

BURACOS



outra travessia - nº28

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina
Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2019

outra travessia

Revista de Literatura nº 28
Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2019

buracos

Editores
Artur de Vargas Giorgi
Bairon Vélez Escallón
Flávia Scóz
Rafael Miguel Alonso
Ricardo Gaiotto de Moraes

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Capa:

Jardim do luto, 2019, de Teresa Siewerdt . Fotografia: Lucas Lacaz; performers: Teresa Siewerdt e Raisal Arruda / arte gráfica: Flávia Scóz

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Artur de Vargas Giorgi/ Byron Vélez Escallón/ Flávia Scóz/ Rafael Alonso/ Ricardo Gaiotto

Editoração:

Flávia Scóz

Revisão:

Sabrina Alvernaz / Viviane da Silva Vieira

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Artur de Vargas Giorgi (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Sússekkind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Aparecida Barbosa (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

María Gabriela Milone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Mario Cámara (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Buracos

No início do século XIX, Francisco Goya, em *Tres hombres de excavación*¹ (1819), reúne na mesma imagem três homens ao redor do mesmo buraco. O desenho apresenta três alturas possíveis de um mesmo movimento de escavação. Em primeiro plano, contrariando o desejo do solo, vê-se uma enxada levantada sobre a cabeça; em segundo plano, outro homem quadrúpede debruçado sobre o solo, seguido do terceiro que, com a enxada, parece empregar toda a sua força para remover o solo de seus pés. A pouca distância entre os três e o movimento do solo e da matéria escura que se levanta do buraco cavado insinuam que, no próximo movimento de braços e enxadas, alguém será decapitado, assim como permite subentender que, no momento anterior, alguém já foi atingido. No desenho de Goya, não sabemos se os três homens estão cavando um buraco ou lutando para dele sair.

No fim do mesmo século, Vincent Van Gogh, seguindo a tradição de pinturas do trabalho no campo e entusiasmado com as telas de Jean-François Millet, pintou sistematicamente os camponeses holandeses, quase sempre inclinados em direção ao solo. Em *A Peasant Women Digging*², (1890), a figura feminina inclinada ao solo recebe estranhas formas. Com a cabeça abaixada, os membros inferiores e posteriores são colocados no mesmo plano. Os tons sóbrios e frios fazem com que corpo, tecido, terra e até mesmo vegetação se misturem como pedras amontoadas prestes a desmoronar. O corpo que parece convocar um retorno a uma postura não bípede apresenta pés e mãos colados na superfície da terra e, dobrado em si mesmo, recolhe-se num aglome-

1 Francisco de Goya y Lucientes. *Tres hombres de excavación*; 1819, Sepia wash, 20x14 cm.

2 Vincent Van Gogh. *A Peasant woman digging*; 1885, óleo sobre tela, 42x32 cm.

rado de membros. Outra vez não sabemos se os camponeses cavam para abrir espaço no solo, retirar e revirar a terra, ou, ao contrário, se cavam para enterrar, depositar algo sob seus pés, preencher os buracos do terreno.

Em 1970, o artista e arquiteto italiano Vito Acconci filma em 8mm a performance *Digging Piece*³. Por aproximadamente 10 minutos faz de seu corpo uma peça para cavar – seus pés se tornam ferramentas para abrir buraco na areia fina e branca. O arquiteto que levanta edifícios do solo agora abre o sem fundamento na areia leve que escapa e escorre dentro de ampulhetas. Importante ressaltar que é em meados da década de 1960 que a arte se desloca do museu para a terra, a escultura assume proporções desumanas e também aparecem as primeiras *Land art* e *Site-specific*. Artistas como Robert Smithson vão pensar a terra e o solo sob nossos pés como matéria narrativa capaz de perturbar os limites da história e da arte. O lugar das musas e das coleções é violado e não há mapa ou programa que possa nos orientar:

Os estratos da Terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. Quando se cavam os *sites* de ruínas da pré-história, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. As grades abstratas contendo a matéria bruta são observadas como algo incompleto, quebrado e espalhado⁴.

Por onde se começa a cavar? Diante da superfície intacta, relativamente lisa, como se abre um buraco? Será que abrir um buraco é como escrever um texto? Adestramos as mãos, sujamo-nos de tinta ou de terra, adquirimos as ferramentas apropriadas, arranhamos a terra e a placa de argila, repetimos os movimentos, dobramo-nos sobre nós mesmos e nos intrometemos para fora. Onde se chega, ou o quê se alcança com esses movimentos intermitentes, que encontram texturas, pedras e raízes no meio do caminho e da linha? Do que é feito esse buraco vazio, essa concavidade que nada cabe e nada suporta além da queda? Neste sentido, o gesto de *escavar* se aproxima do gesto de *escrever* como meio de descobrir um passado e se lançar num futuro, de forjar um limite maior do que o corpo, uma palavra mais encorpada que a linha e que a própria linguagem, um corpo outro que se dobra em si mesmo e nessa dobra se espessa.

3 Vito Acconci. *Digging Piece*; 1970, 8mm, 10’.

4 SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 194.

Em 1932, Walter Benjamin escreve em papel serrilhado a anotação de um sonho borrado, que termina com algumas manchas negras de nanquim que parecem forçar os seus limites para ganhar volume. A tinta suja os dedos e as mãos e marca o papel:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas⁵.

O contato com a terra e sua preparação fazem do gesto de cavar uma linguagem do corpo – a linguagem como instrumento da memória e o cavar como instrumento do corpo. Técnica que permite que a memória seja um meio, uma via, uma mídia, para exploração do passado. Meio que traz o passado à tona e que assegura que este se levante e se reconfigure. Escavar e escrever são gestos análogos, ambos confluem na cultura, no cultivo e na cultura, técnicas instrumentalizadas para localizar o passado no tempo presente, nessa escritura indecível. Formas de revolver os sedimentos com cuidado, arar a terra, fazer com que o instrumento adentre, deslocar os vestígios encontrados e, sobretudo, fazer do lugar de encontro vórtice do tempo, mesa de operação e disposição da memória:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo⁶.

Não há como deixar de evocar o exemplo de Marcel Proust, citado por Benjamin. Em Proust, a rememoração costumeira apresenta-se como estratégia inútil na busca pelo tempo perdido. Este aparece na reminiscência, salta à memória, involuntariamente, através de vivências comuns, como no gosto do biscoito misturado ao chá. Para Benjamin, auráticas são as imagens da memória involuntária. De todo modo, materializar literariamente uma percepção incidental, cristalizar a própria experiência num certo objeto, demanda um método de exercício. Da mesma forma, a escavação, que encontra vestígios ao acaso, também depende do movimento repetitivo e deliberado.

5 BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: _____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018, p. 93.

6 *Ibidem*.

O *punctum*, conforme a definição de Roland Barthes em relação à *fotografia*⁷, talvez represente essa possibilidade intelectual intervalar, tecnicamente mediada e, ao mesmo tempo, provocada inconscientemente. Este elemento, forjado tecnicamente, mas descoberto ao acaso pelo olhar, pode fazer do instrumento e do meio uma única operação, aproximando o aspecto material-imaterial – concreto-abstrato – que compõe todo gesto de escritura e escavação.

As palavras empregadas por Benjamin para se referir ao método de Proust denotam que este desafio demanda um exercício mental, mas igualmente corporal: “O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado”⁸.

Jean-Luc Nancy, em *Une pensée finie*, imagina o gesto de escrever, debruçado sobre Georges Bataille, como um movimento de retirada, uma fuga do centro em direção a um exterior e, neste sentido, não muito distante do gesto de escavar – retirar de dentro da terra e realocar o solo para fora do chão. O neologismo *E(x)crever* sintetiza, através da escritura, o transbordamento de um limite, a criação de um sentido fora do sentido:

Esta comunidad proviene del hecho de que Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra sentido, o a ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo llamo lo *excrito*⁹.

Cavar é como tatear no escuro. É ter diante dos olhos vendados a urgência do que está para acontecer. É uma palavra alojada na ponta da língua, que está ali sem ter sido pronunciada. O toque porvir é o que motiva o trabalho do arqueólogo, que proporciona o encontro entre o próximo e o distante, entre o presente e o futuro. Cavar é avançar sem saber para onde, é entrar no futuro de costas, como o anjo de Paul Klee que Benjamin assume como imagem para o seu conceito de história, ou nas palavras de Nancy: “La verdadera lectura avanza sin saber, abre siempre un libro como un corte

7 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

8 BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 49.

9 NANCY, Jean Luc. “Lo escrito”. In: ____ *El pensamiento finito*. Tradução Juan Carlos Moreno. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 39.

injustificable en el continuum supuesto del sentido. Es necesario que se extravíe sobre esta brecha”¹⁰.

Perder-se diante desta fenda é o gesto que rege tanto a ação do arqueólogo como a do leitor-escritor. O corte no tempo revela o anacronismo do arquivo bagunçado e esburacado. Agora, já não sabemos se o que encontramos nesses buracos são destroços do passado ou oxidações do presente. No buraco cavado está o desaparecimento rumo a uma origem ausente, mas também está o vestígio da vida. Este pensamento se traduz alegoricamente na fotografia do escavador Leonard Woolley¹¹ no instante do encontro do artefato antigo, do encontro entre passado e presente, ambos sujos de terra e de suor, confundidos na cena: quem encontra quem neste momento?

Qual espaço e qual tempo tentamos ocupar quando cavamos e quando escrevemos? Que espaços ocupam os periódicos acadêmicos enquanto os campus universitários estão vazios? Que buracos tentamos tapar e que buracos insistiremos em cavar para fazer emergir um tempo outro que seja mais possível do que o presente em que vivemos? É preciso lembrar, é preciso desenterrar a memória, exumar os cadáveres da história, descer e ver aquilo que escondemos sob o solo.

Na edição de número 28, que corresponde ao segundo semestre de 2019, *outra travessia* busca, mais do que tapar buracos do passado, cavar buracos imprevistos para, ao mesmo tempo, projetar-se no futuro e abrir espaços no contemporâneo. Deliberadamente ou por acaso, o presente volume oferece aos seus leitores e leitoras um conjunto de textos que carrega as marcas do vestígio, da espera, do híbrido e da ambivalência, resultados, por que não dizer, de todo gesto de escritura e escavação.

Em “Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg”, Iara Machado Pinheiro persegue os estatutos que a ausência e a lembrança ocupam nas narrativas ficcionais da escritora italiana. Diante de um mundo esvaziado de sentido, a autora busca encontrar em quatro dos romances de Ginzburg uma “alegria possível” que leve em conta o trabalho da memória no esforço de sobrevivência da experiência.

No ensaio “Elida Tessler e 365: equilíbrio frágil de uma espera ou promessa de envios”, Isabela Magalhães Bosi reflete sobre as problemáticas do envio e do tempo

10 Idem, p. 43.

11 William Percy Hughes. *Leonard Woolley excavating an almost 4,000-year-old votive figurine in the shrine of Hendursag*; 1930–31, fotografia.

a partir da instalação 365, na qual Elida pede a interlocutores (próximos e distantes) que lhe remetam via correio postal uma carta de um entre seus escritores favoritos. A artista recebe essas correspondências entre 2014 e 2015 e as reúne em uma grande maleta. Tendo esse gesto em vista, Isabela Magalhães analisa o equilíbrio frágil da espera desses envios, entre a promessa e a contingência.

Já em “As manifestações de empatia entre humanos e não-humanos em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) de Philip K. Dick”, Luana de Carvalho Krüger e Eduardo Marks de Marques divagam sobre a manifestação da empatia em corpos não-humanos a partir do conceito de vida artificial. Segundo os autores, a leitura crítica do romance de Philip Dick, que avança sobre as questões do pós-humanismo, permite concluir que a empatia, neste caso, é apenas estratégia limitadora que visa restringir a existência de corpos outros.

Em linha pouco distante, Marcele Aires Franceschini, em “A via-crúcis dos desgraçados ou trajetos de monstrosidade em *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe”, aproveita-se do clima medieval e dos atos violentos para se aprofundar no estilo do conhecido escritor angolano. A leitura de Marcele Aires visa explorar, entre outros aspectos, o caráter oral da narrativa, a recusa aos moldes formais de pontuação e a desconstrução fisionômica e psicológica de uma das protagonistas.

Por sua vez, Michel Lagerlöf e Gilvan Procópio Ribeiro, em “O entretenimento como arte séria: a revista MAD e a crítica ao consumismo”, retomam o jogo entre arte leve e arte séria a partir da hibridização característica da revista de humor norte-americana. Levando em conta as noções de Andreas Huyssen, os autores recolocam MAD no contexto da discussão acerca da indústria cultural.

