escravizou e não daqueles que foram escravizados. Ao tomar a palavra, a autora opera aquilo que Conceição Evaristo define como “escrevivência”, ou seja constrói uma narrativa que parte do ponto de vista de quem experienciou o narrado, misturando vivência e escritura, falando de si, mas também falando por muitos de sua condição, sobretudo mulheres, que foram duplamente humilhadas (EVARISTO, 2006, 2014).

Pelo empenho dessas novas escritoras, o tema da diáspora negra consegue recuperar progressivamente um espaço na produção acadêmica contemporânea, buscando ressignificar suas memórias e recompor um passado diaspórico, marca indelével das sociedades coloniais. Como lembra Stuart Hall:

As diferentes maneiras pelas quais o povo negro e as experiências negras se situaram e subordinaram nos regimes dominantes de representação foram o resultado de um exercício crítico do poder e da normalização culturais. Nós não fomos apenas construídos por esses regimes, no sentido “orientalista” de Said, como outros e diferentes no seio das categorias do saber ocidental; houve também por consequência que fôssemos nós mesmos vistos e vividos como o Outro. Todo regime de

representação é um regime de poder formado, como recorda Foucault, pelo par fatal "saber-poder". (HALL, 2001, p. 314).

Ao exibir os traumas da escravidão que ainda permeiam as relações raciais e sociais no Brasil e, ao alertar para os riscos da naturalização dessas relações de desigualdade, autoras como Eliana Alves Cruz procuram suscitar uma reflexão sobre as origens da discriminação e conscientizar o leitor para os desafios e os problemas que essas desigualdades engendram.

Como adverte Fátima Lima:

Para enfrentar as questões raciais e as práticas racistas cotidianas nos contextos brasileiros, precisamos enfrentar a urgente necessidade de desmantelarmos por completo o mito da democracia racial e o imperativo da miscigenação como elementos modeladores das relações raciais no Brasil. [...] Nunca ficou tão evidente o horror às populações negras e, conseqüentemente, em sua maioria, à população pobre neste país". (LIMA, 2018, p. 113)

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COMPAGNON, Antonie. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CRUZ, Eliana Alves; SEMOG, Éle; UZÊDA, André. Entrevista: Eliana Alves Cruz e Éle Semog. *Revista Perspectivas em educação básica*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 14-28, dez. 2018. Disponível em: <https://perspectivasemeducao.blogspot.com/2018/11/entrevista-ele-semog-e-eliana-alves.html>. Acesso: 26 abr. 2019.

CRUZ, Eliane Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018a.

CRUZ, Eliane Alves. *Médium Books*. Disponível em: <https://medium.com/blooks/entrevista-com-eliana-alves-cruz->. Acesso: 12 dez. 2019.

CRUZ, Eliane Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018b.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao Espelho – Autobiografia, Ficção, Autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GLISSANT, Édouard. *A Poética da Relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

LIMA, Fátima. Raça, gênero, sexualidade: Desafios para pensar a

interseccionalidade nos brasis contemporâneos. In: SALGADO, Maria Teresa *et alli*. (orgs.). *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 104-117.

PONS CARDOSO, Cláudia. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, dez. 2014.

SEU JORGE *et alii*. Disponível em: <https://www.gelbc.com/jornadaautoriana>. Acesso: 17 out. 2018.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. Corpos fraturados pela História: o caso de *Ualalapi e Orgia dos Loucos*, de Ungulani Ba Ka Khosa. In: BATALHA, Maria Cristina; ROCHA, Vanessa Massoni da (orgs.). *2º Encontro Literatura, História e Pós-colonialidade*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 282-312.

Ninguém ouviu um soluçar de dor: violência racial na narrativa literária de Nei Lopes

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40560>

Cláudio do Carmo¹

Resumo: Este artigo trata das relações pessoais e conseqüentemente raciais assentadas no dogmatismo de poder que faz com haja uma interpretação corrente do juízo correto mas cínico, exposto na ficção narrativa de *Rio Negro 50*, do escritor carioca Nei Lopes. A narrativa, ao tratar de passagens cotidianas, problematiza o usual e chama a atenção para a invisibilidade negra, bem como a violência simbólica historicamente construída e perpetrada por séculos no imaginário brasileiro.

Palavras chave: violência simbólica; resistência; Nei Lopes; literatura contemporânea.

Nadie escuchó un sollozo de dolor: violencia racial en la narrativa literaria de Nei Lopes

Resumen: Este artículo trata sobre las relaciones personales y conseqüentemente raciales basadas en el dogmatismo del poder que conduce a una interpretación actual del juicio correcto pero cínico, expuesto en la ficción narrativa de *Rio Negro 50*, por el escritor de Río de Janeiro Nei Lopes. La narrativa, cuando se trata de pasajes cotidianos, problematiza lo habitual y llama la atención sobre la invisibilidad negra, así como la violencia simbólica históricamente construida y perpetrada durante siglos en la imaginación brasileña.

Palabras clave: violencia simbólica; resistencia; Nei Lopes; literatura contemporânea.

No one heard a sob of pain: racial violence in Nei Lopes' literary narrative

Abstract: This article deals with the personal and consequently racial relations based on the dogmatism of power that leads to a current interpretation of the correct but cynical judgment, exposed in the narrative fiction of *Rio Negro 50*, by the Rio de Janeiro writer Nei Lopes. The narrative, when dealing with everyday passages, problematizes the usual and draws attention to the black invisibility, as well as the symbolic violence historically constructed and perpetrated for centuries in the Brazilian imagination.

Keywords: symbolic violence; resistance; Nei Lopes; contemporary literature.

¹ Claudio do Carmo Gonçalves. Doutor em Ciências da literatura / UFRJ. Professor Titular de Literaturas / Universidade Estadual da Bahia/ UNEB, professor junto a PPGEL da Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS, Brasil. claudiocarmog@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0003-3359483X>

Texto recebido em 20/01/2020 e aceito para publicação em 31/01/2020.

Ninguém ouviu um soluçar de dor: violência racial na narrativa literária de Nei Lopes.

- Mas é ele mesmo?
 - É , sim! Não tá vendo?
 - crioulo safado! Covarde!
 - Entregou de bandeja, né, seu merda?
 - vendido!
 - Frouxo!
 - Viado! Filha da puta!
 - [...]
 - É ele mesmo?
 - Não tá vendo a cara?
 - Olha a cara dele.
- (LOPES, 2015, p.15)

A cena é real, embora figure no romance *Rio negro 50* de Nei Lopes. Remete a um caso fortuito, desses que vemos todos os dias nas grandes cidades. O recorte temporal dos anos 1950, pouco mudam na estrutura apreendida pela cena. Uma violência gratuita e incisiva, bem como inequívoca, já que balizada por uma convicção de valores morais que faz com que haja uma completa identificação naquelas pessoas que animam e dão causa ao fato.

No caso da ficção, trata-se de uma cena resultante da trama principal do romance. O Brasil sediara a Copa do mundo de futebol de 1950, logrando êxito até a partida final, quando enfrenta a então seleção campeã olímpica, com alto prestígio à

época, o Uruguai. Na partida final, e isto é história, a seleção brasileira perde por 2 X 1 de virada, diante de um estádio do Maracanã lotado por 100 mil pessoas, ainda em obras, pois recém construído para ser o maior do mundo,atônito. Ressalte-se que é o Brasil, é mais que a seleção brasileira de futebol, ou como se acostumou chamar, o país de chuteiras. Isto dá a dimensão de como era tratada a partida final, bem como os personagens daquela partida, prestes a se tornarem heróis.

Alguns detalhes dessa história comum devem chamar a atenção, além do já mencionado significado. Há pouco mais, em termos históricos, dos cem anos da abolição da escravatura, vindos de uma Grande guerra mundial, cuja supremacia ariana fora levantada e derrotada, mas que deixou suas marcas inconfundíveis, a presença de negros no futebol era saudada com alguma parcimônia. A visão geral era tratar-se de um fenômeno atípico. Ainda estavam recentes na memória nacional, sobretudo carioca, o pó-de-arroz do Fluminense Futebol Clube, que diz-se ganhou o apelido por obrigar um jogador negro a se “pintar” de pó de arroz e assim esconder a cor

natural da pele. Era recente também a popularidade do Clube de regatas Vasco da Gama, que abria sua instalações e futebol aos negros, em grande maioria da população marginal da cidade.

A então seleção brasileira de futebol, tinha alguns negros, e algo raro até os dias de hoje, um dos principais era o goleiro, Bigode. Assim, naquela tarde de julho de 1950 o Brasil perde inesperadamente para o Uruguai, contrariando a expectativa geral, e o principal do “culpado” pela derrota é o goleiro Bigode, cuja falha no último gol não é perdoada pela torcida, a que estava presente no Maracanã, bem como aquela imensa maioria que assistiu pelo rádio.

O episódio retratado se passa no dia seguinte à fatídica derrota, em que um homem negro, na estação de trem da Central do Brasil, é “confundido” com o goleiro Bigode, dando início ao mal entendido que culminaria no seu linchamento por populares e a consequente morte. Um tribunal moral e simbolicamente perverso resolve em poucos minutos o que fazer com aquele homem negro que “só podia ser ele” entregou o jogo do Brasil.

A situação trazida através da narrativa visceral de Nei Lopes, expõe além de tristes estatísticas envolvendo negros no país, o preconceito, a discriminação e uma violência simbólica, por que quase imperceptível, apoiada no lugar comum do negro como uma escória social, cujos pressupostos históricos contribuíam para acelerar e aprofundar a interpretação mais vil.

Nei Lopes se dedica a destrinchar as mazelas do mundo invisível ou marginal a que o negro se encontra na sociedade brasileira, com uma produção vasta, situada entre a ficção, a composição musical, na qual se destaca com alguns dos grandes sucessos da música popular brasileira; e ensaios que refletem uma profunda e complexa pesquisa sobre a memória de raízes afro no Brasil. Deste modo, especialmente neste romance, nos vemos diante de uma pesquisa intrigante que aponta para uma dor que não é ouvida, nem bem sentida por aqueles que não são negros.

Na vivência social à mostra na narrativa apressa-se a conclusão dogmática que opõe negros e não negros, em que a afetividade impõe uma região identitária assentada nas

dores e experiências antepassadas. É verdade que as agruras da raça são matizadas, de maneira a não deixar nítida nenhuma relação de desigualdade, culminando na narrativa predominante que revela, com certo cinismo, o aparente apaziguamento social, cujo maior lema é de não haver racismo no país. Evidentemente o que se tem é uma relação política, em que historicamente aqueles que dominam deram a sua interpretação e prática incontestável ao status cotidiano.

Assim, complexas questões desafiam a memória e a identidade construídas no interior do debate sobre o conceito de raça e etnia, não por acaso e por conseguinte, uma parcela significativa da comunidade negra, de origem africana, estabelece-se e promove uma resistência velada à dominação cultural ocidental de características acentuadamente colonizadora, como se pode depreender das suas narrativas.

Para além dos guetos e marginais estereotipados da cultura negra, especialmente situados no Rio de Janeiro da década de 1950, a obra ilumina uma certa intelectualidade que faz contraponto a este estereótipo ao dimensionar a construção de uma

identidade que nasce da memória de ancestralidade comum e, ao mesmo tempo, é capital para resistência frente a grupos dominantes.

A discussão se instala a partir de um contraponto teórico que se faz necessário pontuar, que é a noção de literatura negra ou afro-descendente no Brasil que legitimaria os estudos de inserção da narrativa e/ou do autor. O próprio conceito de África surge como uma primeira pergunta que deve ser respondida e neste sentido é clara a remissão à representação geográfica e política que o continente africano estabelece com suas fronteiras, nações e culturas, muitas vezes sobrepostas, o que acarreta entre outros problemas, conflitos de natureza étnico-racial e cultural, além, obviamente, de conflitos territoriais. Essa África mapeada politicamente com suas culturas tão iguais e tão diferentes, transcende o território numa espécie de abstração imaginária que alcança outras culturas fora do alcance geográfico e alimentando um simbólico de dimensões inimagináveis.

É certo que a temática de fundo racial reitera as discussões no universo dos países africanos, sobretudo na África negra; sim pois há

uma África branca, notadamente ao norte do continente, que sintomaticamente, se apressa na aproximação com o Ásia ou oriente médio. Pois bem, essa África negra, e aqui vou me dedicar especificamente, à matriz de língua portuguesa, ou seja, países que foram colonizados pela Metrópole europeia, Portugal, tem em comum além da língua predominante (não pacífica), a portuguesa; uma série de outros aspectos que de algum modo podem ser abordados no sentido de refletir uma possível identidade, ou noção de semelhança que relacionam entre si estes países, tais como a pele negra, o comportamento social e aspectos políticos.