Enquanto isso, Nathalia Guedes de Araújo e Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva, em “O silêncio-voz: As mulheres de *Neighbours*, de Lília Momplé”, debruçam-se sobre o romance *Neighbours* (1995), da escritora moçambicana Lília Momplé, que tem como pano de fundo a organização de um *raid* assassino por agentes do Apartheid da África do Sul, junto a moçambicanos, a fim de desestabilizar o governo da época e trazer questionamentos ao povo. A proposta das autoras é discutir o papel do silêncio das personagens femininas.

Em “*¿Qué es lo que en realidad están haciendo sentados ahí?* Um gesto provocativo na obra de Mario Bellatin”, Pedro Xavier da Cunha sugere que o escritor mexicano ensaia uma condição comunitária da escritura a partir de dois aspectos centrais, definidores, aliás, de sua característica provocativa: a construção de uma figura autoral ambígua e a assunção de determinados procedimentos textuais.

Em “A (des) construção do corpo em Quarto de Despejo”, de Renan da Silva Bezerra e Camila Bylaardt Volker, voltamos à literatura de autoria feminina de modo

a entender o lugar de fala de Carolina de Jesus na recriação, por meio da materialidade linguística, das vozes, dos corpos e dos constructos da favela.

Se, como se costuma dizer, traduzir é construir pontes por sobre o abismo, em busca de diálogo, a presente edição se encerra com a tradução do conto “Venduta e comprata” (Vendida e Comprada), de 1970, do escritor italiano Alberto Moravia, levada a cabo por Sérgio Gabriel Muknicka.

Nos próximos meses, *outra travessia* seguirá tapando e abrindo buracos, na expectativa de ser escavada, e lida, no tempo e no espaço, por seus leitores e leitoras.

A equipe editorial
Verão de 2021

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Escavar e lembrar”. In: _____. *Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2018.

NANCY, Jean Luc. “Lo excrito”. In: _____. *El pensamiento finito*. Tradução Juan Carlos Moreno. Barcelona: Anthropos, 2002.

SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Submissão: 22/02/2021

Aceite: 22/02/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e79649>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg

The waste and the
wandering shadows: Natalia
Ginzburg's bitter joy

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Iara Machado Pinheiro
USP/ FAPESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73603>

Resumo

O trabalho busca pensar os estatutos que os ausentes e as lembranças ocupam nas narrativas ficcionais da escritora italiana Natalia Ginzburg. A proposta é traçar um percurso que passa pelo desfecho de quatro romances – *La strada che va in città*, *Tutti i nostri ieri*, *Caro Michele* e *La città e la casa* – e, assim, lê-los com o amparo de alguns excertos de ensaios da própria autora, fragmentos de Espinosa relativos à falta e à capacidade de desejar e o conceito de experiência de Walter Benjamin. A hipótese de leitura consiste no delineamento da alegria possível, em um mundo esvaziado de sentido, a qual, diferente de uma felicidade idílica, passa pela ambivalência e pela sobrevivência da experiência por meio do trabalho de memória.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; literatura moderna; experiência; lembrança

Abstract

This piece tries to think the statutes that the absents and the remembrances have in the fiction's narrative by the Italian writer Natalia Ginzburg. The propose is to draw a path by four novel's endings – *La strada che va in città*, *Tutti i nostri ieri*, *Caro Michele* and *La città e la casa* – for read them with excerpts of Ginzburg's essays, fragments of Espinosa related with the absence and the capacity of desire and Walter Benjamin's concept of experience. The hypothesis of reading consists in the outline of a possible kind of joy in a world without sense, very different of an idyllic happiness because includes the ambivalence, and in the experience's survival through the work with the memory

Keywords: Natalia Ginzburg; modern literature; experience; remembrance

*A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida,
até um sépia diluído
de fotografia antiga.*

*Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz de outra sua atmosfera*
João Cabral de Melo Neto

A cena de abertura de *Amarcord*¹ é entoada por uma mesma fala de vários personagens: “Le manine sono lassú e l’inverno non c’è più”, fazendo referência a flores que anunciam a chegada da primavera. Na cena final, embora ninguém fale, as mesmas flores voam pelo cenário para anunciar que, com o fim do inverno, começa a primavera. Entre esses dois momentos, não há um enredo propriamente dito, a narrativa é guiada por memórias, encadeadas por um fio delicado, tecido, sobretudo, pela sucessão de estações do ano, entre lembranças de travessuras escolares, primeiros amores, experiências sexuais paradigmáticas, tolos e ternos litígios familiares, jogos, eventos de confraternização citadinos, excessos hiperbólicos de histórias transmitidas oralmente, perseguições políticas do regime fascista, mortes e partidas. É possível depreender tanto o irrefreável do curso do tempo quanto o poder das recordações em mapearem tempos e espaços. Fica a sugestão de que o ato de representar lembranças, encadeadas pelo ritmo de primaveras que sucedem invernos, também envolve uma postura ética: mais do que a constância da felicidade, a alegria estaria na capacidade de viver eventos tanto da ordem da penúria quanto do êxtase dos momentos que extraem sorrisos dos lábios.

O filme com matizes biográficos de Fellini será um amparo para a leitura do caminho que leva à cidade, título do primeiro romance de Natalia Ginzburg e eixo de análise para o contraste entre a primeira e a última narrativas ficcionais da autora: *La strada che va in città* (1942) e *La città e la casa* (1984). O percurso se dará através da leitura dos finais de duas outras narrativas do entremeio – *Todos os nossos ontens* (1952)² e *Caro Michele*³ (1973) – a fim de delinear os estatutos que os vazios deixados pelos mortos podem ter.

1 FELLINI, Federico. *Amarcord*, 1973.

2 GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*, 2020.

3 Idem, *Caro Michele*, 2009.

La strada che va in città é composto por um movimento de descobertas, nascimentos e ampliações de horizontes. Ainda que haja uma dose de desolamento, particularmente no desfecho, há certa dinâmica de extensão ascendente: do pouquíssimo que se sabe e se conhece ao estabelecimento no ambiente urbano, em que as coisas são maiores e com possibilidades aparentemente, mais amplas. La città e la casa é um romance epistolar, composto por uma série de correspondências que se assemelham a monólogos de pessoas que precisam de papel, caneta e destinatário para se sentirem menos solitárias. O tempo passa pelas datas nos cabeçalhos das missivas, pelas perdas sucessivas e pelo impossível de ter um lugar para si.

A hipótese seria que a supressão do caminho que separa o lugar conhecido da cidade e a sua substituição por uma conjunção aditiva implicam em mudanças no enunciado, a constituição dos personagens e como eles se relacionam com perdas, e na enunciação, o progressivo emudecimento que transparece nas configurações formais. Junto à prevalência do espaço nos títulos dos romances – *La strada che va in città* e *La città e la casa* – e marcando as distinções formais entre eles, busco propor a possibilidade de sobrevivência da experiência, nos termos de Benjamin, por meio da ambivalente alegria que pode brotar do trabalho da memória como eixo comum da escrita de Ginzburg.

O caminho e a cidade

Um aspecto que une os quatro textos, selecionados como *corpus* desta pesquisa, são as marcas deixadas por ausentes que fecham as narrativas. Começando pelo primeiro romance da escritora, *La strada che va in città* termina da seguinte forma:

Não dissemos nada sobre o Nini em nenhum momento ao longo do tempo que passamos juntos no café, como se tivéssemos esquecido que ele também gostava de se sentar no café para fumar e falar, atravessado na cadeira, com os dedos nos cachos e o queixo empinado. Mas parecia cada vez mais difícil pensar nele, em seu rosto e nas coisas que ele sempre dizia. Tudo parecia distante e dava medo pensar porque os mortos metem medo⁴.

4 Idem, *Opere, volume primo*, 1986, p. 76. Live tradução de “Non avevamo detto niente del Nini, in tutto il tempo che eravamo stati insieme al caffè come se avessimo dimenticato che anche a lui una volta piaceva sedersi al caffè, a fumare e a parlare, buttato di traverso sulla seggiola con le dita nel ciuffo e il mento alzato. Ma diventava sempre piú difficile pensare a lui, facci che aveva e alle cose che diceva sempre, e mi sembrava già così lontano che metteva paura perché i morti mettono paura”.

Nini é uma espécie de primo de consideração da protagonista e narradora Delia, um grande amigo e o primeiro amor. Ele é o personagem que abre a narrativa, a partir da breve explicação sobre quais acontecimentos o levaram a morar com a narradora e a apresentação de eventos iterativos, escritos no imperfeito, que caracterizam a rotina da casa interiorana que não era lar – repulsiva e excessivamente povoada nas palavras de Delia. Do passado imperfeito ao presente do medo que os mortos despertam, o romance termina no ponto em que a narradora está na cidade na sua própria casa, não mais na determinada pelos pais. O desfecho segue a linha do que Cesare Garboli⁵ comenta sobre as histórias de Ginzburg: a destruição de uma primeira toca, primitiva e paradigmática, para a construção de uma próxima. No entanto, a segunda toca nesse romance – resultado do casamento da protagonista com o personagem que, segundo os parâmetros do povoado de origem da narradora, incorpora os ideais de riqueza e opulência – é delineada com alguma frivolidade. A personagem esperava encontrar um lar quando saísse da casa dos pais, mas não é o que acontece. No desfecho, o lugar onde mora, assim como a primeira casa, é um ambiente que não implica pertencimento porque não é reconfortante ou acolhedor, e ela se sente alheia ao local.

Nini representava algo completamente oposto: tão criativo quanto autodestrutivo, ele ia na contramão dos padrões enlatados burgueses. Como em outros livros de Ginzburg, ele parece ser uma metonímia de determinada dimensão de liberdade absolutamente incongruente com os protocolos estabelecidos, como se sua morte precoce simbolizasse a inviabilidade de uma postura transgressora. Em *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Elena Clementelli define o personagem como uma promessa de amplitude análoga à cidade, só que, no caso dele, a morte prematura o relega a ser uma potência tolhida, enquanto que a experiência da narradora na cidade se restringe à esterilidade de uma vida frívola.

A sua existência desordenada, os seus livros, a sua postura inconformada, a sua absoluta liberdade nos modos de pensar e agir o fazem completamente diferente de todos os outros. Nini é também um símbolo, como é a cidade. Mas, enquanto a cidade se mostra indiferente, e em um certo ponto irrealizável e abstrata, Nini é uma referência concreta e viva. Ele é uma promessa que poderia ser cumprida se a morte não intervisse e minasse essa possibilidade⁶.

5 GARBOLI, Cesare. *Opere di Natalia Ginzburg*, 2015.

6 “Con la sua esistenza disordinata, i suoi libri, il suo anticonformismo, la sua assoluta libertà nel pensare e nell’agire che lo rendono così diverso da tutti gli altri. Anche il Nini è un simbolo, così come lo è la città, ma, mentre la città resta indifferente e in un certo senso irraggiungibile e astratta, il Nini è un richiamo concreto, vivo, è una promessa che potrebbe attuarsi se non intervenisse la morte e strapparla a questa possibilità” (CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, 1986, p. 57).

O medo que os mortos despertam poderia ser entendido tanto como a impossibilidade de esquecer a singularidade de Nini e as marcas deixadas por ele, quanto uma resistência em recordá-las, já que o inconformismo do personagem seria também uma reafirmação da futilidade do desfecho da protagonista. A lembrança é interrompida nesse ponto porque o sentido da vida de quem pode lembrá-lo seria delineado de tal modo que o fascínio da liberdade deveria ser podado e domesticado.

Em um ensaio de dois anos depois, “Inverno em Abruzzo”, o período em que Ginzburg viveu como exilada política é relatado segundo as distensões temporais que o afastamento geográfico provoca. Os espaços conhecidos são interditados, o que é expresso pela distância física que se impõe entre os pronomes possessivos e tudo que era conhecido: “Aquilo era um exílio: nossa cidade estava longe, e longe estavam nossos livros, os amigos, as várias e cambiantes vicissitudes de uma verdadeira existência”⁷. Já o tempo de quem é afastado à força da própria terra parece sofrer uma estranha distensão: como a autonomia foi negada, o fim do período de exceção precisa do condicional para ser expresso. “O fim do inverno despertava em nós uma inquietude. Talvez alguém viesse nos visitar: talvez finalmente aconteceria alguma coisa. Nosso exílio afinal devia ter um fim”⁸. A falta de lugar, portanto, tem efeitos na possibilidade de emprego de pronomes da primeira pessoa como referência de pertencimento e de determinação do próprio futuro: o final do exílio só pode ser imaginado como um talvez. O texto é encerrado com a proposta de que a sorte humana “transcorre nessa alternância de esperanças e nostalgias”⁹ e, logo em seguida, certa noção de felicidade é ligada a um passado irremediavelmente perdido:

Meu marido morreu em Roma, nas prisões de Regina Coeli, poucos meses depois de termos deixado o vilarejo. Diante do horror de sua morte solitária, das angustiantes vacilações que a antecederam, eu me pergunto se isso aconteceu a nós, a nós, que comprávamos as laranjas de Girò e íamos passear na neve. Na época eu tinha fé um futuro fácil e feliz, rico de desejos satisfeitos, de experiências e de conquistas em comum. Mas aquele era o tempo melhor da minha vida, e só agora, que me escapou para sempre, só agora eu sei¹⁰.