Sabe-se que a organização de um processo identitário pela língua é silencioso mas altamente eficaz, já que se utiliza de um mecanismo simbólico extremamente poderoso, por sua aparente naturalidade. Com efeito, o mecanismo na feliz acepção de Barthes (1978) é chamado de império da língua, e que demonstra bem como a língua age de forma mascarada no processo de dominação. Desta forma, a utilização da língua serve como esse mecanismo de império, ao mesmo tempo que a consciência deste poder

por parte de grupos supostamente dominados, leva a uma consciência de resistência, como um desafio a essa maneira como foi forjada a cultura, especialmente a linguística, essa a melhor palavra, já que fruto de uma arbitrária colonização encontrou resistências de toda ordem, culminando com o incômodo de línguas nativas conviverem concomitante à língua oficial portuguesa e, em certas regiões, serem inclusive mais frequentes.

Os países africanos de matriz portuguesa, aqueles que tiveram origem linguística social e histórica através da colonização de Portugal, são cinco, e todos situam-se num raio geográfico do nordeste do continente africano, a África subsaariana², para o sul e sudoeste. Assim, esta África portuguesa, é negra por excelência e parte daí todo a reflexão sobre como se dá seu processo identitário.

Angola, Moçambique, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, e Cabo Verde, parecem ter pouco em comum,

²Refere-se a todo o continente africano situado abaixo do deserto do Saara, com seus cerca de 9.000.000 km² (nove milhões de Km²) o que acaba por distinguir uma barreira natural entre um continente negro, ao sul, abaixo do Saara, e um continente branco, ao norte, acima do Saara, cujas características socioculturais o aproximam do oriente médio.

a não ser o fato da origem portuguesa e de estarem situados no mesmo continente, daí a tendência mais forte nos estudos recentes, de distinguir as pesquisas que investigam os fenômenos socioculturais e políticos que enraízam os fatos históricos a que estão relacionados. Mas aqui, me permito contrariar a infundada tendência, e pontuar o que os une, como países, nações e sociedades que comungam de um mesmo espírito original e que reverberam como constante simbólica os limites da África negra.

A partir de uma origem que não se distingue muito, quanto ao processo de colonização, os países lusófonos de África são fruto da expansão marítima portuguesa nos séculos XV e XVI, o que explica em grande parte seus desenvolvimentos de anatomia particular mais semelhantes entre si. Essa semelhança passa por uma história social de colonização e de condições adversas que em muito contribui para uma psicologia nacional. Não obstante, os fatores que desequilibram uma identidade africana são muitos e devem ser considerados, mormente se atentarmos para o

conceito de identidade, conforme assinala Pollak (1992, p. 208):

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.

A identidade, então, é fundada a partir do outro, seja por uma autorização, seja por uma negociação tácita, que muitas vezes obedece apenas a um rito, cujos resultados são previsíveis.

Se a própria identidade africana se mostra fraturada como vimos, supõe-se que seu acondicionamento como uma recepção simbólica envolva problemas de tal ordem. E é esta a tônica que passamos a observar na literatura oriunda da matriz africana expressa fora do continente africano, especialmente no Brasil.

Em termos ficcionais, Maria Firmina dos Reis, em 1859, em São Luís do Maranhão, publica o primeiro romance de matriz africana no Brasil, já no sentido da crítica, o estudo pioneiro se deve ao sociólogo francês Roger Bastide, cujos trabalhos relacionados à cultura negra são notórios, dentre estes "*A poesia negra*

no Brasil", publicado em 1943, que aponta para a primeira sistematização ao instaurar um pensamento vinculado às experiências da cultura negra no país. As duas publicações têm em comum, além do pioneirismo apontado, uma perspectiva de mapear o universo dessa literatura produzida no Brasil. E eis a primeira noção que deve ser destacada. Ao falarmos de literatura negra ou afro-descendente quais critérios estarão sendo considerados nesta expressão conceitual. Eduardo de Assis Duarte (2011), fazendo referência a Octávio Ianni, para quem "o negro é o tema principal da literatura negra" destaca que tais critérios são constituídos por um elenco de fatores, tais como o tema, visto que a literatura negra apreende um movimento temático amplo em que o negro e suas especificidades é a base. Mas não se restringe ao tema, pois neste contexto há de se considerar também a autoria marcada pela escrita proveniente de autores afro-descendentes; o ponto de vista que registra o lugar de enunciação do sujeito, de onde se fala, ou seja, sugere que haja uma visão de mundo, uma identificação com a história e a cultura. Pode-se ainda

arrolar dois tópicos que auxiliam nesta construção da noção literária afro-descendente: a linguagem que acena para uma dicção própria no modo peculiar de lidar com o universo afro; e por fim um público leitor apto a consumir esta literatura de herança africana transfigurada pelas condições locais do Brasil. Numa leitura abrangente destes tópicos parece óbvio que isoladamente eles se precarizam, nenhum deles se basta enquanto categorias que possam identificar ou definir uma literatura negra ou afro-descendente. A possibilidade mais apreciada estaria na interação, no conjunto destes elementos, mesmo assim parece nítido que alguns destes tópicos são problemáticos do ponto de vista conceitual, vejamos: uma literatura de temática negra inclui, mas sua abrangência é tamanha que ela pode se desfigurar ao se distanciar sobremaneira da proposta que a originou. A autoria exclui, pois restringe-se aos herdeiros objetivamente afros. De outro modo, a autoria negra supõe um autor negro. Mas mesmo este autor parece sofrer restrições, já que precisa estar identificado com as causas e universo

negro, numa clara atitude política. Aí temos uma contradição, já que exige-se uma postura interessada ao mesmo tempo que não se considera o caráter político do próprio corpo. Sim, pois um corpo negro fala por si, ele detém a discursividade.

Na representação literária há uma dicotomia, que se completa, e muitas vezes é evidenciada de variadas maneiras e tem sido levada ao paroxismo nos textos contemporâneos. É o caso do romance "Rio negro, 50", de Nei Lopes, que passa a limpo algumas dessas questões ao tematizar de maneira singular o universo negro da década de 1950, um período marcado pela expansão desenvolvimentista do país, que se queria moderno, em termos concretos e ambicionava esta mesma construção em termos simbólicos, seja na música (a bossa nova é expressão dessa ambição), nas artes plásticas e mesmo na literatura (a poesia concreta exerce a mesma expressão). Passa a limpo quando atenta para o universo que ficava de fora deste processo, cujos sintomas de um cânone literário produzia efeitos de exclusão velada, já que alimentava-se a cultura da democracia racial.

É neste cenário que a trama se desenvolve, com forte dicção histórica, trazendo à tona a África e fincando-a num espaço notoriamente politizado do Rio de Janeiro, as imediações da Cinelândia.

O espaço, como um lugar-de-memória, já carrega toda a carga política da dinâmica social e é a partir deste cenário que emergem lugares símbolos como a "Café e Bar Rio Negro", de clara ironia ao Rio Branco, o barão, precursor da diplomacia nacional e um dos orgulhos intelectuais do país. Há ainda o "Bar-Restaurante Abará", cujo nome guarda em si as origens africanas. Saliente-se que as referências africanas constantes na narrativa, muitas vezes são seguidas de explicações típicas de uma pesquisa acadêmica, ora na voz de um narrador em terceira pessoa que conhece a todos e amplia seu horizonte de observação ao não só registrar os fatos, mas tecer comentários às vezes sutis às vezes irônicos, mas sempre num nítido posicionamento do lugar em que se fala.

O ponto de vista, assim, é fundamental para a narrativa e carrega consigo um viés político ao deixar

claro posicionamentos ideológicos: “Do outro lado da Avenida, a uns poucos duzentos ou trezentos metros do Rio Negro, fervilha o Abará, maldosamente apelidado de Café e bar Colored, com o eufemismo usado para designar os moreninhos.” (LOPES, 2015, p. 45). Ora também estes comentários se dão através de personagens, muitos, numa galeria enorme que envolve indivíduos puramente ficcionais e outros tantos históricos que marcaram a intelectualidade negra no país, e são agrupados em torno do espaço dos bares, constituindo deste modo a força simbólica dos lugares-memória. São os casos do dramaturgo e teatrólogo Abdias do Nascimento, sociólogo Guerreiro Ramos, do folclorista Edson Carneiro, dos músicos Pixinguinha, Donga Paulo Moura e Jonny Alf, que estabelecem uma relação orgânica com aquilo que se fala, como é o caso deste trecho preconizado por Edson Carneiro: “Na África, entre o povo nagô, chama abalá; e é um bolinho de arroz. E acará é de feijão. Daí, veio o acarajé. Que é frito, e não cozido.” (LOPES, 2015, p. 50)

O tom explicativo, algo de doutoral, adquire relevância quando se observa que o narrador se embrenha

pela trama através de estratégias ficcionais que lhe permite estar na voz dos intelectuais que frequentam o Café-bar Rio Negro ou o Restaurante Abará, e desta forma emitir opiniões e posições que reforçam o tom identitário no interior de um grupo negro que se aproxima não como uma comunidade, já que como vimos esta identidade africana é fraturada em plena África, mas com um sentimento de solidariedade e ancestralidade que termina por lhes unir em certo afeto ou identificação. Para tanto, este narrador se move entre o conhecimento escolar e a memória de pertencimento. Com uma marca configurada em resistência ao contrapor-se à história oficial, seja através dos intelectuais negros que destilam seus conhecimentos, seja através de anônimos, que ganham relevância na narrativa ao emprestarem força através da oralidade e da experiência genuína daí decorrente, os personagens são instigados a tecer comentários e descrições que guardam muito da memória africana, revelando uma ligação espiritual dominante.

Quem me chamou a atenção pra isso foi uma patroa que eu tive, uma grande artista, muito culta. Chamava-se Etiópia de Oliveira Houston; porque era filha de uma

família amulatada, mas era casada com um maestro e compositor americano. Era cantora lírica, de ópera, mas a especialidade era folk-lorr... Isa não fala folclore, como todo mundo. Ela diz folk lorr, separando os elementos da palavra e metendo no fim um erre vibrante. (LOPES, 2015, p.54)

O passado em comum de uma experiência africana de açoite e percalços coloniais parece emergir no início da trama, quando um grande mal-entendido é narrado. Trata-se do dia seguinte à decantada derrota do Brasil para o Uruguai em pleno maracanã na Copa do mundo de futebol em 1950. É manhã de 17 de julho e um jovem negro salta do trem da Central do Brasil, quando é confundido com o jogador Bigode, da seleção brasileira, perseguido por populares e depois de xingamentos e pontapés, o rapaz é linchado.

Espera uns dez minutos; até que o trem encosta e abre as portas, com o chiado característico. Entra sem dificuldade, pois já é de tarde. Procura um canto e senta, encolhido pra esconder a ressaca e a tristeza. Mas os olhares estão no trem também. (...) - Mete-lhe a ripa! - Toma, seu puto caga-leite! pra não levantar mais! -na cabeça, não ! na cabeça não! Na cabeça sim! Pra deixar de ser besta! Toma! Que que é isso gente? Vocês vão matar o homem! - É pra matar mesmo! Segura essa, seu merda! (LOPES, 2015, p. 15-17)

A cena impressiona e guarda a marca de um grande equívoco. Um homem negro que é confundido com o jogador de futebol, de uma seleção de maioria negra, que cometeu o grande erro de perder a final de uma copa do mundo. Para além da ruína social exposta, a descrição traz à mostra certo desconforto e se insere de maneira pontual numa deformação social que tem origens em uma mentalidade e ideologia de raízes colonizadora, como na observação de Moema Parente Augel (1997, p.183):

Estreitamente ligadas à estratificação social, mas não idênticas a ela, estão no Brasil a questão racial e a procura por parte da população não branca tanto de sua identidade cultural como da ampliação dos seus espaços de ação, numa sociedade norteada pela ideologia do branqueamento e ainda deformada com resquícios da mentalidade colonialista e dominadora.

Assim, nas mesas dos fictícios Cafés da Cinelândia passam todos os tipos de personagens e problemas cotidianos, desde a falta d'água, a crescente especulação imobiliária, os trens que como navios negreiros, "carregam gente como se fosse boi pro matadouro" e também o preconceito racial, que gera uma discussão atravessada em vários períodos da narrativa. Alguns concordam que há

racismo no Brasil, outros não tem tanta convicção, mas o fato é que o linchamento da Central demonstra nitidamente a anulação de qualquer clima amistoso que encubra uma democracia racial, favorecendo o argumento de que a abolição da escravatura foi incapaz de inserir o negro na sociedade: “Abolição de fachada! Onde já se viu libertação sem condição econômica, sem previdência?”. Há quem acredite que a ausência de leis segregacionistas, como nos Estados Unidos, de onde chegam as primeiras notícias sobre Rosa Parks e o movimento pelos direitos civis, possa ser um indício de uma outra realidade no Brasil, que dispensaria tais medidas, ao mesmo tempo que os frequentadores do Café Rio Negro reclamam das esquetes de humor e piadas racistas veiculadas pela Rádio Nacional, a grande mídia da época: “E você já reparou que, no rádio, artista preto dificilmente tem nome? Não tem nome, é só apelido: Blecaute, Caboré, Chocolate, Jamelão, Gasolina, Pato Preto, Risadinha...”. (LOPES, 2015, p. 43)

Em linhas gerais, a narrativa de Rio Negro 50, ao completar uma trilogia iniciada com o romance “Mandingas da

mulata velha na cidade nova” ; e a “A lua triste descamba” tem no protagonismo negro sua razão. O que parece evidente é que tais obras e notadamente este “Rio Negro, 50” representam uma resistência ao discurso dominante que faz com que o negro, ou afro-descendente esteja sempre em plano secundário, daí a atualidade de uma narrativa que passada nos anos de 1950 traz a memória daquele tempo, e acuse a violência secular que justifique o discurso e prática de resistência comumente reivindicado.

Ao pontuar com frequência o passado mira-se o presente, a contemporaneidade, e a constante atualização das condições de precarização que a condição histórica do negro reveste e dá forma. Tais condições aviltantes são alicerçadas num passado cruel, que está longe de ser ficção, e encontra eco numa atitude senhorial que escamoteia o conflito como forma de manter a detenção do poder simbólico e real daqueles que o detém.

Referências bibliográficas:

AUGEL, Moema Parente. A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 19/20, p.183-199, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p.11-23, 2011.

LOPES, Nei. *Rio Negro 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MBEMBE, Achile. *Crítica da razão negra*. São Paulo : N-1 edições, 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

Memórias da violência em “Amuleto” de Roberto Bolaño

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.40211>

Norma Sueli de Araújo Menezes¹

Júlia Morena Silva da Costa²

Resumo: Este ensaio objetiva apresentar uma análise da violência presente no livro “Amuleto” do escritor chileno Roberto Bolaño. O romance está contextualizado no início da década de 1970, momento de grandes tensões políticas e de significativa violência no México e do início da ditadura militar-empresarial chilena (1973-1990). Os regimes ditatoriais, embora em circunstâncias diferentes, foram (e são ainda) episódios marcantes que unem os países latino-americanos. Identificaremos as diversas formas de violência ocorridas na América Latina, especificamente, no Chile e no México durante o período mencionado, assim como, qual a relação entre a política e a literatura presentes na referida obra. Os atuais discursos políticos que circulam em nossa sociedade sinalizam que grande parte da população brasileira provavelmente ignora parte significativa da história, inclusive do Brasil, nas décadas de 1960/1970, ou seja, a memória produzida sobre este período não deu conta de fazer conhecer os horrores e as atrocidades cometidos durante os mais de 20 anos de governo militar no país. A partir da abordagem do lugar da poesia e dos poetas na década de 1970, a narradora de *Amuleto* versa sobre seu papel de defensora da poesia e da memória política do México e do Chile de meados do século XX, de forma indissociável. Com seu discurso circular, calcado na reiteração de eventos traumáticos que presenciou, em especial, à invasão à UNAM, o Massacre de *Tlatelolco* (1968) e o golpe militar chileno (1973). Neste último fato, relatado pelo personagem Arturo Belano, há um trabalho de escavação memorialística, tanto nas ocorrências históricas mencionadas, como dos intentos poéticos do distrito federal mexicano. Os jovens poetas narrados pela protagonista defendiam o livre trânsito entre vida e poesia, se opunham aos moldes acadêmicos vigentes encarnados na figura de Octavio Paz, como também do poder hegemônico. O movimento poético desses jovens latino-americanos da década de 1970 agrega as muitas inquietações dos seus integrantes. A paixão pela poesia é o princípio básico que dá unidade ao grupo que buscava em cada ato e em cada verso um novo modo de explicar o mundo através de uma poesia sem burocracias, sem espaços de poder e legitimações padronizadas. Este estudo contribui para a indispensabilidade de se manter vivos os horrores e traumas que aconteceram durante os regimes autoritários e as ditaduras militares na América Latina e suas reverberações, considerando, sobretudo, que a memória pode ser um potente instrumento utilizado na reconstrução da história. Serão utilizados textos teóricos e críticos de Paul Ricoeur (1996), Nascimento (2008), Seligmann-Silva (2003), Sarlo (2007) e Rojo (2012), Bolognese (2009), Villarreal (2011), entre outros.

Palavras-chave: literatura; violência; política; vanguarda; cânone.

¹ Norma Sueli de Araújo Menezes. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: norma_81@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7320-8935>

² Júlia Morena Silva da Costa. Doutora em Literatura e Cultura (UFBA), professora do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. E-mail: juliamorenacosta@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Texto recebido em 23/12/2019 e aceito para publicação em 21/01/2020.

Memorias de la violencia en "Amuleto" de Roberto Bolaño

Resumen: Este ensayo tiene como objetivo presentar un análisis de la violencia existente en el libro "Amuleto" del escritor chileno Roberto Bolaño. La novela se contextualiza a principios de la década de 1970, una época de gran tensión política y violencia significativa en México y el comienzo de la dictadura militar-comercial chilena (1973-1990). Los regímenes dictatoriales, aunque bajo diferentes circunstancias, fueron (y siguen siendo) episodios notables que unen a los países latinoamericanos. Identificaremos las diversas formas de violencia que ocurrieron en el continente latino-americano, específicamente, Chile y México durante el período mencionado, así como cuál es la relación entre política y literatura presente en ese trabajo. Los discursos políticos actuales que circulan en nuestra sociedad indican que una gran parte de la población brasileña probablemente ignora una parte importante de la historia reciente de América Latina, incluido Brasil, en las décadas de 1960/1970 para dar a conocer los horrores y atrocidades cometidos durante los más de 20 años de gobierno militar en el país. Desde el enfoque del lugar de la poesía y los poetas en la década de 1970, la narradora de *Amuleto* aborda su papel de defensora de la poesía y la memoria política de México y Chile de mediados del siglo XX, inseparablemente. Con su discurso circular, basado en la reiteración de eventos traumáticos que presenció, en particular, la invasión de UNAM, la Masacre de Tlatelolco (1968) y el golpe militar chileno (1973). Este último hecho vivido por el personaje Arturo Belano, hay un trabajo de excavación memorialista de las ocurrencias históricas mencionadas, y de las intenciones poéticas del distrito federal mexicano. Los jóvenes poetas narrados por la protagonista defendían el libre tránsito entre la vida y la poesía, y hacían oposición a los moldes académicos actuales encarnados en la figura de Octavio Paz, así como al poder hegemónico. El movimiento poético de estos jóvenes latinoamericanos de la década de 1970 se suma a las muchas preocupaciones de sus miembros. La pasión por la poesía es el principio básico que da unidad al grupo que buscaba en cada acto y verso una nueva forma de explicar el mundo a través de la poesía sin burocracias, sin espacios de poder y legitimaciones estandarizadas. Este estudio contribuye a la indispensabilidad de mantener vivos los horrores y traumas que ocurrieron durante los regímenes autoritarios y las dictaduras militares en América Latina y sus reverberaciones. Sobre todo, porque entiende que la memoria puede ser un poderoso instrumento utilizado en la reconstrucción de la historia. Serán utilizados textos teóricos y críticos de Paul Ricoeur (1996), Nascimento (2008), Seligmann-Silva (2003), Sarlo (2007) e Rojo (2012), Bolognese (2009), Villarreal (2011), entre otros.

Palabras clave: literatura; violencia; política; vanguardia; canon

Memories of violence in Roberto Bolaño's "Amulet"

Abstract: This essay aims to present an analysis of the violence present in the book "Amuleto" by the Chilean writer Roberto Bolaño. The novel portrays the early 1960s, a time of great political tensions and significant violence in Mexico and the beginning of the Chilean military-business dictatorship (1973-1990). Dictatorial regimes, although in different circumstances, were (and still are) landmark episodes that unite Latin American countries. We will identify the various forms of violence that occurred in Latin America, specifically in Chile and Mexico during the period mentioned, as well as, what is the relationship between politics and literature present in that work. The current political discourses circulating in our society indicate that a large part of the Brazilian population probably ignores a significant part of history, including Brazil, in the 1960s / 1970s, that is the memory produced about this period failed to make known the horrors and the atrocities committed during the more than 20 years of military rule in the country. Based on the approach of the place of poetry and poets in the 1970s, Amuleto's narrator talks about her role as a defender of poetry and the political memory of Mexico and Chile of the mid-20th century, inseparable. With his circular speech, based on the reiteration of traumatic events that witnessed, in particular, the invasion of UNAM, the Tlatelolco Massacre (1968) and the Chilean military coup (1973). In this last fact, reported by the character Arturo Belano, there is a work of memorialistic excavation, both in the historical events mentioned, as well as the poetic intentions of the Mexican federal district. The young poets narrated by the protagonist defended the free transit between life and poetry, opposed the current academic patterns embodied in the figure of Octavio Paz, as well as hegemonic power. The poetic movement of these young Latin Americans in the 1970s adds to the many concerns of their members. The passion for poetry is the basic principle that gives unity to the group that sought in each act and in each verse a

new way of explaining the world through poetry without bureaucracy, without spaces of power and standardized legitimations. This study contributes to the indispensability of keeping alive the horrors and traumas that happened during the authoritarian regimes and the military dictatorships in Latin America and its reverberations, considering, above all, that memory can be a powerful instrument used in the reconstruction of history. Theoretical and critical texts by Paul Ricoeur (1996), Nascimento (2008), Seligmann-Silva (2003), Sarlo (2007), Rojo (2012), Bolognese (2009), Villarreal (2011), among others, will be used.

Keywords: literature; violence; politics; vanguard; canon.

Memórias da violência em “*Amuleto*” de Roberto Bolaño

O que se pretende analisar neste ensaio é como o autor chileno se utiliza das memórias da personagem narradora da obra aqui analisada, *Amuleto* (1999), Auxilio Lacouture, para questionar o discurso oficial e romper com lugares preestabelecidos, tanto no campo literário como no discurso oficial da história. Este estudo foi desenvolvido a partir das pesquisas e leituras realizadas no decorrer do Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, inserido na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural.

O escritor chileno Roberto Bolaño começou sua carreira escrevendo poesia. Seus primeiros textos já indicavam uma ruptura das convenções literárias vigentes. Na década de 1970, fundou com outros poetas da sua geração o

Infrarrealismo, movimento literário vanguardista tardio, que buscava na renovação uma nova relação perante a vida, a poesia e as convenções sociais. Uma forte característica do movimento era a oposição aos moldes acadêmicos vigentes, simbolizados, entre outros signos, na figura do poeta mexicano Octavio Paz. De acordo com Chiara Bolognese (2009, p. 131) “[...] es precisamente para oponerse a Paz por lo que los creadores pretendían producir una nueva literatura y distinta³”. E ao poder hegemônico, representado pelo Partido Revolucionário Institucional (PRI), que governou o México entre os anos de 1929 a 2000.

Bolaño (1977, p. 41) afirma e reafirma seu objetivo de enfrentar toda

³ BOLOGNESE (2009, p 131). Tradução nossa: “[...] é precisamente para se opor a Paz que os criadores pretendiam produzir uma literatura nova e totalmente distinta”.

e qualquer tentativa de elitização da literatura ao escrever: “[...] la poesía practicada por los vanguardistas de los años veinte fue el primer cartucho disparado contra la literatura canónica imperante y que recién su generación ha disparado el segundo⁴”. O autor chileno e o movimento Infrarrealismo criticavam a relação dos escritores do *boom* com o poder. Edmundo Paz Soldán (2013, p. 15) esclarece que nos textos do autor chileno encontramos: “[...] las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra. Nuestros intelectuales han terminado más una vez seducidos por el poder⁵”. Em um dos inúmeros documentários sobre a obra e vida de Bolaño, “*Semana do autor, Roberto Bolaño entorno y retorno*⁶”, o poeta e professor mexicano Rubén Medina afirmou que: “[...] el Infrarrealismo planteó una ética de escribir, una

posición frente a la literatura, frente a las instituciones⁷”.

Portanto, a literatura de Bolaño se caracterizou por criticar, sistematicamente, o academicismo perpetrado pelo discurso oficial, o qual determinava, e ainda determina, em grande parte, quais escritores deveriam e devem ser considerados canônicos. Ainda mais, se pensarmos que um escritor pode ser cânone em seu país e desconhecido em outros lugares. Assim sendo, Bolaño e o movimento Infrarrealismo preconizavam que fosse dada a oportunidade a todos os escritores e não apenas aos que se submetessem às regras do sistema.

Nos últimos 10 anos de vida, já doente, Bolaño se dedicou à narrativa e em muitas de suas obras, como em *Amuleto*, aqui analisada, o Infrarrealismo está ficcionalizado. A personagem narradora conta uma história que é ao mesmo tempo a sua história e a de muitos outros personagens. Conta também a trajetória de um país que sofreu as ações de um governo quase ditatorial,

⁴ BOLAÑO (1977, p. 41). Tradução nossa: “[...] a poesia praticada pelos vanguardistas dos anos vinte foi o primeiro cartucho disparado contra a literatura canônica imperante e que recém sua geração disparou o segundo”.