O final desse texto de 1944 tem o tom de quem lastima a morte de uma noção idílica de felicidade, isto é, um paradigma de bem-estar no qual não há contraponto de desprazer, ele envolve “desejos satisfeitos” e “experiências em comum”. O ponto

7 GINZBURG, Natalia. “Inverno in Abruzzo”, 2015, p. 14.

8 Ibidem, p. 19.

9 Ibidem, p. 19.

10 Ibidem, p. 19.

final do ensaio não encerra apenas o relato e a reflexão sobre as memórias do desterro e seus efeitos nas possibilidades de estar no mundo. Ele é também relativo a certa perspectiva que morre junto com o marido, irrecuperável porque instaura uma ferida não suscetível a apagamentos.

A alternância entre nostalgia e esperança delinea o ângulo de visão que pode suceder a morte do idílio, porque marca uma concepção da vida em que a incompletude é incontornável: seja qual for o eixo de oscilação, tem-se uma dose de ausência. A invariabilidade da falta, com Espinosa, pode ser lida segundo suas implicações éticas porque ela seria tanto um elemento propulsor do desejo, quanto configuraria certa imobilidade do tempo. Segundo o filósofo, a saudade pode ser aproximada e afastada da capacidade de desejar: assemelha-se à medida que expressa uma carência, “ou seja, o Apetite de possuir uma coisa”¹¹, e se distancia porque tal apetite é “simultaneamente coibido pela memória das outras coisas que excluem a existência da coisa apetecida”¹²:

Quando recordamos uma coisa somos por isso dispostos a contemplá-la com o mesmo afeto que teríamos se a coisa estivesse presente; mas esta disposição ou esforço é no mais das vezes inibida, enquanto estamos acordados, por imagens de coisas que excluem a existência daquela que recordamos. Assim, quando nos lembramos de uma coisa que nos afeta com algum gênero de Alegria, por isso nos esforçamos para contemplá-la como presente com o mesmo afeto de Alegria, esforço que é imediatamente inibido pela memória das coisas que excluem a existência dela¹³.

O pêndulo entre nostalgia – como referência de passado – e esperança – possibilidade de vislumbrar o porvir – poderia ser entendido como a reafirmação da falta de algo valoroso, tanto como o que é movido pelo desejo de suprimi-la quanto algo que imobiliza por causa da dor da perda. Parece de suma importância manter a ambivalência porque essa característica reaparece a todo tempo na obra de Ginzburg. Em “O meu ofício”, por exemplo, a escrita – descrita como um processo capaz de dar lugar e retirar do exílio – é expressa como algo que “se nutre de coisas horríveis, devora o melhor e o pior de nossas vidas, tanto nossos sentimentos bons quanto os ruins correm em seu sangue”¹⁴.

Em *La strada che va in città*, o assombro que os mortos causam é escrito com o presente. Em “Inverno em Abruzzo”, é sugerida a ambivalência que a falta pode ter ao passo que se relata a perda irreversível de certa expectativa de futuro. Já no ensaio sobre a

11 ESPINOSA, *Ética*, 2015, p. 357.

12 Ibidem, p. 357.

13 Ibidem, p. 358.

14 GINZBURG, Natalia. “O meu ofício”, 2015, p. 90.

prática de escrita, cinco anos depois do texto da morte do idílio, a possibilidade de ter um lugar é delineada como ação corrente: pelo processo da escrita se pode estar fora do exílio, e a alegria por ter um ofício passa pela coexistência dos sentimentos bons e dos ruins. Em *Todos os nossos ontens*, é possível olhar, nem que num relance, para os mortos, e o imperfeito é deslocado para o futuro como uma expressão de tudo o que não se sabe:

E riram – um pouco, os três juntos – Anna, Emanuele e Giustino eram muito amigos e estavam contentes de serem eles três que estavam pensando nos que tinham morrido, na longa guerra, na dor, nos clamores e na longa vida que tinham pela frente, difícil e repleta de coisas que eles não sabiam fazer¹⁵.

Junto aos mortos e à destruição da guerra, resta a possibilidade de olhar adiante, ainda que haja um profundo desconhecimento relativo ao porvir. E há também a abertura para um contentamento no desenrolar: a possível alegria está no decorrer do processo, não em um passado remoto que precede as perdas, nem num futuro ideal. Os três sobreviventes passaram por profundas subtrações – de pais, irmãos, marido –, mas as mortes, aqui, não inviabilizam que o olhar se vire à frente.

A epígrafe de *Todos os nossos ontens* é um fragmento de *Macbeth* do qual é extraído também o título do romance: “A nós, tolos, todos esses ontens iluminaram/ O caminho ao pó da morte”¹⁶. O peso do passado, que ilumina o caminho para a morte, é lido por Giacomo Magrini, no prefácio que escreve para esse romance, como a representação de uma “nua realidade”¹⁷ e de um tempo que passa mais pelo envelhecimento do que pelo amadurecimento. Ele ainda sugere que a narrativa dá mais peso ao caminho do que ao processo de esclarecimento – como na trama de Shakespeare, na qual o trecho aparece num ponto em que Lady Macbeth toma consciência do peso da culpa e do sangue que carrega.

A consciência também pode aparecer, mas é ela sempre subordinada ao caminho, tem um papel secundário, isto é, o que é premente para a

15 Idem, *Todos os nossos ontens*, 2020, p. 321.

16 SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*, 2016, p. 210.

17 “La coscienza può anche venire, ma sempre subordinata e secondaria rispetto al cammino. Ciò che preme alla narratrice è di guidare i suoi personaggi attraverso tutto il bosco alla fine del bosco, lasciando insuperato e intatto il trauma che ha modificato o inciso i loro lineamenti. La guerra e la resistenza non le interessano tanto come oggetto di rappresentazione, quanto come contegno della guida e modalità del cammino”(MAGRINI, Giacomo. “Introduzione”, 1996, p. 10).

narradora é guiar os seus personagens pelo decorrer do bosque, até o seu fim. O trauma, que modificou ou rompeu os contornos dos personagens, é deixado intocado ou como não superado. A guerra e a resistência não interessam tanto como objetos de representação quanto o teor do encaminhamento e da modalidade do caminho¹⁸.

A prevalência do caminho teria uma dimensão ética, porque trata da postura perante os traumas e as incisões que a aspereza da vida provoca nas existências retratadas. As dores da perda estão dadas, e a representação do caminho passa pela forma que os personagens podem reagir a elas. Em determinado ponto de *Todos os nossos ontens*, um personagem apresenta a seguinte definição de liberdade: “era livre quem aceitava viver o que tinha para ser vivido. Era livre quem fazia dos pensamentos saúde e riqueza, e não uma armadilha para se enforçar”¹⁹. Esse mesmo personagem dirá que a “alegria é também feita de arrepios gelados, um medo enorme de errar e vontade de correr para frente”²⁰. À luz desses fragmentos e do comentário de Magrini, estimaria que a alegria na prosa de Natalia é, sobretudo, uma afirmação da vida, principalmente na adversidade. Mesmo que vinculada a um tempo ido, a alegria só poderia ter lugar se partisse de uma postura perante o processo em curso. Não se trata de um passado de possibilidades perdidas nem de um futuro promissor, o olhar que pode garantir algum brilho às recordações precisa de comprometimento com o presente. Não existe “correr para frente” com pés imobilizados por dores ou expectativas. Aceitar o que tem para ser vivido pressupõe uma ancoragem no hoje, por mais ingrato que ele seja.

A alegria e a lembrança

No ensaio “Un matrimonio in provincia”, o termo alegria aparece encadeado com os adjetivos ‘estranho’, ‘áspero’ e ‘cinzento’²¹. E é com eles que busco pensar a alegria possível que sucede a morte do idílio e ler os desfechos de *Caro Michele* e *La città e la casa*. O primeiro é um romance semi epistolar que acompanha a errância do personagem que dá título ao livro e à espera por parte dos que ficam. A carta de desfecho é escrita por um amigo de Michele e endereçada à irmã do jovem, que fora morto em uma passeata política. Osvaldo, o autor da missiva, visita a última casa onde Michele morou e narra a sensação ambivalente de encontrar um resto do ausente.

18 Ibidem, p. 10.

19 GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*. 2020, p. 143.

20 Ibidem, p. 145.

21 Idem, “Un matrimonio in provincia”, 2003, p. 35

Os rapazes de hoje não têm memória e, sobretudo, não a cultivam, e você sabe que Michele também não tinha memória, ou melhor, não se convencia jamais a absorvê-la e a cultivá-la. Entre os que cultivam as lembranças talvez ainda estejamos você, sua mãe e eu, você por temperamento, eu e sua mãe por temperamento e porque na nossa vida atual não há nada que valha os lugares e os instantes encontrados durante o percurso. Enquanto eu vivia ou via esses instantes ou esses lugares, eles tinham um esplendor extraordinário mas por eu saber que me dedicaria a recordá-los. Sempre me magoou profundamente que Michele não quisesse ou não pudesse conhecer esse esplendor, e seguisse adiante sem jamais virar a cabeça para trás. Porém, creio que, sem saber, ele contemplasse esse esplendor dentro de mim. E muitas vezes pensei que, ao morrer, talvez ele tenha conhecido e percorrido num relance todos os caminhos da memória, e esse pensamento é para mim um consolo, porque nos consolamos com nada quando não temos mais nada, e até mesmo ter visto naquela cozinha aquela blusa esfarrapada que não recolhi foi para mim um estranho, gélido, desolado consolo²².

A lembrança, de acordo com o autor da carta, é traço de temperamento ou algo que vem ocupar uma lacuna: a falta do que possa fazer valer “os lugares ou instantes encontrados no caminho”. A recordação vem ocupar um vazio estabelecido no presente e é nesse sentido que a lembrança aparece como o que poderia dar “um esplendor extraordinário” ao que se vive. Ainda que Osvaldo enuncie a ausência do que poderia ter valor em sua vida, ele encontra consolo em uma simples blusa puída.

Em *Journal de Deuil*, Barthes parece expressar uma alegria áspera e amarga análoga à do personagem de Ginzburg: diante do vazio deixado pela mãe que falecera, no apartamento em que ela morava é possível sentir alguma coisa que não a pungência dilacerante da perda: “É lá onde as coisas vão menos mal, é quando estou numa situação onde há um tipo de prolongamento da minha vida com ela (apartamento)”²³. Para quem passa por uma subtração dolorosa, o cultivo de resíduos do morto seria uma forma de não estar apenas passivamente como objeto da perda: o recurso que sobra para o vivo pode ser o esforço de tornar as coisas ligeiramente menos dolorosas.

Em contraste com a noção de valor palpável, há algo de inestimável no encontro com um resíduo de um ente querido e ausente. De certa forma, é como se o nada que consola fosse diferente do nada que configura as circunstâncias da vida do remetente. De volta a Espinosa, a alegria da falta, aqui, parece estar no meio do caminho das propostas do filósofo, porque a blusa esfarrapada, embora reafirme o vazio deixado

22 Idem, *Caro Michele*. 2009, p. 154.

23 “Et là où ça va moins mal, c’est quand je suis dans une situation où il y a une sorte de *prolongement* de ma vie avec elle (appartement)” (BARTHES, Roland. *Journal de deuil*, 2009, p. 206).

por Michele, também consola e dá singularidade ao papel que o remetente pode atribuir a si na vida do ausente: ele estima que possibilitou a um jovem, parte de uma geração que não cultiva a lembrança, percorrer os caminhos da memória.

A adjetivação em cadeia – “estranho, gélido, desolado consolo” –, como na definição de alegria no ensaio em “Un matrimonio in provincia”, não é unívoca. Talvez seja possível supor que isso também é um resíduo de uma morte menos tangível, aquela relacionada ao que cai por terra quando uma noção idílica de felicidade torna-se impossível. Com as palavras de Ginzburg, proporia que a felicidade configura uma antítese da alegria amarga, cinzenta e áspera, essa última mais próxima da alternância entre nostalgia e esperança.

Em *Caro Michele*, aliás, a felicidade aparece por mais de uma vez escrita no subjuntivo: “Desejo-lhe todo o bem possível, e espero que você seja feliz, admitindo que a felicidade exista. Eu não acredito que exista, mas os outros acreditam, e ninguém disse que os outros não têm razão”²⁴. Se, em “Inverno em Abruzzo”, a felicidade é apresentada como uma fantasia da juventude que se mostra insustentável depois de um evento terrível, nesse romance, ela é mencionada com alguma ironia e um caráter genérico: a felicidade é uma crença dos “outros”, um sujeito indeterminado, se não em termos gramaticais, em discursivos ele ganha a acepção sem face. Enquanto que o que está sendo lido como alegria – o desolado e gélido consolo – só pode ter lugar se projetado por um olhar específico: é possível encontrá-la numa blusa esfarrapada enquanto a felicidade só existe como uma possibilidade colocada em xeque assim que enunciada como voto futuro – “Mando-lhe um abraço e votos de felicidade, admitindo que a felicidade exista, coisa que não deve ser de todo excluída, ainda que raramente vejamos traços dela no mundo que nos foi oferecido”²⁵. A voz passiva chama a atenção: a felicidade não se mostra no mundo oferecido, enquanto que Osvaldo – e Barthes enlutado pela mãe – se desloca para procurar por um resíduo do ausente. Por isso que fica a proposta de uma dimensão ética: a alegria das flores que anunciam o fim do inverno, do que vai menos mal no apartamento da mãe morta e do encontro com a blusa esfarrapada só existe porque alguém se propõe a enxergar. São, portanto, imagens incongruentes com a voz passiva.

No posfácio que escreve para a edição brasileira de *Caro Michele*, Vilma Arêas lê na narrativa um convite para que “enterremos nossos mortos e, num relance, compreendemos que existe também no livro um desejo talvez de alegria e uma compreensão realista de felicidade”²⁶, que envolve também “o entulho do que se

24 GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. 2009, p.114.

25 Ibidem, p. 96.

26 ARÊAS, Vilma. “Ofício de escrever”, 2009, p. 174.

vive”²⁷. A noção de resíduo, com o amparo das palavras da crítica, ganha ainda outra dimensão: não se trata apenas do que um ausente deixa para trás, é também algo da ordem do descarte, do que poderia passar despercebido ou ser entendido como lixo. Entulho, então, será a palavra que levará ao trapeiro sucateiro de Benjamin. Nesse caminho, a alegria poderia ser aproximada do vigor de quem se propõe a encontrar vida nos restos da cidade, tudo que ela “jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que destruiu”²⁸. O poeta seria, então, aquele capaz de compilar

os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, vai adotar a forma de objetos úteis e agradáveis²⁹.

Em uma primeira dimensão, fica a tentativa de ressaltar o caráter ético da alegria, quando ela exige uma posição ativa para ser encontrada, já que poderia facilmente passar despercebida, no caso do olhar ficar engessado segundo as formas pré-moldadas da lógica de produção em cadeia industrial. Mas há também a dimensão do trabalho de memória, é o que Jeanne Gagnebin propõe na sua leitura de Benjamin: o sucateiro, como alguém movido “pelo desejo de não deixar nada se perder”³⁰, seria aquele que recolhe os restos e, com eles, resgata o que poderia ser facilmente relegado ao completo apagamento já que se trata de algo “desprovido de durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo”³¹. A memória, portanto, é o que pode salvar a blusa esfarrapada do estatuto de descarte, é o que pode garantir valor ao que seria entendido pelos “outros”, que acreditam na felicidade oferecida, como condenado. Trata-se então de um valor atrelado ao olhar que pode encontrar tesouros em meio ao entulho, e a investigação sobre o imponderável desse valor será traçada com o termo experiência.

Ainda em 1913, a experiência é colocada como algo próprio da infância e que seria perdido na vida adulta. Benjamin, portanto, ao começar a dar contornos para este que virá a ser um dos seus conceitos centrais, subverte o entendimento comum do termo. Diferente da suposição do conhecimento que se adquire com o passar dos anos,

27 Ibidem, p. 174.

28 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 2000, p.77.

29 Ibidem, p. 78.

30 GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar Escrever Esquecer*, 2006, p. 54.

31 Ibidem, p. 177.

a experiência proposta inicialmente passaria por um sentido contrário: é o acúmulo dos anos que minaria a possibilidade de sua emergência. A experiência da ordem do acúmulo é lida como “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”³². O portador da experiência dessa natureza, de antemão, “desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que procede a longa sobriedade da vida séria”³³. Nesse sentido, o erro seria o parâmetro estabelecido como o que deve ser evitado, e também Benjamin recorre a Espinosa para propor que o contracampo dessa noção de experiência – a do “eu já vivenciei tudo isso” – é uma concepção de erro “como um alento para a busca de verdade”³⁴. De certo modo, a experiência que Benjamin escreve com aspas é a que opera segundo a lógica do capitalismo: a do acúmulo de certezas.

A experiência sem aspas seria a que entra em extinção ao longo do século XX, e é também com uma imagem do capitalismo que ele a rerepresentará em “O narrador”: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”³⁵. A metrificação da experiência segundo o léxico do mercado financeiro parece ser uma provocação para destacar seu caráter artesanal, seu valor intangível, radicalmente incongruente com a reprodutibilidade técnica. A raridade da experiência é colocada na sua incompatibilidade com a informação, cujo caráter pressupõe plausibilidade, porque ela opera com o improvável e, assim, seria capaz de comportar uma vida suscetível à germinação semelhante “a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservamos até hoje sua força germinativa”³⁶. É algo também da ordem da perda de tempo – e não do ganho da produtividade do capitalismo – já que “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”³⁷.

Em “Experiência e pobreza”, dois aspectos são apresentados como centrais para a queda do valor da experiência: a barbárie e o acúmulo. Enquanto a primeira seria a responsável pelo empobrecimento da transmissão por causa do impossível do relato do terror das trincheiras, o segundo consistiria no excesso que preenche o salão burguês, cujo “‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior a que ele próprio”³⁸. Nesse mundo desencantado,

32 BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, 2002, p. 21.

33 *Ibidem*, p. 22.

34 *Ibidem*, p. 24.

35 *Idem*, *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, 1985, p. 198.

36 *Ibidem*, p. 204.

37 *Ibidem*, p. 204.

38 *Idem*. “Experiência e pobreza”, p. 118.

nos termos de Weber, a felicidade só pode residir numa noção de milagre laica e capitalizada, que passa por um “ponto de fuga”: “numa interminável perspectiva de meio, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo”³⁹.

Tanto o horror excepcional da guerra como a banalidade do hábito, resultante do acúmulo de bens e certezas, impediriam a transmissão e que o olhar se desvie o suficiente para encontrar os restos, como o trapeiro. Seja o teor ensimesmado de quem é submetido por um profundo trauma, sejam as determinações de finalidade e pragmatismo, o resultado é uma existência esvaziada precisamente por causa do excesso de sentido que condena a felicidade ou a protocolos e modelos de fabricação em série, ou a quimeras inatingíveis sempre em outros tempos e outros lugares.

Volto à prosa de Ginzburg e ao último dos fins de seus romances, mediada por dois comentários de Calvino sobre a autora. O primeiro deles destaca uma relação direta com o mundo, “nunca psicologizado, nunca intelectualizado, nunca lírica”⁴⁰; e o segundo define o ritmo das narrativas como “uma cadência de repetição e tédio”⁴¹. A tentativa é amarrar estas linhas com a seguinte proposta: se, por um lado, os quarenta anos que separam a cidade da casa – o primeiro do último romance – poderiam ser lidos com a experiência empobrecida de Benjamin, segundo a aceção da impossibilidade de transmissão, ainda restaria a possibilidade de experiência em lampejos de alegrias ásperas, amargas e cinzentas, que podem vir a ter lugar por causa do trabalho da memória.

O primeiro caminho está estritamente ancorado na forma: no primeiro romance, há uma narradora, um enredo e um movimento ascendente em direção à cidade – a protagonista atinge o objetivo de ter uma casa –, enquanto no último não se tem narração nem um enredo robusto, e o movimento é o de uma errância contínua: não se chega a lugar nenhum. Particularmente em relação à narração, *Caro Michele* poderia talvez ser lido como uma transição já que ainda nele há a presença intermitente de um narrador, e, em *La città e la casa*, não há mais onisciência nem perspectiva em primeira pessoa para conduzir uma história: restam apenas palavras soltas de múltiplos remetentes.

Em *La città e la casa*, as cartas comunicam muito pouco. As correspondências parecem ser os resíduos da transmissão que o século XX destruiu gradualmente: escrevem-se cartas como um recurso mínimo para fugir do silêncio da ausência e

39 Ibidem, p. 119.

40 “mai psicologizzato, mai intellettualizzato, mai liricizzato” (CALVINO, Italo. “Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese”, 2015, p. 5).

41 “una cadenza di ripetizione e di tedio” (Ibidem, p. 6).

da experiência empobrecida. Em alguns momentos, elas são usadas para relatos de acontecimentos trágicos, mas, nesses casos, são feitas referências a ligações prévias que já tinham dado conta dos anúncios desses eventos tristes. A correspondência, aliás, parece ter uma função oposta à da informação, porque ela comporta coisas que a comunicação imediata dos telefonemas não consegue carregar. Com o humor e a simplicidade que são característicos da autora, uma frase soa bastante provocadora nesse sentido: “Nas ligações internacionais, se pensa muito no dinheiro que vai embora. Assim acaba que não se diz nada. Numa carta, dá para dizer muito mais.”⁴². Isso que se diz mais nas cartas é lido por Clementelli como recurso para as vidas presas em uma profunda solidão:

O monólogo, mesmo quando é diálogo, parece, portanto, a única via de salvação para fazer frente a invasões, ambiguidades, perplexidades aut centradas, desde que – para além das intenções programáticas – a única certeza não seja revelada: aquela relativa a uma absoluta e desesperada solidão ligada ao impossível da comunicação. E qual poderia ser a forma mais direta e imediata para o desenrolar de fluxos de consciências que não a escrita de si mesmo, como são as cartas e os diários, ou os dois juntos numa terceira e mais sutil forma?⁴³.

A comunicação impossível borra os contornos de finalidade das cartas e as aproxima da escrita de um diário. Na crítica epistolar, também se encontram alguns comentários relativos a um processo anterior de elaboração, por parte do remetente, que antecede a participação do destinatário. Brigitte Diaz nomeia esse primeiro momento de “formulação escritural de si” que “tem primazia sobre o simples desejo de comunicação”⁴⁴. E se não é comunicação que está em questão, ainda há uma expectativa de retorno, ou, uma forma de expressão que solicita a confirmação do vínculo de afeição⁴⁵ como uma brecha da solidão e do silêncio.

Diferente do primeiro romance, quando “os mortos metem medo”, em *La città e la casa*, as mortes – junto aos deslocamentos geográficos – são os únicos eventos

42 “Ma nelle telefonate internazionali, uno pensa ai soldi che se ne vanno via. E così si finisce col dire niente. In una lettera si dicono tante più cose” (GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*, 1997, p. 119).

43 “Il monologo, anche quando è dialogo, sembra dunque l'unica via di salvezza per sbaragliare invasioni, ambiguità, smarrimenti egotistici, a meno che – al di là delle intenzioni programmatiche – non sveli la sola certeza: quella di una assoluta, disperata solitudine, di una comunicazione impossibile. E quale la forma espressiva più diretta, imediata di questa corrente di conspevolezza, se non la scrivere a se stessi, lettera o diario, o tutt'e due o una terza, più sottile variante?” (CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, 1986, p. 95).

44 DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p. 199.

45 HAROCHE-BOUZINAC, Geniviève, *Escritas epistolares*, 2016.

que afetam o ritmo da narrativa e que poderiam dar o tom de enredo para esse texto de cadência lenta ao ponto de se aproximar do tédio, para usar a palavra de Calvino. Não é que os mortos não metam mais medo, é que o contexto não permite que o olhar seja desviado deles. No romance, seria possível sistematizar as posições em relação às perdas de duas maneiras: os que padecem das lembranças em excesso e os que conseguem desfrutar de um lampejo da alegria amarga, áspera e cinzenta.

A suposição da primeira posição parte de fragmentos como o de uma adolescente, que prefere dividir o quarto com um irmão mais novo a herdar o quarto vazio de outro irmão que morrerá com dois dias de vida porque “diz que não consegue esquecer. Se dormisse naquele quarto, não faria outra coisa além de sonhar com crianças mortas”⁴⁶. Ou de um jovem que perde a amiga que morava com ele e a filha dela, que ele adotara formalmente, e escreve ao pai relatando que o lugar onde reside “se tornou odioso em cada canto, em cada pedaço de parede”⁴⁷. Ou ainda de um homem que perde um amigo que morava no apartamento debaixo do seu e escreve a uma amiga para dizer sobre os efeitos do imóvel desocupado: “A ideia de ter aquele apartamento vazio embaixo de mim me dá uma grande tristeza. Queria ir embora desta casa. Aqui tenho lembranças demais”⁴⁸. Marcas intangíveis de ausentes são espacializadas de tal forma que as paredes repelem: lembrar é um peso e ressalta o espaço vago deixado por quem não mais está.