⁵ PAZ SOLDÁN (2008, p. 15). Tradução nossa: “[...] as perversas relações que existem na América Latina entre o poder e a letra. Nossos intelectuais terminaram mais uma vez seduzidos pelo poder”.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuS-7OmI4FE>. Acesso: 28 nov. 2019.

⁷ RUBÉN MEDINA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NuS-7OmI4FE>>. Acesso em: 28 nov 2019. Tradução minha: “[...] levantou uma ética de escrever, uma posição frente a literatura, frente as instituições”.

o México, relacionando o que para o autor é inseparável: literatura e vida. Bolognese (2009, pp. 34-35) explica que: "El mundo de Bolaño, es un universo donde la literatura y la existencia cotidiana se mezclan continuamente"⁸. Em *Amuleto*, a narradora afirma: "Yo he vivido las aventuras de la poesía, que siempre son aventuras de vida o muerte" (BOLAÑO, 1999, p. 34).

De acordo com Andrea Carral (2005, p. 4) "[...] el infrarrealismo está llamado a ser 'el ojo de la transición', el testigo que puede dar cuenta de las nuevas experiencias histórico-políticas de la América Latina de mediados de los 70"⁹. O texto de autoria do também fundador do Infrarrealismo, Ramón Estrada *Rebeldes con causa* publicado no manifesto *Nada utópico nos es ajeno*¹⁰ (2013, p. 19) afirma que a voz de Bolaño: "[...] abre paso en la selva de textos insulsos y aburridos que saturan el panorama editorial de las

instituciones oficiales, y la profecía gana terreno en la geografía de la práctica"¹¹. Assim, é importante ressaltar que a literatura de Roberto Bolaño não aceita os estereótipos deixados pelo realismo mágico, pelo contrário, ela é avessa a esse processo. Em seus textos e em diversas entrevistas, o autor chileno ironiza e critica os escritores latino-americanos que insistiam em perpetuar o legado do *boom*, o que retrata, em grande medida, seu posicionamento político e estético.

É neste sentido que surge o Infrarrealismo, movimento político, poético e estético: seu propósito é atacar a cultura oficial, que naquele período estava sob duas correntes, a dos que obtinham a proteção do Estado priista e a representada pelos intelectuais Octávio Paz, Carlos Monsiváis e seus apadrinhados. A proposta do Infrarrealismo, abraçada pelo jovens poetas integrantes do movimento e seduzidos pelos ideais defendidos por Che Guevara, era combater este modelo de cultura perverso, porque ele excluía tudo que

⁸ BOLOGNESE (2009, pp. 34-35). Tradução nossa: "O mundo de Bolaño é um universo onde a literatura e a existência cotidiana se misturam continuamente".

⁹ CARRAL (2005, p. 4). Tradução nossa: "O Infrarrealismo está chamado a ser 'o olho da transição', a testemunha que pode dar conta das novas experiências histórico-políticas da América Latina em meados dos 70".

¹⁰ ESTRADA (2013). Tradução nossa: "Nada utópico nos é distante".

¹¹ ESTRADA (2013, p. 19). Tradução nossa: "[...] abre passo na selva de textos insossos e chatos que saturam o panorama editorial das instituições oficiais, e a profecia ganha terreno na geografia da prática".

não estivesse relacionado ao PRI e aos seus asseclas. (VILLARREAL, 2011). Conforme explica Caro (2010, p. 77):

Los infrarrealistas se sentían parte de una tradición poética distinta a la convencional. El solo hecho de apartarse de los grandes íconos culturales que eran Paz y Monsiváis, significaba ir por un camino arduo: el del exilio en la propia tierra. Existían dos pilares en la construcción de su identidad, uno era la lucha social, el estar contra el gobierno del PRI y con la revolución – mejor dicho, con la contrarrevolución, con el fin de la aparente igualdad y libertad con las que las autoridades se llenaban la boca – y el otro gran cimiento del movimiento era la pasión por la poesía, la fusión entre vida y arte. Por eso los infra encontraron refugio en José Revueltas y Efraín Huerta¹²..

Na obra em análise, ao dar a uma mulher, Auxilio Lacouture: “[...] ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera¹³” (BOLAÑO, 1999, p. 11), o status de

¹² CARO (2010, p. 77). Tradução nossa: “Os Infrarrealistas se sentiam parte de uma tradição poética distinta da convencional. Apenas o fato de se distanciar dos grandes íconos culturais que eram Paz e Monsiváis, significava ir por um caminho árduo: o do exílio na própria terra. Existiam dois pilares na construção de sua identidade, um era a luta social, o estar contra o governo do PRI e com a revolução – melhor dizendo, com a contrarrevolução, com o fim da aparente igualdade e liberdade com as que as autoridades enchiam a boca – e o outro grande cimento do movimento era a paixão pela poesia, a fusão entre vida e arte. Por isso os infra encontraram refúgio em José Revueltas e Efraín Huerta”.

¹³ BOLAÑO (1999, p. 11). Tradução nossa: “[...] cidadã do Uruguai, latino-americana, poeta e viajante”.

mãe da poesia e de todos os poetas, Bolaño levanta uma questão relevante no que diz respeito ao modelo normativo. Primeiro, porque a protagonista da obra é uma mulher, o que por si só já seria suficiente para questionar um espaço que foi e continua, predominantemente, masculino, embora, hoje perceba-se uma mudança neste cenário. Segundo, por ser uma mulher latino-americana. Sobre esse último ponto, cabe lembrar que a literatura de língua hispano-americana passou a ter maior visibilidade após a década de 1960 com o fenômeno do “boom latino-americano”, tendo como principais nomes Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Donoso, Elena Garrô, Laura Restrepo, Cristina Peri Rossi, entre outros. Aqui importa destacar que mesmo tendo participado, os nomes das escritoras deste período quase nunca são lembrados.

Ressalta-se que os textos de Bolaño atuam no intento de se distanciar dos autores citados como canônicos ou hegemônicos. Para Bolognese (2009, p. 42) “Bolaño [...]”

tomó un posición firme sobre el tema de la herencia de los narrados del *boom*", [...] se negaba a doblarse a las leyes del mundo del mercado editorial¹⁴". Em *Amuleto*, a vida de Auxilio nada tinha de convencional, pois em seu relato ela afirma: "Yo por el día vivía en la Facultad, como una hormiguita o más propiamente como una cigarra, de un lado para otro, de un cubículo a otro cubículo¹⁵ [...]". (BOLAÑO, 1999, p.7).

Auxilio é uma figura que, além de não se encaixar no chamado padrão, não tem legitimidade para o discurso oficial. Portanto, Bolaño já inicia a narrativa quebrando paradigmas ao escolher uma mulher como narradora e protagonista de uma história que expõe as discriminações de gênero, sociais e literárias.

A narradora de *Amuleto* se apresenta como poeta e se auto intitula: "[...] la madre de la poesía

mexicana¹⁶". (BOLAÑO, 1999, p.2). Auxilio com suas vivências se percebe como a "mãe" de todos os poetas mexicanos, ou seja, este é o entendimento que ela tem de si mesma e a orientação que dá à sua vida: "Yo soy la madre de los poetas de México¹⁷". (BOLAÑO, 1999, p.57). Bolaño se apropria das memórias da narradora para produzir o que o autor chama de poesia latino-americana. Essa memória que, a princípio, pode parecer localizada ou puramente pessoal, se coletiviza como uma memória pertencente a uma geração de latino-americanos poetas. Conforme Paul Ricoeur (1996, p. 9) "[...] a memória é sempre a memória de alguém (ou de um grupo) que faz projetos e visa o futuro, pois a memória é o instrumento que traz este passado ao presente, permitindo a construção de novos discursos e saberes".

É a invasão à Universidade Autônoma do México (UNAM) que desencadeia o fluxo narrativo de *Amuleto*, este episódio atormenta a narradora. São reiteradas e frequentes

¹⁴ BOLOGNESE (2009, p. 42). Tradução nossa: "Bolaño [...] tomou uma posição firme sobre o tema da herança dos narrados do *boom*", [...] se negava a dobrar-se as leis do mundo do mercado editorial".

¹⁵ BOLAÑO (1999, p. 7). Tradução nossa: "Eu de dia viva na Faculdade, como uma formiguinha ou mais propiamente como uma cigarra, de um lado para outro, de um cubículo a outro cubículo [...]".

¹⁶ BOLAÑO (1999, p. 2). Tradução nossa: "[...] a mãe da poesia mexicana".

¹⁷ BOLAÑO (1999, p. 57). Tradução nossa: "Eu sou a mãe dos poetas de México".

as lembranças do período em que ficou presa no banheiro da universidade enquanto alunos, professores e funcionários eram agredidos e presos pela polícia: "Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los lavabos de una de las plantas de la Facultad, la cuarta, [...]. Y estaba sentada en el water, en el momento en que los granaderos [...] entraban en la Universidad¹⁸". (BOLAÑO, 1999, p.9). Auxilio é reclusa deste espaço que reconstituirá sua memória individual sobre este traumático evento.

Ainda que possa parecer linear, a narrativa apresentada por Auxilio é entrecortada pelas recordações dos eventos na UNAM e *Tlatelolco*¹⁹.

¹⁸ BOLAÑO (1999, p. 12). Tradução nossa: "Coisa mais incrível. Eu estava no banheiro, nos lavabos de uma das plantas da Faculdade, a quarta, [...] E estava sentada no vaso, no momento em que os granadeiros [...] entraram na Universidade".

¹⁹ COSTA (2015, p. 56). O Massacre de *Tlatelolco*, ocorrido em 1968, foi um ataque militar direcionado ao movimento estudantil em protesto contra os jogos olímpicos. É reconhecido como um evento marcado pela repressão aos estudantes com desproporcionalidade da ação violenta e de seu subsequente encobrimento pelas forças oficiais. Costa afirma que: "O governo, à época, divulgou somente 20 mortes; no entanto, este número é confrontado por historiadores que chegam a afirmar que houve mais de 250 mortos e outras centenas de presos. Com uso de ostensiva força militar e de agentes infiltrados, o exército disparou contra os milhares de manifestantes reunidos na *Plaza de las tres Culturas* de *Tlatelolco*. Testemunhas afirmam o uso de estratégias de

Como nos alerta Seligmann-Silva (2003, p. 76) "[...] toda escritura do passado [...] é uma (re)inscrição penosa e nunca total". É neste processo de dor e de inúmeros retornos ao passado que a narradora de *Amuleto* nos dá a conhecer, através de sua memória desconexa carregada de titubeios e sofrimento, que esta será uma história de terror: "Y pensé: así es la Historia, un cuento corto de terror²⁰". (BOLAÑO, 1999, p.23).

O relato de Auxilio é fragmentado, não linear, suas recordações emergem em qualquer ocasião e lugar, indícios de que a memória não pode ser controlada, dada a impossibilidade da tradução total deste passado: "[...] como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones²¹ [...]". (BOLAÑO, 1999, p. 9). Resgatamos Seligmann-Silva (2003, p. 62), pois para o estudioso:

ágil remoção dos corpos e aprisionamento de manifestantes, de forma a ocultar rapidamente a violência estatal contra a manifestação.

²⁰ BOLAÑO (1999, p. 23). Tradução nossa: "E pensei: assim é a História, um conto curto de terror".

²¹ BOLAÑO (1999, p. 9). Tradução nossa: "[...] como se o tempo se cortasse e corresse em várias direções a vez, um tempo puro, nem verbal nem composto de gestos ou ações [...]".

"[...] o registro da memória é [...] seletivo e opera no *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer". E de acordo com Beatriz Sarlo (2007, p. 9):

Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente²².

Tais fatos são recordados pela personagem num discurso interrompido pelas lembranças do passado, impressões do presente e esboço do futuro: "Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto"²³. (BOLAÑO, 1999, p.29). Auxilio narra suas memórias rompendo com uma lógica espacial e temporal: "Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes

de septiembre de 1968"²⁴. (BOLAÑO, 1999, p.38).

A memória sobre os episódios mexicanos faz com que Auxilio retorne em muitos momentos da sua narração e, de diversas maneiras, ao dia 18 de setembro de 1968, mais especificamente ao banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM: "Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo"²⁵. (BOLAÑO, 1999, p. 9). As memórias da narradora nos levam a um passado marcado pelas atrocidades experienciadas que marcaram a história recente do México: "Y ahora estaba allí, [...] me dije aquí pasa algo raro, Auxilio, nena, abre los ojos y fíjate en los detalles, no sea que se te pase por alto lo más importante de esta historia"²⁶. (BOLAÑO, 1999, p.16).