Já a segunda posição é delineada a partir das cartas trocadas pelos dois personagens que têm maior centralidade no romance: Giuseppe e Lucrezia. O primeiro é o autor da carta que abre o livro, e a segunda, da que fecha. Giuseppe deixa a Itália para viver nos Estados Unidos porque se sente carente de proteção e o irmão, com ternura autoritária, é sua referência protetiva. Pouco depois de chegar ao país estrangeiro, o irmão de Giuseppe morre subitamente. Contrariando os pedidos e as expectativas dos familiares e amigos, o personagem decide ficar nos Estados Unidos e seguir dividindo uma casa com a viúva do irmão: “Ela era cara ao meu irmão e por isso é a única coisa que me resta dele”⁴⁹. Ainda que se sinta um hóspede na casa, é melhor ficar e ter esse resíduo do irmão perdido do que voltar para o lugar natal.

São muitas as perdas que marcam as vidas de Lucrezia e Giuseppe depois do último encontro dos dois, relatado na segunda carta do romance. Giuseppe

46 “dice che non lo può dimenticare. Se dormisse in quella stanza, non farebbe che sognare com bambini morti” (GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*, 1997, p. 163).

47 “è diventato odioso in ogni angolo, in ogni pezzo di muro” (Ibidem, p. 195).

48 “L’idea di avere sotto di me quell’appartamento vuoto mi dà una grande tristeza. Vorrei andarmene da questa casa. Qui ho troppi ricordi” (Ibidem, p. 230).

49 “Era cara a mio fratello e così è la sola cosa che mi resta di lui” (Ibidem, p. 83).

ainda perde a esposa e seu filho Alberico é assassinado na Itália. A morte do filho de Giuseppe é um golpe duro também para Lucrezia porque, depois de ser abandonada pelo amante e perder um filho bebê, ela desenvolve uma profunda e levemente insólita amizade com Alberico. Lucrezia havia sido, anos antes, amante de Giuseppe e conhecia Alberico desde a infância, mas depois de cada um perder um filho, acontece uma aproximação que parece ser um resquício de vida para duas existências profundamente machucadas. É este o conteúdo da carta de desfecho do romance: Lucrezia conta ao seu amigo o impacto da perda de Alberico e recorda um breve momento alegre que viveu com o jovem. A missiva destinada a Giuseppe é uma das poucas sem qualquer tipo de saudação, ela começa listando as coisas pelas quais a personagem lamenta:

Sinto muito que sua mulher esteja morta.
Sinto muitíssimo que não nós vimos quando vocês esteve em Roma (...)
Quando voltei a Roma, Piero me contou.
Fico contente por ter ido a Monte Fermo com ele aquela vez com o Prisma azul. Fico contente por termos vistos juntos o hotel Panorama.
Alberico não estava alegre naquele dia, mas ria frequentemente. Eu ria com ele. Era bellissimo rir junto com ele. (...)
Éramos amigos, aquele tipo de amizade que é de um modo e não muda nunca: permanece segura e inalterada para sempre.
Você diz que deseja imensamente me rever e, ao mesmo tempo, que não deseja de fato. Entendo você. É a mesma coisa para mim (...)
É verdade que aconteceu muita coisa a você e a mim nos últimos anos. Aconteceram muitas coisas. Por isso, se nos revíssemos, não conseguiríamos falar nada por um tempo.
Também usei o futuro do pretérito, sabe-se lá o porquê. Por essa razão, não devemos nos ver nunca mais, seja nesta vida, seja numa próxima.
Não é verdade que eu não sei mais como você é. Sei muitíssimo bem.
Lembro-me de você como se o tivesse diante dos olhos.

Os seus cabelos longos e ralos. Os seus óculos. O seu nariz longo. As suas pernas longas e magras. As suas mãos grandes. Elas eram sempre frias, mesmo quando fazia calor. Lembro-me de você assim⁵⁰.

50 “Mi dispiace che tua moglie sia morta. Mi dispiace moltissimo che non siamo visti quando sei venuto a Roma (...). Quando sono tornata a Roma, Piero me l’ha detto. Sono contenta di essere andata a Monte Fermo, quella volta, sulla *Prisma azzura*. Sono contenta che abbiamo guardato l’albergo Panorama. Non era allegro, Alberico, ma rideva spesso. Ridevo con lui. Era bellissimo ridere insieme (...)Dici che desideri immensamente di rivedermi, e nello stesso tempo non lo desideri affatto. Ti capisco. É la stessa cosa per me (...) É vero che a te e a me, in questi anni, sono succese troppe cose. Per questo, se dovessimo rivederci, per un poco non riusciremmo a parlare. Ho adoperato anch’io il condizionale, chissà perché. Per quale ragione mai dovremmo rivederci, in questa vita o nell’altra. Non è vero che non so piú come sei. Sei benissimo come sei. Ti ricordo come se ti avessi davanti. I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo” (Ibidem, p. 234).

Lucrezia registra dois compromissos com lembranças de ausentes: Alberico e Giuseppe, pai e filho, o primeiro morto e o segundo distante. A imagem que guarda de Alberico é caracterizada pela lembrança bonita de rir junto com o amigo. Na carta que relata essa viagem, no entanto, Lucrezia narrara a dor que encontrou no local desse Hotel Panorama, por ser a estrutura da casa em que habitara por muitos anos. O dia foi vivido com pesar, mas ele deixou um resíduo singelo de uma risada conjunta que pode ser um alento, uma vez que quem riu com ela foi brutalmente subtraído de sua vida.

Quando fala de mágoas que pairam entre os dois, o encontro ainda é uma possibilidade. Por fim, ela se afasta do condicional e retira a dúvida de um reencontro ao descartar a possibilidade dos dois se virem novamente. A lembrança emerge a partir da definição da impossibilidade de estarem juntos. O ponto final da carta encerra a possibilidade dos dois se encontrarem ao passo que traz o ausente para mais perto ao evocá-lo por meio das palavras. Lucrezia recorda a imagem do amigo para transformá-la em frases encadeadas e levar o ausente para “diante dos olhos”. “Mudanças, trocas de apartamento, coabitações forçadas ou voluntárias se dão em uma dimensão fragmentária e parcial, na qual os indivíduos se aproximam e se perdem, como o ‘reflexo de um espelho partido’”⁵¹, comenta ainda Clementelli sobre o romance. É mesmo um espelho partido que compõe a imagem de Giuseppe, nas palavras de Lucrezia que, como Osvaldo de Caro Michele, parece se confortar com nada para atenuar um nada que também contamina seu olhar para com a vida.

O ritmo da carta é fragmentário e contraditório: a realidade nua que Magrini, Arêas e Calvino destacam na prosa de Ginzburg parece residir precisamente na crueza de representação das incoerências humanas. As palavras rareiam: há pouco a dizer e quase nada a comunicar depois de tantas perdas. Os parágrafos são curtos, há pouquíssimas conjunções: o ritmo truncado parece dizer sobre a experiência empobrecida na medida em que as palavras não dão conta do desolamento. O desolamento, contudo, não é completo, há resíduos de lembranças que são, ao menos, “gélidos consolos”. Delia não pode lembrar, e, então, não há consolo. Lucrezia e Osvaldo podem. A alegria como proposição ética tem uma direção contrária ao empobrecimento da experiência, ela é a afirmação de uma ínfima margem ainda viável perante a força irrefreável desse movimento.

Os quarenta anos que separam os fins do primeiro e do último romance parecem deslocar possíveis estatutos da memória, da lembrança tolhida às palavras

51 “Traslochi, scambi di appartamento, coabitazioni forzate o volontarie avvengono in una dimensione frammentaria e parziale, nella quale gli individui si avvicinano e si perdono, “schegge d’uno specchio rotto.”

CLEMENTELLI, Elena. *In invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. 1986, p. 96.

que guardam presenças de ausentes. Retomando Espinosa, a saudade pode ser uma falta que coloca o desejo em movimento ou uma falta que ressalta a perda e imobiliza. A imagem formada pelo espelho partido, em *La città e la casa*, parece carregar as duas direções da saudade. Ainda que haja um tom melancólico, a escrita de uma carta é uma forma de tomada de posição perante a perda, e a conjugação do recordar no presente não é, ao menos, a imobilidade completa: existem os gestos de registro e o endereçamento da falta.

A memória acesa e os lampejos alegres

Ginzburg, com sua poética do resíduo, salva o instante e permite pontualmente que duas solidões se encontrem: remetente e destinatário têm um ao outro, ainda que mediados pela distância e pelo silêncio. A experiência poderia sobreviver, então, porque a carta não se submete à informação e à comunicação pragmática. Intervalada pelo hiato de tempo e espaço que separa leitor e redator, as missivas convocam quem entrega e quem recebe as palavras, de tal forma que a sensação esmagadora de solidão pode arrefecer, nem que no limitado tempo da leitura e da escrita. Fica a proposta de que a experiência sobrevive nisso que está entre as frases curtas que fazem os contornos de Giuseppe caberem no “lembro-me de você assim”. Como nos versos de João Cabral da epígrafe, não se trata de nitidez, mas da atmosfera que toma lugar na falta de exatidão.

Os versos de “Desejo de Regresso”, de Cecília Meireles, podem ajudar a arrematar a discussão em torno da alegria como experiência possível num mundo empobrecido de palavras não domesticadas pelo sentido: “Porque há doçura e beleza/ na amargura atravessada/ quero a memória acesa/ depois da angústia apagada”⁵². A amargura, para a poeta brasileira, carrega doçura e beleza e a memória pode ser sucessora da angústia. A amargura, em Ginzburg, é adjetivo para qualificar a alegria. E, no filme de Fellini, a amargura das perseguições políticas e das perdas aparece encadeada em meio a fragmentos de risos e pequenas euforias. Outro ponto em comum poderia ser encontrado com a leitura de que a lembrança é apresentada de forma ambivalente, como o que comporta claridade e escuridão sem escansão precisa: um movimento singelo e quase mínimo, mas que não é o recuo diante do medo que os mortos despertam. Alegria, então, como uma afirmação da vida, convite ao enterro dos mortos, uma postura perante a saudade que passa pelo desejo que pode brotar da falta.

52 MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*, 2013, p. 72.

Referências Bibliográficas

- ARÊAS, Vilma. “Ofício de escrever”. In: GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 159 – 175.
- BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Éditions du Seuil, 2009
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CALVINO, Italo. “Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese”. In: GINZBURG, Natalia. *La voci della sera*. Torino: Einaudi, 2015, p. 3 – 11.
- CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Mursia editore, 1986.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. São Paulo: Edusp, 2016.
- ESPINOSA. *Ética*. São Paulo: Edusp, 2015.
- AMARCORD. Direção: Federico Fellini. Itália: Vides Cinematográfica, 1973. (124 min), 1 DVD, color.
- GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARBOLI, Cesare. “Opere di Natalia Ginzburg”. In: GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 141 – 147.
- GINZBURG, Natalia. “Un matrimonio in provincia”. In: *Ficções n. 11*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.
- GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.
- GINZBURG, Natalia. *Opere, volume primo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp, 2016

MAGRINI, Giacomo. “Introduzione”. In: GINZBURG, Natalia. *Tutti i nostri ieri*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. p. 5 – 12.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. São Paulo: Global editora, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Tradução de Rafael Raffaeli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

Submissão: 06/05/2020

Aceite: 06/08/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73603>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Elida Tessler e *365*: equilíbrio frágil de uma espera ou promessa de envios

Elida Tessler e *365*:
fragile balance of a waiting
or a shipping promise

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Isabela Magalhães Bosi
PUC-SP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73697>

Resumo

Neste artigo, propomos um diálogo com a obra da artista Elida Tessler, especificamente seu trabalho *365*, para refletir acerca de questões como envio e tempo. Essa instalação – localizada entre literatura e arte visual, palavra e imagem – nasce de um convite feito pela artista a seus interlocutores (conhecidos e desconhecidos) para que escolhessem uma carta entre os autores preferidos e lhe enviasse uma cópia por correio postal. Ela se pôs à espera desses envios durante o período de um ano – 365 dias –, entre 2014 e 2015, para então montar esse trabalho, com todas as cartas dispostas dentro de uma maleta enorme. Compreendemos esse gesto de Tessler, movido por afetos, como uma busca pelo equilíbrio frágil de uma espera, na demora desses envios que são, antes, promessa, contingência. Em seu processo criativo, ela propõe, a si e ao outro, novas temporalidades, escapando da cronologia e se aproximando de um tempo fluído, com suas múltiplas durações. Para aprofundar essa análise, evocamos a teoria de pensadores como Henri Bergson, Jacques Derrida, George Steiner, Giorgio Agamben, e outros.

Palavras-chave: Artes Visuais; Literatura; Envio; Tempo; Elida Tessler

Abstract

In this article, we aim to dialogue with Elida Tessler's artistic work, specifically her work *365*, to reflect about subjects as sending and time. This installation – located between literature and visual art, word and image – emerges from an invitation by the artist to her interlocutors (known and unknown) to choose a letter from the favorite authors and send her a copy by mail. She waited for these correspondences for a year – 365 days –, between 2014 and 2015, to set up her exhibition with all the cards arranged in a huge suitcase. We understand her gesture, moved by affections, as a search for the fragile balance of a wait, of those letters sent as a promise, contingency. In her creative process, she proposes, to herself and to the other, new temporalities, escaping chronology and approaching a fluid time, with its multiple durations. In order to deepen this analysis, we evoke the theory of thinkers like Henri Bergson, Jacques Derrida, George Steiner, Giorgio Agamben, and others.

Keywords: Visual Arts; Literature; Sending; Time; Elida Tessler

*Assim não se esperam as cartas
Assim se espera – a carta.
Pedaço de papel
Com uma borda
De cola. Dentro – uma palavra
Apenas. Isto é tudo.
Marina Tsvétaieva*

I.

“Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço?”, interroga(-se) Jacques Derrida, no livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Em seguida, com aquilo que lhe “resta de honestidade”, ele responde que não sabe. Se tivesse alguma certeza, no entanto, ele diz: “não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação”¹. Derrida escreve, assim, *porque* não tem respostas. Sua necessidade de escrita – e escreve-se por essa necessidade – vem de sua ausência de respostas. Gilles Deleuze, no texto *O ato de criação*, afirma algo parecido: “um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”². Ele formula esse pensamento a partir das imagens capturadas pelo cineasta Robert Bresson, um dos responsáveis por introduzir no cinema os “valores táteis” e, se assim o fez, não foi por nada além de, efetivamente, precisar dessas imagens.

Pensando com Derrida e Deleuze, enviar aquilo que se escreve é um gesto de absoluta necessidade, não apenas de escrita, mas de contato, tentativa de alcançar o outro. Entretanto, o mesmo não poderia ser dito daquele que recebe. Franz Kafka, em um texto escrito no dia 18 de dezembro de 1910, diz que “receber, de repente, uma carta não se pode evitar”³. Ao que segue: “Ora é precisamente isto que eu atraso com um artifício, não a abro durante muito tempo, ela está em cima da mesa, à minha frente, oferece-se a mim continuamente, recebo-a continuamente, mas não a aceito”⁴.

É preciso aceitar uma carta antes de abri-la e, mais que isso, desejá-la, estar à sua espera, no comovente *equilíbrio frágil de uma espera (l'équilibre fragile d'une attente)*⁵. Algo

1 DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 11.

2 DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”, Folha de São Paulo, 27 jun 1999, p. 6.

3 Franz Kafka, apud PEREIRINHA, Felipe. “Uma leitura da Carta ao pai”. *Revista Cult*, 2014, p. 50.

4 *Ibidem*. p. 50

5 Referência a um dos cinco poemas bilíngues (português-francês) de Edson Sousa, marido de Elida Tessler, escritos para a exposição *Sentimento do Mundo*, de Tessler e Hélio Ferverza – realizada em junho e julho de 1992, no apartamento que Tessler e o marido moravam em Paris. Os textos foram impressos no material gráfico da exposição, cedido a mim por Tessler. O poema completo diz: “O equilíbrio frágil

como o anseio de Marina Tsvetáieva pelas cartas de Boris Pasternak ou a de Clarice Lispector pelas cartas da irmã, Tania Kaufmann. É na busca por esse equilíbrio frágil de uma espera, sempre movida por afetos, que a artista Elida Tessler se coloca ao criar seus trabalhos, especialmente na instalação *365*, da qual trataremos neste artigo.

Abrimos um parêntese aqui para salientar que a obra de Tessler está inteiramente imbricada na relação entre imagem e palavra – na maioria das vezes, retirada da própria experiência com a literatura. Alguns de seus trabalhos extrapolam os limites dessa relação, trazendo o próprio livro como objeto de intervenção artística, ainda que alterado ou recriado, como nas instalações *O homem sem qualidades caça palavras* (2007), em que dialoga com *O homem sem qualidades*, de Robert Musil; e *Vous êtes ici* (2009), a partir da leitura de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Em *365*, porém, não é a artista que se relaciona com o livro para pensar sua criação, mas, sim, seus interlocutores (conhecidos e desconhecidos), convocados por ela. Ao iniciar esse projeto, em 2014, ela solicitou às pessoas, as mais diversas, que lhe enviassem cartas de autores preferidos, já publicadas em livros, catálogos, revistas, *sites* ou outro meio. Ela enviou esse pedido à sua lista de *e-mails* e também deixou um papel com a mesma mensagem na entrada da Galeria Bolsa de Arte, de Porto Alegre, onde o trabalho seria exposto um ano depois, convidando os visitantes a também lhe enviarem cartas. Reproduzo abaixo parte desse texto:

Caso aceite o meu convite, peço que escolhas uma carta entre os seus autores preferidos e envie uma cópia por correio postal dentro de um envelope para o seguinte endereço:

A/C Elida Tessler
Galeria Bolsa de Arte
Rua Visconde do Rio Branco, 365
Porto Alegre – RS – Brasil
CEP 90220-231

Aguardarei as correspondências até 7 de novembro, dia de encerramento da exposição e lançamento do catálogo. Neste dia, este projeto será concluído definitivamente.

Será uma grande alegria poder contar com a sua participação e presença.

Agradeço sinceramente,

Um forte abraço,

Elida

P.S. O envelope com o nome do remetente também fará parte do trabalho.

de uma espera/comove/Meu movimento faz eco/num deslocamento de ar/O pó metálico recolhido na louça branca/como duas mãos juntas que não conseguem/conter o mundo/Sybylla sonhara com a eternidade/e os deuses lhe deram os anos de um punhado de areia/Esquecer o essencial/o valor de um final justo/Poetas do espaço/traçam nossos enigmas de branco/recortam com coragem nossas hesitações tardias/Do I dare disturb the universe?/A vida por um fio/suspensa em tantas reticências/Entre pontos e linhas/a gravidade definitiva da terra”.

Durante esse período, ela recebeu cartas de Fernando Pessoa, Ana Cristina Cesar, Virginia Woolf, Machado de Assis, José Saramago, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. A maioria, como se pode notar, escrita por pessoas já mortas, esses *fantasmas*, como diz Derrida, que, de alguma forma, “sempre evocamos” quando escrevemos cartas⁶. A relação com a literatura, tão presente em sua obra, dessa vez emerge não da leitura solitária de Tessler, mas da leitura de outros na intenção de responder ao apelo da artista.

Importante reforçarmos a ideia de obra não como algo fixo, finalizado, mas como algo sem fim nem começo, como propõe Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, isto é, a obra entendida numa espécie de operação, em que o leitor (ou espectador) assume lugar de operador. Essa “leitura operação” faz com que a obra se cumpra, “confrontando-se com ela mesma” e se suspendendo “ao mesmo tempo que se afirma”⁷. Assim, a obra, segundo Blanchot, é a própria espera da obra – algo, a todo e ao mesmo tempo, em movimento, processo. É na obra que se elabora “o próprio devir que a desdobra”⁸. Compreendemos a obra de Tessler, portanto, no sentido proposto por Blanchot, com particular ênfase na espera, que é a própria obra.

II.

365 começa na chamada de um envio – palavra que, do latim *inviare* (*-in*: “em, sobre”; *-via*: “caminho, estrada”), indica um colocar(-se) a caminho. Algo, portanto, que vai, e não cessa de ir, de seguir, de ser – ainda que nunca chegue efetivamente a lugar algum nem mesmo a alguém. Podemos pensar nesse envio, antes, como a “promessa de um sentido”, como fala George Steiner, em *O silêncio dos livros*⁹. Steiner fala da promessa de um sentido entre escritor e leitor, mas essa promessa também se faz presente na relação entre remetente e destinatário, entre Tessler e seus interlocutores. Não há certezas nesse processo. Nada está dado de antemão. Ao colocar-se à espera, Tessler assume a promessa de algo que pode (nunca) se realizar, assinalando o “verificar-se de um contingente”, como aponta Giorgio Agamben, no livro *Bartleby – ou da contingência*:

Não se poderia sugerir de modo mais claro que as cartas jamais entregues são a cifra de eventos alegres que poderiam ter sido, mas não se realizaram. O que se realizou é, ao invés, a possibilidade contrária. A carta,

6 DERRIDA, Jacques. O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além, 2007, p. 43.

7 BLANCHOT, Maurice. O livro por vir, 2005, p. 357-358.

8 Ibidem, p. 355.

9 STEINER, George. *O silêncio dos livros* – seguido de *Esse Vício Ainda Impune*, de Michel Crépu, 2007, p. 13.

ou ato de escritura, assinala, na tabuleta do escriba celeste, a passagem da potência ao ato, o verificar-se de um contingente. Mas, por isso também, toda carta assinala também o não verificar-se de algo, é sempre também, nesse sentido, “carta morta”¹⁰.

Todo envio carrega, portanto, o peso de sua impossibilidade, sua própria contingência, como em um lance de dados, quando há uma aposta num resultado que se desconhece. Aquele que espera está sempre diante do desconhecido. Tessler espera, mas também se coloca no lugar do remetente, com o envio de sua carta-convite, esse pedido que é também “pura ressonância”, pensando a partir de Jean-Luc Nancy, em seu livro *À escuta* – cujo título, segundo o autor, é já e ao mesmo tempo dedicatória e endereçamento.

Nancy afirma que “não há sujeito, senão ressoando, respondendo a um ímpeto, a um apelo, a uma convocação de sentido”¹¹. Nancy trata mais especificamente do som e da música, mas ele mesmo propõe uma abertura a outros sentidos, afirmando que não há “nada dito do sonoro que não deva ao mesmo tempo valer para os outros registros, (...) numa complementaridade e numa incompatibilidade inextricáveis uma da outra”¹².

Ampliamos essa ressonância, aqui, às artes visuais e à literatura, admitindo que o trabalho de Tessler se arma precisamente nas respostas a seu apelo, que colocam essas cartas em um movimento próximo do que Nancy denomina “reenvio infinito”, que seria também o “reenvio de si” e o próprio si como reenvio¹³. É preciso ter em conta que esse *si* não seria um *eu* nem mesmo um *outro*, mas, antes, a “ressonância de um reenvio”

Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (ele) que se identifica ressoando de si a si, em si e para si, fora de si consequentemente, ao mesmo tempo o mesmo e outro que não ele, um como eco do outro, e este eco como o próprio som do seu sentido. Ora, o som do sentido é como ele se reenvia e como ele se envia ou se endereça, e por conseguinte como faz sentido¹⁴.

Dessa forma, podemos enxergar na obra de Tessler, em especial, aqui, o trabalho *365*, o gesto de um envio-reenvio infinito que, apesar da contingência, ressoa como eco, expandindo-se.

10 AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby – ou da contingência*, 2015, p. 50-51.

11 NANCY, Jean-Luc. *À escuta*, 2014, p. 53.

12 Ibidem, p. 21.

13 Ibidem, p. 23.

14 Ibidem, p. 23.

III.

Ao reparar que o número do endereço da galeria é o mesmo da quantidade de dias de um ano – 365 –, Tessler enxergou também a possibilidade de uma demorada nesse lugar-tempo. Em francês, poderíamos falar de uma *demeure*, palavra que admite duas significações possíveis – demorar e morar –, “ou seja, o lugar onde uma pessoa fica, permanece; portanto, seu endereço sua demora no lugar que seu”, como afirma Jacques Derrida¹⁵. Demorar como uma forma de também habitar o tempo – saber esperar.

Derrida escreveu um texto intitulado *Demeure. Maurice Blanchot.*, traduzido para o português, por Silvina Rodrigues Lopes, como *Morada*. Logo no início do livro, ele diz que tentará falar de uma “necessária mas impossível permanência da persistência [*demeurance de la demeure*]”¹⁶.

Como decidir o que resta de modo estável [à *demeure*]? Como entender esta palavra – este nome ou este verbo, estas locuções adverbiais –, a morada [*la demeure*], o que permanece [*ce qui demeure*], o que se mantém estável [*ce qui se tient à demeure*], o que intima [*ce qui met en demeure*]?¹⁷.