²² SARLO (2007, p. 9). Tradução nossa: "Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão ou inteligência; tampouco ele é convocado simplesmente por um ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente".

²³ BOLAÑO (1999, p. 29). Tradução nossa: "Quero dizer: me coloquei a pensar em meu passado como se pensasse em meu presente e em meu futuro e em meu passado, tudo revirado".

²⁴ BOLAÑO (1999, p. 38). Tradução nossa: "E minhas recordações que se referem sem ordem nem gala para atrás e para frente daquele desamparado mês de setembro de 1968".

²⁵ BOLAÑO (1999, p. 9). Tradução nossa: "Eu estava na Faculdade aquele 18 de setembro quando o exército violou a autonomia e entrou no campus a prender ou a matar a todo mundo".

²⁶ BOLAÑO (1999, p. 16). Tradução nossa: "E agora eu estava ali, [...] e pensei aqui passa algo estranho, Auxilio, criatura, abre os olhos e

As delirantes memórias da narradora também fazem alusão a outro acontecimento significativo da história latino-americana, o golpe de Estado chileno. Em *Amuleto*, este evento, é vivenciado pelo personagem Arturo Belano, que assim como o próprio autor Bolaño, na obra aqui analisada viajou do México ao seu país natal, Chile, para participar do novo momento político após a eleição de Salvador Allende: “[...] el joven Arturo Belano, al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, [...] que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende”²⁷. (BOLAÑO, 1999, p.13).

Dessa maneira, são as recordações da narradora que nos fazem lembrar das adversidades pela qual a América Latina passou (e ainda passa) relacionadas, principalmente, ao que aconteceu quando estive presa no banheiro da UNAM.

fixe-se nos detalhes, não seja que te passe despercebido o mais importante de esta história”.

²⁷ BOLAÑO (1999, p. 13). Tradução nossa: “[...] o jovem Arturo Belano, que eu conheci quando tinha dezesseis ou dezessete anos, no ano de 1970, [...] que se sentia orgulhoso de que em seu longe Chile houvesse ganhado as eleições Salvador Allende”.

[...] yo me movía feliz de la vida, con todos los poetas de México y con Arturito Belano que tenía diecisiete años, dieciocho años, y que iba creciendo mientras yo lo miraba. ¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada [...]. Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968²⁸ [...]. (BOLAÑO, 1999, p. 15).

Em *Amuleto*, Bolaño escolhe eventos históricos importantes da América Latina para construir a narrativa. Ademais, são inúmeras as referências à poesia e aos poetas mexicanos, inclusive, como já mencionado, a própria narradora se autodenomina mãe da poesia e dos poetas mexicanos:

Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me

²⁸ BOLAÑO (1999, p. 15). Tradução nossa: “[...] eu me movia feliz da vida, com todos os poetas de México y com Arturito Belano que tinha dezessete anos, dezoito anos, e ia crescendo enquanto eu cuidava dele. Todos iam crescendo amparados por meu cuidado! Quer dizer: todos iam crescendo na intempérie latino-americana que é maior porque é a mais dividida e desesperada [...]. Eu tinha recordações. Eu vivia aprisionada no banheiro de mulheres da Faculdade, vivia incrustada no mês de setembro de ano 1968 [...]”.

conocen a mí. Así que podría decirlo²⁹. (BOLAÑO, 1999, p. 2).

Neste estudo, defendemos a hipótese de que a personagem narradora Auxilio Lacouture é guardiã da memória histórica do México e do Chile das décadas de 1960-1970. Ao longo da narrativa, as recordações de Auxilio a levam diversas vezes e de muitos modos ao que ocorreu no México em 1968, ou seja, a invasão à Universidade Autônoma do México: "Eso pensaba yo encerrada en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras³⁰", (BOLAÑO, 1999, p.18), e ao Massacre de *Tlatelolco*, ambos em setembro de 1968: "En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco³¹" (BOLAÑO, 1999, p.9), como também ao Chile em 1973, período do golpe de Estado, o que faz com que não nos esqueçamos o que ocorreu nos referidos acontecimentos. Reiteramos

²⁹ BOLAÑO (1999, p. 2). Tradução nossa: "Eu sou a amiga de todos os mexicanos. Podia dizer: sou a mãe da poesia mexicana, porém melhor não o digo. Eu conheço a todos os poetas e todos os poetas me conhecem. Assim que podia lhe dizer".

³⁰ BOLAÑO (1999, p. 18). Tradução nossa: "Isso eu pensava presa no lavabo de mulheres da quarta planta da Faculdade de Filosofia e Letras".

³¹ BOLAÑO (1999, p. 9). Tradução nossa: "Na Universidade não houve muitos mortos. Foi em *Tlatelolco*".

que Auxilio é também guardiã da memória literária latino-americana, porque Bolaño através de sua narradora questiona a literatura, pondo em xeque o fazer poético e os interesses que o circundam. Este pressuposto se evidencia no decorrer do relato da personagem, quando ao longo da narrativa faz menção à literatura chamada cânone ou a produzida pelos jovens poetas marginalizados da cidade do DF, ou seja, é através da poesia que a narradora encontra forças para resistir.

Así que me senté sobre las baldosas del baño de mujeres y aproveché los últimos rayos de luz para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste³². (BOLAÑO, 1999, p. 11).

Em *Amuleto*, o autor chileno contesta o cânone através das memórias da narradora. E o faz passeando pela literatura mundial, de Ovidio, Proust, Celan, Pasolini, Woolf, Borges, Bretón, Huidobro, Cardenal a Paz, entre outros, o que demonstra seu profundo conhecimento da poesia

³² BOLAÑO (1999, p. 11). Tradução nossa: "Assim que eu sentei sobre os azulejos do banheiro feminino e aproveitei os últimos raios de luz para ler mais três poemas de Pedro Garfias e logo fechei os olhos e fechei o livro e disse: Auxilio Lacouture, cidadã do Uruguai, latino-americana, poeta e viajante, resiste".

e da narrativa mundial. Cabe destacar que ao mesmo tempo em que dialoga com autores consagrados, Bolaño critica determinados modelos convencionais.

¿Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios? ¿y las vanguardias y sus retaguardias? ¿Y ciertas concepciones del amor, ¿Y ciertas concepciones del amor, el buen paisaje, la Colt precisa y multinacional? Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo: Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de armas³³. (BOLAÑO, 2013, p. 54).

Auxilio faz comentários sobre o futuro dos escritores ditos consagrados, o que sinaliza que Bolaño reconhece, ao mesmo tempo em que põe em dúvida este modelo de literatura. Talvez ao usar a palavra "estátua" como metáfora para simbolizar a aura dos escritores, o autor esteja problematizando este reconhecimento, já que para ele, assim como a vida, a aura é susceptível ao esquecimento, ao desaparecimento e, conseqüentemente, à morte como relata a narradora: "Y lo que los poetas

³³ BOLAÑO (2013, p. 54). Tradução nossa: "E a boa cultura burguesa? E a academia e os incendiários? E as vanguardas e suas retaguardas? E certas concepções do amor, a boa paisagem, a Colt precisa e multinacional? Como me disse Saint-Just em um sonho que tive faz tempo: Até as cabeças dos aristocratas podem nos servir de armas".

jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estatuas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario³⁴". (BOLAÑO, 1999, p.20).

Ao trazer para a narrativa escritores dos mais diversos lugares, gêneros e língua Bolaño quebra as barreiras geográficas e discursivas, demonstrando que para Auxilio (e, portanto, para a guardiã da jovem poesia mexicana) uma leitora assídua (como o próprio autor foi), a considerada literatura marginal está no mesmo patamar da considerada cânone. Inclusive, ao longo da narrativa, a personagem faz previsões sobre alguns renomados escritores.

Estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad y puedo ver el futuro, decía yo con voz de soprano [...] mis profecías son éstas. Vladímir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101. Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de

³⁴ BOLAÑO (1999, p. 20). Tradução nossa: "E o que os poetas jovens ou a nova geração pretendia era mover o piso e chegado o momento destruir essas estatuas, salvo a de Pacheco, o único que parecia escrever de verdade, o único que não parecia funcionário".

masas en el año 2045. Virginia Woolf se reencarnará en una narradora argentina en el año 2076³⁵. (BOLAÑO, 1999, p. 53).

Desse modo, ao validar o cânone, Bolaño não desperdiça as lições do centro, longe disso, faz com que elas sirvam ao seu objetivo, que é a literatura, respondendo, afirmativamente, a pergunta de Grinor Rojo (2012, p. 273) ¿Pueden producir los latinoamericanos una literatura propia, original, o están condenados a generar réplicas menores de los grandes modelos metropolitanos³⁶?

Para Bolaño, valorar alguns poetas em detrimento de outros tantos é fomentar a exclusão, é contribuir para que bons autores que estão à margem continuem apagados. É nesta lógica que sua literatura trabalha,

dando luz, trazendo à superfície aqueles que vivem nos: “[...] subterráneos del DF³⁷ [...]”, na: “[...] red de alcantarillas, [...] en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar³⁸”. (BOLAÑO, 1999, p.25). Em *Amuleto*, a narradora enfrenta o discurso oficial ao não fazer distinção entre os textos do chamado cânone e o produzido pelos jovens marginalizados.

[...] una vez me detuve en un pasillo de la Facultad y me uní a un grupo que discutía no sé qué aspectos de la poesía de Ovidio, [...] también estuviera dos o tres poetas jóvenes. [...] machitos que llegaban con sus folios doblados y sus libros sobados y sus cuadernos sucios [...] y me los daban a leer, sus poemas, sus versos, sus ahogadas traducciones, y yo tomaba esos folios y los leía en silencio³⁹. (BOLAÑO, 1999, p. 7).

³⁵ BOLAÑO (1999, p. 53). Tradução nossa: “Estou no lavabo de mulheres da Faculdade e posso ver o futuro, dizia eu com voz de soprano [...] minhas profecias são estas. Vladímir Maiakovski voltará a estar na moda lá pelo ano 2150. James Joyce se reencarnará em um menino chinês no ano 2124. Thomas Mann se converterá em um farmacêutico equatoriano no ano 2101. Marcel Proust entrará num desesperado e prolongado esquecimento a partir do ano 2033. Jorge Luis Borges será lido nos túneis no ano 2045. Vicente Huidobro será um poeta de massas no ano 2045. Virginia Woolf se reencarnará em uma narradora argentina no ano 2076”.

³⁶ ROJO (2012, p. 273). Tradução nossa: “Podem produzir os latino-americanos uma literatura própria, original, ou estão condenados a gerar réplicas menores dos grandes modelos metropolitanos?”

³⁷ BOLAÑO (1999, p. 25). Tradução nossa: “Subterráneos do DF”.

³⁸ BOLAÑO (1999, p. 25). Tradução nossa: “[...] rede de esgoto, [...] no mais escuro e no mais sujo, ali onde o mais bravo dos jovens poetas não podia fazer outra coisa mais que vomitar”.

³⁹ BOLAÑO (1999, p. 7). Tradução nossa: “[...] uma vez me detive em um corredor da Faculdade e me uni a um grupo que discutia não sei qual aspectos da poesia de Ovídio [...] também que ali estivesse Monterroso e dois ou três poetas jovens [...] machinhos que chegavam com seus fólhos dobrados e seus livros desgastados e seus cadernos sujos e me davam para ler, seus poemas, seus versos, suas ahogadas traduções, e eu pegava esses fólhos e os lia em silêncio.

O autor chileno desestabiliza discursos e parâmetros, uma vez que dá ao seu texto novas possibilidades de leitura, confrontando-o com os critérios pré-estabelecidos. O que Bolaño faz é se apropriar das regras impostas pela indústria editorial para questioná-las, como afirmam os escritores Paz Soldán e Faverón (2008, p. 26) "Es imposible enfrentarse a un enemigo poderoso [...], lo mejor, entonces, sería, como estrategia de supervivencia, decir sí y no a la vez: formar parte de la industria cultural, pero tratar de sabotearla desde adentro⁴⁰". Esta é uma especificidade da literatura Bolañiana, isto é, sua estética está diretamente associada à forma como o autor se relaciona com o campo literário, ou seja, criticamente. Bolaño trabalha no sentido de romper uma literatura que poderia reafirmar lugares de poder, apostando em literaturas capazes de fazer estabelecer rupturas ou discursos que possam quebrar espaços canônicos preestabelecidos, questionando o lugar do ficcional e do discurso oficial.

⁴⁰ SOLDÁN e FAVERÓN (2008, p. 26). Tradução nossa: "É impossível enfrentar a um inimigo poderoso [...], o melhor, então, seria, como estratégia de sobrevivência, dizer sim e não ao mesmo tempo: formar parte da indústria cultural, mas tratar de sabotá-la de dentro".