Derrida debruça-se sobre o texto *O instante de minha morte*, de Maurice Blanchot, para armar um pensamento em torno de questões relativas à literatura, como ficção, testemunho, segredo e hospitalidade. O autor observa, assim, os diferentes usos que Blanchot faz da palavra *demeure* (*demeurer*, *demeurance*, *demeurent* etc.). Derrida, então, evoca a etimologia dessa “palavra rara, enigmática, e estritamente intraduzível”, cuja origem latina, *demorari* (*de* + *morari*) significa esperar e tardar¹⁸. Segundo ele,

Há sempre uma ideia de espera, de contratempo, de atraso, de adiamento ou de suspensão na *demeure*, assim como na moratória. (...) être en *demeure* é estar atrasado, e *mettre en demeure*, na linguagem jurídica, é intimar alguém a cumprir uma obrigação num determinado prazo. A extensão à habitação, ao alojamento, à residência, à casa, decorre antes de mais nada do tempo concedido à ocupação de um espaço e vai até a <última morada> onde reside o morto. (...) O francês antigo tinha também esta palavra de que já me servi, aproximadamente, segundo creio, *la demeurance*, que também se escrevia, o que é ainda mais belo, e tão apropriado ao nosso texto, *la demourance*¹⁹.

15 DERRIDA, Jacques. *Morada. Maurice Blanchot*, 2004, p. 26.

16 Ibidem, p. 8.

17 Ibidem, p. 8.

18 Ibidem, p. 82.

19 Ibidem, p. 83.

Para Derrida, o tempo dessa *demourance* – que admite como tradução possível a palavra perseverança – seria incomensurável²⁰, ilimitado, desmedido, distante da ideia quantificada de uma cronologia e mais próximo de uma noção qualitativa do tempo, kairológica. Ou mesmo, como propõe Derrida, “nem sincronia nem diacronia”, mas, sim,

demourance como anacronia. Não há um único tempo, e como não há um único tempo, como um instante não tem nenhuma medida comum com outro por causa da morte, em razão de morte interposta, na interrupção em razão de óbito, se é que se pode dizer, segundo a causa da morte, pois bem, não há cronologia ou cronometria. Não se pode, nem mesmo quando se readquiriu o sentido do real, medir o tempo²¹.

Em sua obra, Tessler insiste em demorar-morar (*demeurer*) nesse tempo incomensurável, anacrônico, que se mantém sempre em movimento. Inquieta com esse nosso tempo sempre pouco, sempre passa(n)do, sua forma de tentar inventar outros tempos, novas *demourances*, parte também de um desejo de reunir palavras de outros e fazer com que elas se encontrem, convivam – o que exige certo tempo de espera, pois cada envio possui uma duração própria.

Esses envios, e essas cartas, estão permeados de memórias que empurram “algo desse passado para dentro desse presente”, como escreve Henri Bergson, em *Memória e Vida*²². Para Bergson, a memória está sempre presente no tempo, que é antes uma coexistência do que uma justaposição de passados, presentes e futuros²³. Sendo assim, em *365*, podemos ler esses envios também como envios de memória, feitos *no* e *ao* tempo que se infla “continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo”²⁴.

IV.

Márcio Tavares D’Amaral, em seu texto *Sobre tempo*, defende que habitamos um tempo que não é uma planície lisa sobre a qual caminhamos tranquilamente de um passado (nossos rastros) em direção a um futuro (nosso oásis), mas, antes, um tempo “volumoso, espesso, denso e rugoso”, que está sempre inquietado e, para nós, é

20 Ibidem, p. 88.

21 Ibidem, p. 87-88.

22 BERGSON, Henri. *Memória e Vida*, 2011, p. 2.

23 Ibidem, p. 90.

24 Ibidem, p. 2.

inquietante²⁵. Esse tempo, profundo e volumoso, nunca liso e rarefeito, é também *pura mobilidade*, como Henri Bergson afirma no texto *O pensamento e o movente*, publicado no livro *Cartas, conferências e outros escritos*. Ao contrário da linha imóvel e contínua em que insistimos em medir a duração, o tempo seria mobilidade,

que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça. (...) Quando falamos do tempo, comumente pensamos na medida da duração e não na duração mesma. Mas esta duração, que a ciência elimina, que é difícil de conceber e de exprimir, nós a sentimos e a vivemos²⁶.

Consciente desse tempo, cuja natureza é mudança ininterrupta, “sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim”²⁷, Bergson sugere que passemos da intelecção (o *relativo*) para a visão (o *absoluto*), recuperando a essência da realidade, que é pura mobilidade²⁸. Em outro livro, intitulado *Memória e vida*, organizado por Gilles Deleuze, Bergson sustenta que

nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente (...) A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente²⁹.

Esse passado, que se conserva indefinidamente e incha à medida que passa, tornando-se mais denso e rugoso, coexiste com o próprio presente. Em outras palavras: todo passado é também “contemporâneo’ do presente que ele foi”, como esclarece Deleuze, em diálogo com Bergson, no livro *Bergsonismo*³⁰. Dessa forma, o tempo (que cresce enquanto duração, fluxo, processo ininterrupto de mudança) passa a ser também “memória, consciência, liberdade”³¹. Essa memória como duração é também conservação e acúmulo de todo passado, no presente. Sendo assim a duração não é simplesmente uma série descontínua de instantes, visto que o momento seguinte sempre contém o precedente, e a lembrança que este deixou, e que “os dois momentos (*passado e presente*) se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece”³².

25 D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre tempo: considerações intempestivas”, *Tempo dos Tempos*, 2003, p. 16.

26 BERGSON, Henri. “O pensamento e o movente”, 1979, p. 102.

27 Ibidem, p. 104.

28 Ibidem, p. 113.

29 Idem, *Memória e Vida*, 2011, p. 47.

30 DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 46.

31 Ibidem, p. 39.

32 Ibidem, p. 39

É na busca por um desvio da velocidade – nessa demora (*demeure*) –, que se torna possível experimentar outras temporalidades. Para Bergson, “quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de forma, elaboração contínua do absolutamente novo”³³. Na busca por criar algo novo em sua obra, Tessler acaba se relacionando com a natureza do tempo, e provocando também novas experiências temporais.

V.

“As pessoas ainda presenteiam tempo” é a frase do dia vinte e três de dezembro, do calendário elaborado, em 2007, pelo poeta e crítico de arte Adolfo Montejo Navas, intitulado *Sobrettempo*³⁴. Para cada dia do ano, Navas criou uma frase sobre o tempo, tensionando, assim, a função do calendário, ao provocar algumas reflexões sobre o tempo que esse objeto parece organizar em si. É também Navas quem escreve, oito anos depois, no texto *O imã imagético*, que Tessler propõe um tempo “mais lento”, de “outra duração”, em sua obra³⁵. Ele defende que, na busca por outra “dilatação” ou outro “compasso”, o tempo proposto por Tessler aproximar-se-ia de “uma cultura mais generosa”³⁶, resistindo à temporalidade cada vez mais acelerada da vida contemporânea, esse nosso nunca ter tempo para nada.

O exercício de Tessler passa por uma invenção de outros tempos possíveis, mais generosos, nos quais se possa conviver um pouco mais demoradamente. Assim, seus trabalhos costumam partir, logo de início, de um tempo pré-definido por ela. Em *365*, ela determina o período de um ano inteiro para esperar todas essas cartas. É também a maneira que encontra para se contrapor ao ritmo acelerado de todas as coisas, essa cobrança incessante por produtividade, e permitir-se criar dentro do seu próprio tempo. Além disso, na contramão do imediatismo de respostas, imposto por meios de comunicação tecnológicos, ela recupera o formato da carta, obsoleta para muitos, assumindo um tempo ainda maior de espera, esse *outro compasso*, de que fala Navas. Talvez mais generoso precisamente por ser mais lento, por dar a si e ao outro alguma possibilidade de *demeure* nessa proposta.

33 BERGSON, Henri. *Memória e Vida*, 2011, p. 97.

34 O calendário de Adolfo Montejo Navas, chamado *Sobrettempo* (*Sobretempo*), foi originalmente escrito em espanhol, em 2007, e posteriormente traduzido por ele e Diana Araújo Pereira, contando também com a revisão última de Ana Grillo. Parte do trabalho está disponível no site: <http://www.confriadovento.com/revista/numero18/adolfo.htm>. Acesso em: 03 maio 2020.

35 NAVAS, Adolfo Montejo. *O imã imagético*, 2015. Cedido por Elida Tessler para esta pesquisa.

36 Ibidem.

Tessler, assim, presenteia tempo. O tempo, dessa forma, como um presente, mas não em oposição ao passado ou futuro, e, sim, um presente como entrega, disposição à, um presentear. Esse tempo que, muitas vezes, não temos, mas que é tecido, fabulado, criado por ela a partir de seus trabalhos, na defesa dessa cultura mais generosa onde, ainda, possa restar algum tempo ocioso, provocando questões como: de que maneiras podemos nos relacionar com o tempo? Como lidar com a espera, permitindo-nos alguma demora? Ou mesmo: como habitar o tempo?

VI.

Diante desse lugar-tempo – 365 –, Tessler pensou que havia, enfim, chegado sua “chance de habitar o tempo”³⁷. Essa oportunidade, ainda que alegórica, foi suficiente para provocar o desejo de criar esse trabalho, aproveitando uma oportunidade de habitar um *tempo transparente*, como diz o poema *Habitar o tempo*³⁸, de João Cabral de Melo Neto, autor que também permeia o pensamento de Tessler:

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.
E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.

Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.

37 Como ela mesmo afirma, em uma conversa que tivemos em Porto Alegre, no seu ateliê, em agosto de 2016.

38 NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*, 1965, p. 104.

Como habitar esse tempo, que corre transparente e escapar do tempo que ganha corpo e cor, e só existe no passado, morto? Talvez motivada por essas questões, Tessler busca habitar esse tempo justamente ao evocar o passado, recuperando essas cartas antigas, no e do tempo. Diante desse desejo de demore, Tessler constrói 365 a partir de um questionamento central: pode uma exposição ser um endereço? Sem a intenção de obter uma resposta, ela inverte um pouco a pergunta: “a quem nos endereçamos quando oferecemos um trabalho artístico ao público?”³⁹. É nessa questão, ainda que sem resposta definitiva, que ela encontra o “sentido de toda elaboração artística”⁴⁰.

Na crônica *Receita para mal de amor*, Rubem Braga diz que, quando nos enviamos ao outro, entregamos um pedaço de nosso destino junto: “Destinatário, destinatária... Bonita palavra: não devia querer dizer apenas aquele ou aquela a quem se destina uma carta, devia querer dizer também a pessoa que é dona do destino da gente”⁴¹. Destinar-se ao outro, pensando com Braga, também inclui a tentativa de dividir um pouco de si, do peso da própria existência e do próprio destino, que se faz o tempo todo.

VII.

Durante esses 12 meses, 365 dias, Tessler incorporou como uma prática semanal passar na galeria para buscar as cartas que lhe chegavam, ainda sem saber o que faria com todas elas, de que forma montaria a instalação. Somente em 2015, já perto da data de abertura da exposição, ela encontrou o objeto que inspiraria o corpo do trabalho: uma maleta de fotografia em slides, dividida em nichos, onde as imagens são guardadas.

Essa sua antiga maleta, já quase esquecida e inútil diante das novas ferramentas digitais, deu forma à instalação 365, para a qual foi construída uma réplica ampliada do objeto, com 170cm de altura e 365 aberturas, uma para cada dia do ano, onde seriam guardadas todas as correspondências (fig. 01).

39 TESSLER, Elida. “Entrevista Capa”. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 2015, p. 280.

40 Ibidem, p. 281.

41 BRAGA, Rubem. “Receita para um mal de amor”, 1998, p. 60.



Fig. 01: *365*, na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre (2015). Foto de Bernardo Kroeff.

O móvel foi aberto no primeiro dia da exposição, após a artista distribuir as cartas recebidas dentro dos compartimentos, correspondentes à data de emissão de cada uma. Durante o período da exposição, ela continuou recebendo novas cartas e colocando-as nessa grande maleta. Paralelamente, em um caderno, Tessler ia anotando o nome de cada autor, com destinatário, local e data da emissão, e também os nomes daqueles que lhe enviaram as cartas. No total, foram 180 cartas recebidas, escritas em diferentes idiomas, nos mais variados formatos e cores de envelope – criando também uma espécie de pintura multicolorida na lateral do móvel aberto (fig. 02).



Fig. 02: *365*, na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre (2015). Foto de Bernardo Kroeff.