As memórias da narradora de *Amuleto* são escombros, fragmentos de um passado doloroso que é (re)inscrito através dos traços deixados a cada nova lembrança, a cada nova rememoração. Sem distinção de valor, as insistentes recordações de Auxilio recolhem os cacos do passado, como nos assinala Benjamin, para contar uma história inconclusa, sinalizando um passado que não passa, como um fantasma que ronda o presente, ameaçando o retorno das violências e horrores perpetrados por regimes de governo autoritários. Auxilio Lacouture guarda a memória de uma história de terror que deve ser conhecida para que não seja repetida. Portanto, a obra *Amuleto* colabora para que não esqueçamos de lembrar toda violência produzida pelos regimes autoritários pelos quais passaram muitos países latino-americanos. Como afirma Sarlo (2007, p. 20) "A memória se torna um dever [...] após o fim da ditadura militar e na maioria dos países da América Latina".

Nesta perspectiva, em *Amuleto*, a personagem narradora recolhe as imagens memoradas para tecer uma história que também é sua. Assim, além de reverberar vozes que foram

silenciadas, as memórias da personagem recuperam o passado e permitem que o que estava oculto possa ser (re)contado e, dessa forma, (re)construído. Sarlo⁴¹ (2007) nos adverte que: “os protagonistas do passado nem sempre são os que falam, pois muitas vezes estão mortos”. Portanto, percebemos que Auxilio Lacouture se configura como a guardiã das memórias históricas e literárias, porque é através das suas lembranças que a voz daqueles que foram apagados (estudantes, jovens e poetas) reverberam e operam para nos fazer lembrar o que houve no México e no Chile nas décadas de 1960-1970.

Ao retomar histórias recentes da América Latina que foram apagadas pela história oficial, Bolaño nos apresenta a maneira como esta foi constituída, expõe o que nela ficou escondido e revela a precariedade da vida daqueles que estão à margem, na periferia. De acordo com Judith Butler (2016) aqueles que estão fora dos quadros normativos, como é o caso de

Auxilio e dos jovens poetas, sequer alcançam o reconhecimento, não têm direito a vidas vivíveis nem passíveis de luto.

Na verdade, uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem que lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas não apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão. (BUTLER, 2016, p. 22).

É recuperando a memória através do testemunho da personagem narradora que Bolaño nos possibilita reinterpretar a história, porque é a partir dos traumas gravados nas memórias delirantes da narradora Auxilio que se dá a conhecer o que foi ocultado pela história.

[...] los soldados y los granaderos estaban deteniendo y cacheando y pegándole a todo el que encontraban delante sin que importara sexo o edad, condición civil o status adquirido (o regalado) en el intrincado mundo de las jerarquías universitarias⁴². (BOLAÑO, 1999, p. 9).

⁴¹ O Estado de S. Paulo 03/04/2007 na edição 427. Entrevista Beatriz Sarlo. O terror e a memória num beco sem saída. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/o-estado-de-s-paulo-33438/>. Acesso: 05 jul. 2019.

⁴² BOLAÑO (1999, p. 9). Tradução nossa: “[...] os soldados e os granadeiros estavam detendo e cacheando e pegando a tudo o que encontravam diante sem que importara sexo ou idade, condição civil ou status adquirido (o presenteado) no intrincado mundo das hierarquias universitárias”.

Assim, mais uma vez, está demonstrado que as memórias da personagem sobre a invasão a UNAM e o Massacre de *Tlatelolco* cumprem o papel de nos lembrar, todo o tempo, os episódios que marcaram o México naquele setembro de 1968. Para isso, Bolaño se apropria do que Evando Nascimento (2008) chama de rastros, ruínas para dizer o indizível, potencializando as micro intervenções que alteram a linguagem, pois propõem outras possibilidades de literatura (real e ficcional). A reconfiguração de algo, o torna ambíguo, nele se situa o entre lugar que reitera ao mesmo tempo sua aura, sua especificidade, recriando-o, produzindo nele uma potência. Segundo Derrida (2014, p. 53) a literatura “[...] é uma arma política muito poderosa”. Assim, entendemos que a literatura de Bolaño não é neutra, já que o autor chileno se apropria dela para tomar partido, revelando de que lado ele está.

A literatura para Roberto Bolaño esteve sempre relacionada às questões cotidianas, sociais e políticas. Seus livros aludem bem este posicionamento. Não raro, encontramos em sua obra evidências

de que os fatos ali narrados ficcionalizam situações que fizeram parte da sua vida ou de pessoas próximas a ele. São nomes de personagens, fatos históricos e textos que rompem os padrões literários e poéticos, na obra aqui analisada Bolaño nos apresenta Auxilio Lacouture como guardião da memória histórica e poética do período de 1960-1970 no México e no Chile. Ao recuperar a história política e literária e artística da América Latina, Bolaño questiona o discurso tradicional, expondo o que ficou oculto pela história oficial. Nesta perspectiva, o autor chileno rompe com os padrões estéticos vigentes ao usar suas próprias experiências como estratégia de intervenção.

A narradora de *Amuleto* surge tecendo o discurso de uma perspectiva que não a autorizada, de uma ótica sustentada na experiência que até então, deveria, de acordo com os padrões “tradicionais” continuar secundarizada. O lugar de fala da personagem Auxilio é instável, desconfortável, trata-se de um sujeito periférico, excluído que carrega na instabilidade a potência que empodera o coletivo marginalizado. Dessa

maneira, em *Amuleto*, Bolaño principia a destruição deste tempo violento e, sobretudo, excludente, para construção de um presente menos desigual.

Destarte, é necessário que o leitor esteja atento às pistas que são apresentadas sob as formas de memórias delirantes da personagem narradora, que aparentemente se manifestam de maneira generalizada, traçam um vínculo entre os fatos por ela relatados e sua vida, esclarecendo aos poucos qual história será contada. Bolaño se utiliza da própria literatura para se expressar politicamente e na crítica literária, traz outras formas de se pensar o campo literário ao fazer uso da sua escrita para questionar e desconstruir o pensamento hegemônico que se constituiu dicotomicamente.

Ao trazer em *Amuleto* uma personagem que carrega em suas memórias inúmeras referências aos fatos históricos, políticos e a escritores consagrados, Bolaño põe em prática o que defende o Infrarrealismo, ou seja, não separar literatura da vida, porque conforme Andrés Braithwaite (2006, p. 25), para o autor chileno "[...] toda escritura, de alguma maneira, es un

acto social⁴³". Assim sendo, para o autor chileno, não há como separar vida e obra, porque é tudo [...] una-sola-cosa⁴⁴". (BOLAÑO, 2013, p.1), melhor dizendo, "[...] un compromiso, o mejor dicho, una apuesta, en donde el artista pone la mesa su vida⁴⁵ [...]". (BOLAÑO, 2013, p. 3).

Por fim, entendemos que ao recuperar a história política e literária e artística da América Latina, Roberto Bolaño contesta, de dentro do sistema e de inúmeras formas, os espaços de legitimação, utilizando-se dos critérios que ainda hoje determinam o que pode ou não ser considerado cânone. Ademais, defendemos que sua literatura, em especial *Amuleto*, coloca em dúvida a construção do discurso oficial acerca dos fatos recentes que marcaram o continente latino-americano, especificamente, o México e o Chile.

Referências bibliográficas

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

⁴³ BRAITHWAITE (2006, p. 25). Tradução minha: "[...] toda escritura, de alguma maneira, é um ato social".

⁴⁴ BOLAÑO (2013, p. 1). Tradução minha: "[...] una-só-coisa [...]"

⁴⁵ BOLAÑO (2013, p. 3). Tradução minha: "[...] um compromisso, ou melhor dizendo, uma aposta, onde o artista põe sua vida na mesa".

BOLAÑO, Roberto. *Déjenlo todo nuevamente*. Manifesto Infrarrealista. 2013. Disponível em: www.infrarrealismo.com. Acesso: 3 dez. 2016.

BOLOGNESE, Chiara. Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción. *Acta literária*, n. 39, p. 131-140, 2009. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07176848200900020010. Acesso: 12 fev. 2019.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BUTLER, Judith. Vida Precária, vida passível de luto. In: *Quadros de Guerra*. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 13-55.

CARO, Montserrat Madariaga. *Bolaño Infra 1975 – 1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL editores, 2010.

CARRAL, Andrea Cobas. *Déjenlo todo nuevamente: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano*. 2005. Disponível em: <http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>. Acesso: 21 maio 2019.

COSTA, Júlia Morena Silva da. *Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño*. 2015. 232 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ESTRADA, Ramón. *Déjenlo todo nuevamente*. Manifesto Infrarrealista. 2013. Disponível em:

www.infrarrealismo.com. Acesso: 03 dez. 2019.

MEDINA, Rubén. Documentário sobre a obra e vida de Bolaño. Semana de autor, *Roberto Bolaño entorno y retorno*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuS-7Oml4FE>. Acesso: 28 ago. 2019.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record. 2008.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN Patriau, G. *Bolaño Salvaje*. Espanha: Editorial Candaya, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROJO, Grínor. *De las más altas cumbres*. Teoría Crítica latinoamericana moderna. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012.

SARLO, Beatriz. O terror e a memória num beco sem saída. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 abr. 2007. Caderno Cultura. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/o-estado-de-s-paulo-33438/>. Acesso: 05 jul. 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: Seligmann-Silva, M. (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.

VILLARREAL, Rogelio. El gran rechazo: underground y contracultura. *Revista Replicante*, nov. 2011. Disponível em: <http://revistareplicante.com/destacados/elgran-rechazo/>. Acesso: 02 abr. 2019.

Couro ruim é que chama ferrão de ponta: a respeito da violência em *Grande sertão: veredas*

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.38867>

Júlio França¹

João Pedro Lima Bellas²

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, sob a perspectiva das "poéticas do mal". Partimos de observações e descrições feitas em um artigo anterior, em que demonstrávamos ser o medo um elemento temático e estrutural fundamental no romance rosiano. Dando continuidade a essa abordagem, nossa proposta é considerar especificamente a violência, tanto em sua dimensão temática quanto em sua função formal na narrativa. A hipótese a ser desenvolvida é que a violência também se configura como um elemento essencial da história de Riobaldo, não possuindo em si mesma um valor positivo ou negativo, uma vez que surge ora como um produto dos receios experimentados pelo protagonista, ora como um meio de conciliar e superar os seus temores.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; poéticas do mal; medo; violência.

Cuero ruin reclama punzón puntiagudo: sobre la violencia en *Gran sertón: veredas*

Resumen: El presente artículo propone una lectura de *Gran sertón: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, desde la perspectiva de las "poéticas del mal". Partimos de observaciones y descripciones hechas en un artículo anterior, en que demostrábamos ser el miedo un elemento temático y estructural fundamental da la novela rosiana. Continuando con ese abordaje, proponemos ahora considerar específicamente la violencia, tanto en su dimensión temática como en su función formal en la narrativa. Se desarrollará la hipótesis de que también la violencia se configura como un elemento esencial del relato de Riobaldo, no teniendo en sí misma un valor positivo o negativo, ya que surge ora como un producto de las aprensiones experimentadas por el protagonista, ora como una manera de conciliar y superar sus temores.

Palabras clave: Guimarães Rosa; *Gran sertón: veredas*; poéticas del mal; miedo; violencia.

Tough hides call for a sharp goad: on violence in *The Devil to Pay in the Backlands*

Abstract: This paper presents a reading of *The Devil to Pay in the Backlands* that relates the novel with the tradition of the "poetics of evil" and builds on a broader approach we've been developing. It

¹ Júlio César França Pereira. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. E-mail: julfranca@gmail.com - ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

² João Pedro Lima Bellas: Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: joaolbellas@gmail.com - ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6661>

Texto recebido em 03/12/2019 e aceito para publicação em 04/01/2020.

consists of an interpretation that takes fear as a thematic and structural element in Guimarães Rosa's novel. Thus, our proposition is to take violence as our main subject and put forth an analysis that relates it with the element of fear. Our hypothesis is that violence is also a fundamental component in Riobaldo's narrative, emerging, at times, as a byproduct of the protagonist's fears, but also as a way of reconciling and overcoming his terrors.

Keywords: Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; poetics of evil; fear; violence.

***Grande sertão: veredas* e as poéticas do mal**

Romance basilar na tradição literária brasileira, *Grande sertão: veredas* (1956) é daquelas obras que, como observou Antonio Candido (cf. 1964), oferecem ao leitor uma miríade de temas e símbolos de modo a sustentar uma gama igualmente ampla de interpretações, que vão desde leituras que enfatizam a sua experimentação linguística até as que ressaltam significados que perpassam domínios variados como o da filosofia, da sociologia, da psicanálise ou da religião. Ainda que sejam altos os riscos de se propor uma nova abordagem do romance rosiano, tendo em vista a extensão de sua fortuna crítica, temos nos dedicado a ler *Grande sertão* a partir das relações que a obra estabelece com as "poéticas do mal"³ – uma perspectiva

que nos parece ainda pouco ou nada explorada.

Em ensaio recente, propusemos duas hipóteses centrais, que serão desenvolvidas em estudos subsequentes, como é o caso deste artigo. A primeira dessas hipóteses consiste na defesa de que *Grande sertão: veredas* é uma narrativa que se estrutura a partir de "uma reflexão sobre o mundo impregnado pelo Mal" (FRANÇA, 2020, p. 2); a segunda é a ideia de que "é a profunda experiência do medo que dá sentido à existência de Riobaldo – e, por conseguinte, estrutura a narração de sua vida" (FRANÇA, 2020, p. 2). Tais hipóteses foram construídas após a observação da recorrência, no romance, do termo "medo" (precisamente, 181 ocorrências) e termos sinônimos como "horror", "receio" e "temor". Para além

³ Chamamos de "poéticas do mal" aos modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do

imaginário humanos. Para um aprofundamento do assunto ver França e Araújo (2018).

dessa observação objetiva, uma leitura pela chave do medo é ainda justificada pela constatação de que momentos cruciais da narração de Riobaldo – como, por exemplo, o encontro na infância com Diadorim às margens do São Francisco; o reconhecimento de Hermógenes como o mal a ser enfrentado; o pacto com o diabo; a tomada de poder no bando de Zé Bebelo – são descritos em função da experiência do medo, seja no sentido de identificá-lo, seja para enfrentá-lo ou superá-lo.

O medo é, portanto, um tema que atravessa a narrativa de Riobaldo e se constitui como um elemento central para a dimensão ética do romance:

Com seu ritmo memorialístico errático, *Grande sertão: veredas* é, em grande medida, um romance de formação. E, como tal, um de seus temas axiais é o das escolhas éticas: como se deve viver, qual é o caminho certo a seguir, qual é o descaminho. Como o que somos é o resultado direto de nossas escolhas, e a sabedoria nada mais é do que ser capaz de fazer as escolhas corretas, o medo torna-se um grande mal porque corrompe nosso discernimento, e nos faz tomar decisões *erradas*, isto é, *covardes*. Esse é o motivo principal pelo qual se deve temer sentir medo – um estado afetivo capaz de nublar nossa consciência, nosso entendimento e nossa razoabilidade. (FRANÇA, 2020, p. 12)

A abordagem de *Grande sertão* pelo viés das poéticas do mal, além de realçar um aspecto do romance pouco (ou nada) explorado pela tradição crítica brasileira, permite-nos reavaliar e redimensionar alguns traços da obra já reconhecidos e descritos pelos estudos literários. Um desses elementos é justamente a violência, o tema deste artigo.

Ela assume um papel fundamental na *magnum opus* rosiana, mas, ao contrário do medo, não se apresenta como um elemento inexplorado por estudos críticos sobre o romance. Dada a multiplicidade de sentidos engendrados pela obra total de Guimarães Rosa, várias são as perspectivas adotadas para a abordagem da violência. Ela pode ser interpretada em termos psicanalíticos (cf. BUENO, 2008), sociológicos (cf. ARNT, 2015) ou políticos (cf. GINZBURG, 1992), entre várias outras perspectivas. Ainda assim, se considerarmos a violência no âmbito das tradições literárias das poéticas do mal talvez seja possível explicitar sentidos que até agora passaram despercebidos em estudos anteriores.

O presente artigo propõe considerar o tema da violência dentro

de uma perspectiva de leitura que entende a experiência do medo como estruturante da existência de Riobaldo. A hipótese que desdobraremos é a de que a violência ora surge como uma consequência negativa da covardia – esta, por sua vez, um produto do medo –, ora como uma forma de apaziguamento e superação do medo onipresente na experiência de vida do narrador-protagonista.

Riobaldo, jagunçagem, violência

As reminiscências do narrador situam a narrativa em uma cronotopia em que a violência é uma constante. Há, dessa forma, em *Grande sertão: veredas*, muitos elementos e episódios que poderiam ser descritos como característicos das poéticas do mal. Citemos, como exemplos, os diversos *loci horribiles*, como as Veredas Tortas, onde se dará o pacto com o Diabo; ou o Liso do Sussuarão, “o miôlo mal do sertão” (ROSA, 2001, p.79), onde o protagonista irá se pôr a prova; e as muitas personagens descritas como monstruosas – como Hermógenes e os tantos desvalidos do sertão, tais quais os catrumanos da brenha. Mas são os inúmeros crimes e transgressões cometidos pela

jagunçagem através do sertão – alguns descritos de forma detalhada e explícita – que consistem no maior conjunto de representações de violência no romance.

Nesse sentido, é importante notar que um dos traços mais marcantes da narrativa de Riobaldo é a relação ambígua que ele mantém com seu passado de jagunço. Por um lado, o protagonista sente-se um estranho em meio àquela vida, e, algumas vezes, reluta em admitir que possui as qualidades necessárias a um jagunço, como ilustram as duas passagens a seguir: “o que me atazanava, a mór [...] era o significado que eu não achava lá, no meio em que eu estava obrigado, naquele grau de gente” (ROSA, 2001, p. 237); e “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, **não quero ser**” (ROSA, 2001, p. 280, grifos nossos). Por outro lado, em outros momentos de sua narração, Riobaldo parece não apenas naturalizar a vida jagunça – “Por quê eu ia ter pena dos outros? Algum tinha pena de mim...? [...] Matar, matar, quê que me importava?” (ROSA, 2001, p. 271) –, como também demonstra apreço por ela, como na ocasião em

que tem sua valentia elogiada por Vupes: "o mais garboso fiquei, prezei a minha profissão. Ah, o bom costume de jagunço. Assim que é a vida soprada, vivida por cima" (ROSA, 2001, p. 106).

Conforme a narração avança, torna-se evidente que os sentimentos contraditórios que ele nutre pela vida de jagunço derivam, em grande medida, de seu entendimento sobre as causas e as consequências dos atos violentos perpetrados pelos jagunços. Esse aspecto do romance fica ainda mais claro se considerarmos que a violência é inerente ao sertão – ou, ao menos, na maneira como o sertão é concebido pelo protagonista. Isso é manifesto, por exemplo, na maneira como o narrador descreve Jazevedão, delegado que conseguiu pôr fim na jagunçagem e levar ordem ao sertão: "nunca vi cara de homem fornecida de bruteza e maldade mais, do que nesse" (ROSA, 2001, p. 42). Embora constate que o delegado é responsável por diversas barbaridades, Riobaldo mostra-se convencido de que a violência era o único meio de dar cabo do caos que permeava o sertão:

Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este, por este simples universo aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! [...]

Tanto, digo: Jazevedão – um assim, devia de ter, precisava? Ah, precisa. Couro ruim é que chama ferrão de ponta. [...] Mas só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou (ROSA, 2001, p. 43).

Para Riobaldo, portanto, em um mundo permeado por atos de violência e crueldade, apenas a força bruta é capaz de organizar o caos do sertão – ou seja, a ordem é alcançada apenas quando se age de forma ainda mais violenta e cruel. A lógica do narrador-protagonista parece apontar que, em um mundo impregnado pelo mal, só é possível enfrentá-lo com o próprio mal. O romance, portanto, ao menos inicialmente, oferece-nos indícios de que Riobaldo parece assumir uma posição de suspensão de juízo em relação à violência, dadas as condições específicas do sertão: "Tudo naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, [...] e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte" (ROSA, 2001, p. 190).

Contudo, a indiferença de Riobaldo em relação à violência que assola o sertão não é constante no desenvolvimento do romance. O narrador, por diversas vezes, deixa transparecer uma profunda inquietação ao presenciar atos de crueldade, ainda que, não raramente, demonstre uma profunda curiosidade por eles. Essa ambiguidade manifesta-se de modo exemplar na reação de nosso protagonista à sua nêmesis, Hermógenes. Desde o início de sua narração, Riobaldo expressa profunda repulsa por seu antagonista: “Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava” (ROSA, 2001, p. 226). Em dado momento de sua história, porém, o narrador nos diz:

[...] eu não queria pensar naquele Hermógenes, e o pensamento nele sempre me vinha, ele figurando, eu cativo. Ser que pensava, amiúde, em ele ser carrasco, como tanto se dizia, senhor de todas as crueldades. No começo, aquilo me corria só os calafrios de horror, a ideia minha refugava. Mas, a pouco, peguei às vezes uma ponta de querer saber como tudo podia ser, eu imaginava (ROSA, 2001, p. 298).

A passagem, ao ressaltar a tensão entre atração e repulsa fomentada pela personalidade de Hermógenes, serve como demonstração metonímica da

dubiedade do pensamento do narrador acerca da violência que caracteriza a jagunçagem. O trecho é especialmente significativo por indicar que mesmo uma figura repugnante para Riobaldo – e é importante dizer que tal aversão é, sobretudo, moral, e provocada principalmente pelo sadismo de Hermógenes – era capaz de incitar a sua imaginação e a sua curiosidade.

Hermógenes é uma das personagens centrais para que se compreenda os movimentos da narrativa, e, conseqüentemente, a vida de Riobaldo. Do ponto de vista do enredo, o antagonista é o responsável pela morte de Joca Ramiro, acontecimento que desencadeia a principal subtrama do romance: a campanha de vingança contra “os Judas” (ROSA, 2001, p. 64 *et passim*). A percepção de Riobaldo – de que Hermógenes é uma encarnação do mal – encontra eco, na diegese, na crença disseminada entre os jagunços de que Hermógenes firmou um pacto com o diabo. Essa suposição sobre sua condição de pactário pode ser entendida, alegoricamente, como uma tentativa de explicar, ainda que por meio de justificativas de cunho sobrenatural, uma tamanha maldade

que parece exceder a capacidade de compreensão humana.

Fazendo eco à anteriormente mencionada constatação de que o mal somente pode ser combatido pelo próprio mal, Riobaldo, em dado momento de sua trajetória como jagunço, parece admitir a inevitabilidade e mesmo a própria justiça do uso da violência para se vingar de Hermógenes e Ricardão. Tal entendimento irá motivar uma série de decisões fulcrais na trajetória do protagonista, e redundará no pacto com o diabo, na tomada do poder de Zé Bebelo e, por fim, em sua ascensão como o "Urutú Branco" (ROSA, 2001, p. 545), chefe do bando que outrora pertenceu a Joca Ramiro. Nesse movimento, há uma escalada de atos de violência cometidos por Riobaldo, em uma progressão que o colocará, enfim, como um semelhante de seu antagonista: "A ironia trágica desse percurso do protagonista é bastante explícita. Agora é Riobaldo quem causa medo nos outros. Em grande medida, ele se transformou no tipo de monstro que combatia." (FRANÇA, 2020, p. 11). Para o velho Riobaldo, narrador do romance, essa trajetória é perturbadora, pois revela nele a

disposição para – ou mesmo um apreço por – cometer atos violentos. Enquanto narra, ele busca através de um processo anamnésico, tanto lembrar quanto descobrir algo que venha a legitimar as ações que cometeu. E é precisamente essa busca por uma justificação que nos interessa mais especialmente, por sua relação direta com a experiência do medo.

A violência como remédio contra o medo

O papel de antagonista desempenhado por Hermógenes é um elemento central no enredo de *Grande sertão*, já que é em função dele que Riobaldo encontra uma justificativa para a sua própria tendência ao mal. Contudo, se pensarmos na formação do caráter do protagonista, nenhuma personagem é tão essencial como Diadorim. É na relação com ela que se definem aspectos centrais da vida e da personalidade do narrador. Nesse sentido, quando se lê a obra rosiana como um romance de formação, é observável que diversos pontos de virada fundamentais na narrativa de Riobaldo têm Diadorim como figura central e força motriz. Talvez nenhum

deles seja tão significativo quanto a travessia do rio São Francisco (ROSA, 2001, p. 146-148), episódio que marca o primeiro encontro dos protagonistas, ainda na infância de ambos.

A travessia é recordada em um momento da narrativa em que já estamos familiarizados com a admiração que Riobaldo nutre por Diadorim. O que esse momento, especificamente, proporciona de mais relevante para nossa interpretação do romance é a revelação de que essa admiração do narrador nasce com o assombro da descoberta de que Diadorim não sente medo: “‘Você nunca teve medo?’ – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – ‘Costumo não...’ – e, passado o tempo dum meu suspiro: – ‘Meu pai disse que não se deve de ter...’ Ao que meio pasmei” (ROSA, 2001, p. 147-148). A assertiva de Diadorim não é apenas retórica, mas será confirmada, no episódio, tanto pela coragem que a personagem demonstra ao atravessar o caudaloso rio, em uma pequena canoa, mesmo sem saber nadar, quanto pelo enfrentamento, com um canivete na mão, de um potencial abusador (ROSA, 2001, p. 150).

O episódio da travessia do São Francisco permite-nos afirmar que, de certo modo, Diadorim também se apresenta como um oposto de Riobaldo, já que o narrador do romance caracteriza exatamente por ser assombrado por seus medos. Sua história é marcada pelo desejo profundo de entender e superar os temores que perpassaram sua vida, impedindo-lhe de seguir um caminho virtuoso.

Como a estima de Riobaldo por Diadorim nasce da admiração que o narrador manifesta pelo fato de o amigo jamais sentir medo, o convívio entre os dois personagens irá gerar uma associação entre coragem e bondade. Ao falar sobre Joca Ramiro para Riobaldo, Diadorim enfatiza que não há ninguém mais valente em todo o Gerais, e afirma na sequência: “Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!” (ROSA, 2001, p. 200). Vale a pena lembrar que Ramiro, ao longo de todo romance, é descrito como uma figura quase divina:

E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco — cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em labores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. E ele era um homem de

largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (ROSA, 2001, p. 318)

A atribuição de um caráter divino a Joca Ramiro – e, por extensão, a valorização de sua bondade, justiça e coragem – é ratificado pelo termo utilizado para se referir aos seus assassinos – os “Judas”. É nesse sentido que entendemos a jornada de Riobaldo para sobrelevar os seus receios como um esforço ético de não apenas superar o medo, mas, mais precisamente, como uma saga para tornar-se bom.

Das implicações existentes entre medo e mal, coragem e bem, decorre o ponto de vista ambíguo de Riobaldo sobre a violência. Em boa parte da diegese, o ódio, a intimidação física e moral de terceiros são meios de enfrentamento do seu próprio medo. Em outras palavras, no sertão, mergulhar no modo de vida jagunço e

praticar toda sorte de maldades integra uma condição necessária no processo formativo de se tornar bom, como parece indicar a seguinte alusão à sabedoria dos jagunços: “A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe” (ROSA, 2001, p. 460).

A indicação de que o ódio é um caminho incontornável para alcançar a coragem, e, assim, tornar-se bom, é bastante explícito na percepção de Riobaldo acerca de qual posição deve assumir frente ao Hermógenes: “O ódio pousa na gente, por umas criaturas. Já vai que o Hermógenes era ruim, ruim. Eu não queria ter medo dele” (ROSA, 2001, p. 224). A ênfase na maldade intrínseca do antagonista parece ser voltada para explicitar e justificar o ódio. Em outras palavras, Riobaldo mais uma vez demonstra uma profunda preocupação em justificar uma emoção negativa. Essa justificativa é organizada de modo a apresentar o ódio como necessário – e, portanto, não como um sentimento negativo, mas como um antídoto contra o medo que seu antagonista lhe inspira.

Consequentemente, a conversão do ódio em violência parece ser vista como um percurso quase

natural, uma vez que, como foi explicitado, Riobaldo compreende-a como uma marca estrutural não apenas da vida jagunça mas do próprio sertão. Isso parece ser corroborado pela receita dada pelo protagonista para adquirir coragem:

O que há, que se diz e se faz — que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça-pintada. E, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca! Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão — e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! (ROSA, 2001, p. 207)

O ato capaz de tornar os homens valentes é marcado, portanto, pela violência. Não basta apenas matar a onça; deve fazê-lo a partir de um embate direto, “à mão curta, a ponta de faca”, que culmina em um ato bastante cruel, quando se come, cru, o coração da onça. É interessante observar que o próprio Riobaldo parece consciente da contradição de seu raciocínio, já que define a coragem adquirida como aterrorizante: “o coração come, se enche das coragens terríveis!”.

O que parece perturbar o narrador, porém, é o reconhecimento de que o ódio, como antídoto para enfrentar o medo, tem efeitos colaterais poderosos. Quando se é efetivamente bem-sucedido na superação do próprio medo, o sujeito torna-se, ele próprio, uma fonte de pavor para os outros, realimentando assim o ciclo de medo, ódio e violência. No romance, isso é concretizado quando Riobaldo se torna o Urutú-Branco e assume a liderança dos jagunços, o que se confirma pela fala que lhe é dirigida por Zé Bebelo, destituído do posto de chefe: “você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...” (ROSA, 2001, p. 545).

Esse encadeamento reflexivo conduz Riobaldo a uma aporia, pois parece não ser possível escapar do medo. Nesse caso, a suspensão de juízo a respeito da violência precisa, conseqüentemente, ser revista. Assim, se, em um primeiro momento, o romance parecia caminhar direção a uma posição de neutralidade do protagonista frente aos atos de crueldade que presencia pelo sertão, Riobaldo, conforme avança em sua narração, torna-se mais consciente de

que a violência está imbricada à própria natureza humana: "Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem?" (ROSA, 2001, p. 395). Na recusa ao remorso, bem como na analogia com um animal, Riobaldo parece aceitar, não sem algum grau de desencanto, a natureza violenta do ser humano: "A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável" (ROSA, 2001, p. 79).

A análise do sentido da violência em *Grande sertão: veredas* aqui empreendida, além de ratificar a sua relevância na narrativa de Riobaldo, oferece-nos ainda mais indícios no sentido de uma confirmação da pertinência de uma leitura do romance de Guimarães Rosa sob a perspectiva das poéticas do mal. Ao emergir, ainda que de forma ambígua e tortuosa, como uma opção efetiva para a superação do medo, a violência torna-se um elemento essencial para as decisões do protagonista a respeito do modo

como deve orientar a sua vida. Trata-se de um componente que parece confirmar o papel fundamental desempenhado pela emoção do medo no percurso diegético e, sobretudo, ético de Riobaldo.

Referências bibliográficas

ARNT, Gustavo. Viver é muito perigoso: latifúndio e violência em Grande sertão: veredas. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 430-453, 2. sem. 2015.

BUENO, Giselle. O destapar do demônio: violência e trauma em Grande sertão: veredas. In: ANAIS eletrônicos do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

FRANÇA, J. O medo como elemento temático e estrutural de Grande Sertão: Veredas. In: ANAIS eletrônicos do XVI encontro internacional da ABRALIC. Brasília: UnB, 2020. [no prelo]

FRANÇA, J., ARAÚJO, Ana Paula. As artes e os atributos do Mal. In: *As artes do mal; textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

GINZBURG, Jaime. A violência em Grande sertão: veredas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.34, p. 87-99, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Resenha

A literatura como arquivo da ditadura brasileira



RESENHA: FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v10i18.39879>

Jonathan Kaefer Gomes da Costa

Mestrando em Ciências da Informação do PPGCI/UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: jonathankaefers@yahoo.com.br - ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-6550-0175)

6550-0175

Testo recebido em 11/12/2019 e aceito para publicação em 13/01/2020.

A literatura como arquivo da ditadura brasileira escrito pela professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

na Universidade Federal do Fluminense, Eurídice Figueiredo é resultado de uma pesquisa feita desde 2014 com o especial auxílio do CNPq

(Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Figueiredo traz em seu livro um discurso crítico sobre as narrativas que tematizam a ditadura militar. Além das questões históricas, a autora chega a fazer uma reflexão sobre as consequências violentas da ditadura para os dias atuais. Figueiredo usa de diversos autores para trazer embasamento a sua análise com o intuito de encontrar nos rastros e fragmentos as condições de interpretações dos processos coletivos de trauma e sofrimento.

O livro está dividido em quatro capítulos assim nomeados: “Os arquivos do mal: memória, esquecida e perdão”; “A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita”; “K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida”; “Minha terra tem palmeiras... e me expulsaram de lá (Geração 1968)”.

No primeiro capítulo, Figueiredo parte da premissa de que o golpe de 1964 foi um atentado à legalidade e à Constituição, além de ressaltar que muitos lutaram contra a falta de liberdade imposta pelo novo regime. O fim deste é, para a autora, assombroso porque as autoridades do país deram carta branca a policiais e militares, muito deles verdadeiros psicopatas, simuladores de teatrinhos que descartavam corpos, além da “carta branca” o regime resultou também na promoção e condecoração de torturadores. Dentro da luta pela liberdade, a autora também aponta que mesmo aqueles que se opuseram ao regime, tanto nas Forças Armadas quanto na Justiça, foram perseguidos ou relegados na carreira em favor dos que cooperaram com a ditadura.

A autora afirma que a lei de anistia realizou uma promoção do esquecimento – oposto do trabalho da

memória e do arquivamento. Além disso, tal lei reforça um aspecto cultural do país de não se cultivar a memória política porque a anistia significou amnésia. A autora faz uma observação mais que válida ao afirmar que com a Anistia o país “se recusa a enfrentar o passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção”.

E o primeiro capítulo continua com um trabalho minucioso sobre outras publicações existentes cujo foco era a ditadura, levantando o destaque de que o arquivo não se confunde com a memória, pelo contrário, o arquivo existe no lugar da memória, pois ele é documento ou monumento daquilo que tendia a entrar para o esquecimento. Diante do esquecimento, Figueiredo aponta duas ordens sobre ele: o esquecimento individual e o esquecimento coletivo. Mas a autora

chega a propor soluções para os traumas que residem na necessidade de lembrar e reviver o trauma através das palavras, ou seja, da narrativa, nas sessões de psicanálise ou através da escrita. Por que a escrita seria a maneira de tratar os traumas? Bom, a autora responde que o escritor trabalharia com os vestígios do passado e que mesmo que se trate de uma rasura, a escrita vai juntar e rearrumar os dados do passado, pois ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres. Quem tentam escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares além das informações obtidas em diferentes arquivos.

O segundo capítulo do livro *A literatura como arquivo da ditadura*

brasileira traz o título de “A literatura sobre a ditadura: estratégias de escrita”. Capítulo que traz breves resumos e reflexões sobre obras literárias que tematizam a ditadura brasileira. Figueiredo pondera com a observação de Seligmann-Silva, *O local da diferença* (2015), de que não há dúvida sobre o caráter testemunhal da literatura que tematiza as catástrofes do século XX, e ainda acrescenta, citando Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz* (2008), que a etimologia da palavra “testemunha” reside também em *superstes* (aquele que viveu uma experiência sobre a qual pode testemunhar). Desse modo, dentre os textos analisados por Figueiredo no segundo capítulo os autores, na maioria dos casos, estão atuando como *superstes* – pessoa que testemunha sua própria experiência de militância e de perseguição política.

Figueiredo também defende que a ficção não é sinônimo de fantasia e imaginação, trata-se sim de uma estratégia ordenadora da linguagem com o objetivo de criar uma narrativa legível e compreensível. Portanto, o escritor ao se debruçar sobre a memória e sobre o arquivo, cria um testemunho pessoal da história além de escrever para um público mais amplo, encontrando no leitor um elemento ativo na transmissão da memória. Por fim, a divisão realizada entre as obras que tematizam a ditadura militar brasileira são assim estabelecidas por Figueiredo: primeiro período (1964-1979); o segundo período (1980-2000); o terceiro período que compreende os últimos anos.

No terceiro capítulo de *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* a autora traz uma análise sobre um dos livros que narram os

traumas da ditadura: *K*, de Bernardo Kucinski. Trata-se da história do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski Silva, professora do Instituto de Química da USP, e de seu marido Wilson Silva, ambos militantes da ALN (Ação Libertadora Nacional). Ana era irmã do autor e filha de Meir Kucinski – escritor que nasceu na Polônia em 1904 e emigrou para o Brasil em 1935. Wilson Silva foi colega de faculdade de Bernardo Kucinski, tendo sido através deste que Wilson conheceu Ana. O casal foi preso pelo delegado Sérgio Fleury durante o regime e anos depois o ex-delegado Cláudio Guerra, em depoimento que está no livro *Memórias de uma guerra suja*, revelou ter transportado os corpos do casal a fim de serem incinerados no forno da Usina Cambahyba, no Rio de Janeiro. A voz do personagem principal, *K*., revela toda a angústia de um pai que, após passar por um processo de

emigração forçado somado às perdas de familiares durante a ocupação dos nazistas na Polônia, encontra no Brasil um refúgio. Porém, é este novo refúgio que dará a *K*. suas últimas e grandes perdas: o desaparecimento da filha e do genro, e a falta de respostas do Estado brasileiro.

No capítulo “Minha terra tem palmeira... e me expulsaram de lá (Geração 1968)”, o último do livro, Eurídice elabora sua narrativa autobiográfica. Sua experiência de exílio após a prisão de seu namorado, Flávio, quando se tornou uma foragida do governo brasileiro. A autora-personagem revela que durante seus primeiros anos de exílio lhe ocorria vagas ideias de suicídio, chegando a conclusão de que no exílio se vive o luto da perda da referência maior que é o país natal. No fim do capítulo, a autora revela que sempre teve o desejo de escrever sobre suas

“peripécias” durante a ditadura militar brasileira, mas havia algo que a bloqueava de escrever esse texto.

Portanto, ao terminar a leitura prazerosa deste livro de linguagem clara e detalhes pontuais, só há o que se concordar com as palavras do professor Jaime Ginzburg ao afirmar que esta obra tem raras convergências entre qualidades analíticas, didáticas e expressivas, por isso faz dela única e necessária.