Se Rubem Braga, em outra crônica, chamada *Velhas cartas*, agradece aos que não rasgaram suas cartas⁴², podemos estender sua gratidão também à Tessler. Com 365, longe de uma destruição, sua proposta é resgatar essas palavras, enviadas *em e de* outro tempo. Não contribuindo para a *morte* dessas cartas, de que fala Braga:

cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta nossa, e não tem esse gesto de deixá-la em algum canto, essa carta que perdeu todo o sentido, mas que foi um instante de ternura, de tristeza, de desejo, de amizade, de vida — essa carta que não diz mais nada e apenas tem força ainda para dar uma pequena e absurda pena de rasgá-la⁴³.

Em 365, ela realiza um movimento contrário a esse mote, por meio das correspondências que lhe chegam, ao atravessar tempo e espaço, passando por um desejo profundo de “ocupar o tempo no tempo”, como escreve Eduardo Veras e Gabriela Motta⁴⁴. Desejo esse que provoca

um sem fim de gestos que, pode-se dizer, reafirmam a frase: eu estou aqui, no momento presente. (...) Olhar o mundo — a literatura e a arte — através dos olhos de Elida é olhar com tempo, no tempo, sem deixar o tempo impor-se enquanto passagem⁴⁵.

Tessler coloca as cartas antigas novamente em circulação — o correio distribuindo, outra vez, essas correspondências —, impedindo o tempo de impor-se enquanto passagem. Ainda que siga sem saber a quem se endereça em sua obra e, possivelmente, por não sabê-lo permaneça se endereçando como busca, o interesse maior de Tessler talvez seja, simplesmente — e não há nada de simples aqui —, criar alguma troca com o outro, de palavras, tempos, envios, numa conversa sempre infinita, permeada por múltiplas ressonâncias.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby – ou da contingência*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. “O pensamento e o movimento”. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In: BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural,

42 Idem. “Velhas cartas”, 1998, p. 44.

43 Ibidem, p. 45.

44 VERAS, Eduardo; MOTTA, Gabriela. “Palavra dada, escrita aberta”, 2015.

45 Ibidem.

1979.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAGA, Rubem. *A traição das elegantes*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

D'AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre tempo: considerações intempestivas”. In: DOCTORS, Márcio. (Org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2003.

DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. Trad. José Marcos Macedo. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 27 jun. 1999. p. 6.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

PEREIRINHA, Felipe. “Uma leitura da Carta ao pai”. In: *Revista Cult*, n. 194, 2014. p. 50.

STEINER, George. *O silêncio dos livros – seguido de Esse Vício Ainda Impune*, de Michel Crépeu. Trad. Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2007.

TESSLER, Elida. „Entrevista Capa“. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV,

n. 8, 2015. p. 279-286.

VERAS, Eduardo; MOTTA, Gabriela. Palavra dada, escrita aberta. In: *365 – Elida Tessler* [catálogo]. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.

Submissão: 30/05/2020

Aceite: 29/06/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73697>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

As manifestações de empatia entre humanos e não-humanos em *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968) de Philip K. Dick

The manifestations of empathy between humans and non-humans in *Androes Dream of Electric Sheep?* (1968) by Philip K. Dick

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Luana de Carvalho Krüger
(UFPeI)
Eduardo Marks de Marques
(UFPeI)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73327>

Resumo

Estudos transumanistas e pós-humanistas apresentam o aprimoramento do corpo humano como um meio de garantir mais autonomia aos indivíduos, no entanto, quanto mais envolvimento e aprimoramento dos corpos, mais robóticos os humanos podem ser. Algumas obras distópicas, que trazem a discussão entre corpos humanos e corpos artificiais, apontam para um fenômeno de distanciamento entre os humanos e exclusão dos mais fracos e/ou diferentes de uma aparência física e comportamento padrão. Em contrapartida, observa-se que os robôs humanoides com aprimoramento de vida artificial procuram mostrar um comportamento humano em seus corpos robóticos. Neste trabalho, será analisado como a empatia pode ser manifestada em corpos não-humanos a partir do conceito de vida artificial na obra *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, procurando compreender o quanto o conceito de empatia apresentado na narrativa é falho e se manifesta como uma forma de restringir e eliminar a existência de corpos não-humanos. Para tanto, será feito uso de pesquisadores como Hayles (1999), Bedau (2007) e Brand (2013) para discutir aspectos conceituais de transumanismo, pós-humanismo e vida artificial.

Palavras-chave: empatia; vida artificial; humanos; androides

Abstract

Transhumanist and post-humanist studies present the improvement of the human body as a way of guaranteeing more autonomy to individuals, however, the more involvement and improvement of the bodies, the more robotic the humans can become. Some dystopian works, which bring the discussion about human bodies and artificial bodies, point to a phenomenon of distance between humans and exclusion of the weakest and/or different from a physical appearance and standard behavior. In contrast, there are humanoid robots with artificial life enhancement that seeks to show human behavior in robotic bodies. In this work, it will be analyzed how empathy can be manifested in non-human bodies from the concept of artificial life in the work *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), by Philip K. Dick, trying to understand how the concept of empathy presented in the narrative is flawed and manifests itself as a way to restrict and eliminate the existence of non-human bodies. To this end, researchers such as Hayles (1999), Bedau (2007) and Brand (2013) will be used to discuss conceptual aspects of transhumanism, post-humanism and artificial life.

Keywords: empathy; artificial life; humans; androids

Introdução

Estudos transumanistas apontam para um aprimoramento do corpo humano como um meio de permitir mais autonomia para indivíduos, tendo intuito de garantir com que “[a] humanidade [seja] capaz de evoluir a si mesma através da tecnologia, e tal evolução estaria a cargo de seu desejo e não de uma ordem divina ou de processos naturais aleatórios”¹. Com o aprimoramento tecnológico, observa-se que é cada vez mais possível ser um transumano na contemporaneidade, tendo em vista as constantes interferências tecnológicas. Acredita-se que tal aprimoramento do corpo tem como fim chegar à pós-humanidade, momento em que os humanos teriam autocontrole de seus corpos, sendo esta uma evolução do transumanismo, como aponta More:

Os transumanistas consideram a natureza humana não como um fim em si mesma, perfeita, e tendo qualquer reivindicação sobre nossa fidelidade. Em vez disso, é apenas um ponto ao longo de um caminho evolutivo e podemos aprender a remodelar nossa própria natureza de maneiras que consideramos desejáveis e valiosas. Pensando com cuidado, e aplicando a tecnologia com coragem para nós mesmos, podemos nos tornar algo que não é mais exatamente descrito como humano - podemos nos tornar pós-humanos².

Tais aspectos, ainda que, por vezes, distantes da realidade, já são apontados em literaturas distópicas que trazem a discussão do humano e sua relação com corpos artificiais, como *Deuses de Pedra* (2017), de Jeanette Winterson, e *O homem bicentenário* (1997), de Isaac Asimov, em que é possível identificar o quanto os corpos robóticos estão se aproximando tanto em aparência, quanto em comportamento aos humanos.

O conceito de distopia possui diferentes perspectivas de abordagem, em um primeiro momento surgiu como um subgênero da utopia, sem aqui entrar na etimologia de tais palavras, a distopia servia como uma sátira para os espaços perfeitos apresentados pelos ambientes utópicos³. No entanto, seu caráter literário evolui quando se inicia um

1 MARKS DE MARQUES; PEREIRA, MARKS DE MARQUES, Eduardo; PEREIRA, Anderson Martins. “A justaposição do pós-humano e do transumano no gênero distopia: Uma análise das trilógicas *Divergente* e *A 5ª Onda*”. *Ilha do Desterro*, 2017, p. 122.

2 MORE, Max. “The Philosophy of Transhumanism”, 2013, p. 4, tradução nossa. Do original: “Transhumanists regard human nature not as an end in itself, not as perfect, and not as having any claim on our allegiance. Rather, it is just one point along an evolutionary pathway and we can learn to reshape our own nature in ways we deem desirable and valuable. By thoughtfully, carefully, and yet boldly applying technology to ourselves, we can become something no longer accurately described as human – we can become posthuman”.

3 CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, 2010. A obra de Gregory Claeys,

processo de crítica às estruturas políticas, sociais e culturais de determinados lugares, sendo *1984* (1949), de George Orwell, um dos exemplos mais representativos para essa discussão⁴. Hoje tal conceito está presente não somente no campo literário, mas também em outros tipos de narrativas, como a cinematográfica, e em discussões que procuram observar de forma mais crítica o que pode vir a acontecer, numa escala macro e micro, caso tais estratégias políticas, por exemplo, sejam mantidas, sendo a perspectiva de análise deste trabalho a alteração de corpos humanos e a humanização dos corpos artificiais. Utiliza-se para este trabalho um conceito recente, tendo em vista um panorama histórico que define distopia como um “*aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”⁵. Ainda que a discussão não se restrinja a esta definição, acredita-se que ela seja pertinente em um momento em que os avanços tecnológicos promovem um maior isolamento social, bem como a venda de um ideal de beleza questionável dentro da realidade, além de promover mais espaço para corpos artificiais terem acesso a diferentes públicos e atrair uma ideia de possível socialização entre os humanos. Tal aviso, portanto, estaria na habilidade das narrativas distópicas de falar do ficcional ao mesmo tempo em que mostra o quanto a realidade já possui traços semelhantes. Assim o presente real é reconhecido dentro do espaço ficcional, muitas vezes futurista, mas não sendo regra, fazendo o leitor reconhecer nesses espaços as consequências de suas escolhas.

Assim, uma das discussões distópicas refere-se aos corpos e um dos aspectos que permite a aproximação entre humano e andróides seria o estudo acerca da vida artificial “[...] que trata da observação daquilo que se denomina aqui como elementos característicos ou aspectos de vida, para recriá-los em um contexto sintético. Dentre esses, podem ser citados a percepção, a cognição, a reprodução [...]”⁶. Em uma tentativa de aproximar aquilo que é natural do artificial, os corpos tornam-se um meio de aproximação e o conceito de vida deixa de ser somente um biológico e natural, para ser também fruto de uma possibilidade dos meios artificiais e tecnológicos.

intitulada *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, traz uma abordagem e ampla da breve discussão apresentada acima.

4 Ibidem.

5 HILÁRIO, Leomir Cardoso. “Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”. *Anuário de Literatura*, 2013, p. 202, grifos do autor.

6 NETTO; RINALDI, NETTO, Marcio Lobo; RINALDI, Luciene Cristina Alves. “Vida Artificial: conceitos e implicações”. In: Simpósio brasileiro de automação inteligente, 2011, p. 923.

Nesta perspectiva, *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), de Philip K. Dick,⁷ apresenta o conflito entre humanos e androides fugitivos de Marte. Rick Deckard, um caçador de androides, é a personagem que mais se relaciona com os não-humanos e tem como tarefa eliminá-los, pois eles apresentam riscos para vida humana. Os androides foram criados para serem escravos dos humanos em Marte, no entanto, alguns acabaram fugindo para Terra para viver sem a submissão aos humanos e passam a ser caçados e “aposentados”⁸, pois eles não seriam seres providos de empatia, que está presente no Mercerismo, uma religião que faz com que os humanos compartilhem seus sentimentos e emoções. É importante para essas personagens humanas compartilharem suas aflições para que, em algum momento, todos sejam libertados de todo e qualquer sentimento negativo. Os androides, por serem máquinas, acabam não sendo considerados capazes de serem empáticos e sentirem emoções.

Neste artigo,⁹ será discutida a empatia nos humanos e nos androides, procurando compreender como as manifestações de emoções podem apresentar falhas nos humanos e serem identificadas em diferentes níveis nos androides. Para tanto, será apresentada uma discussão acerca das semelhanças entre humanos e não-humanos a partir das teorias transumanistas e pós-humanistas que permitem com entrecruzamentos entre vida biológica e vida artificial.

Empatia humana: possuir animais verdadeiros, ignorar humanos

A ideia de um ser humano perfeito tanto pela aparência física quanto pelo controle de sua mente está presente nas discussões transumanistas e pós-humanistas. Avanços na ciência permitem que os corpos sejam alterados e melhorados, no entanto, pouco ainda é o domínio das faculdades mentais, ficando as transformações ainda relacionadas aos aspectos físicos. A tecnologia é a base desses estudos e é previsto que ela “[...] fará com que desenvolvamos artificialmente novas competências em todas as áreas e controlemos nossas emoções racionalmente, para dela tirarmos o melhor

7 A obra, originalmente intitulada *Do androids dream of electric sheep?* (1968) serviu como inspiração para o roteiro de *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott. Cabe ressaltar, no entanto, que as narrativas apresentam distinções, sem aqui fazer um trabalho de tradução intersemiótica, vale ressaltar que são obras distintas.

8 Termo utilizado dentro da narrativa que faz referência a morte dos androides, de modo que eles já não poderiam desempenhar nenhuma função de servidão aos humanos.

9 Este trabalho é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “O limiar entre o corpo humano e o corpo robótico: transumanismo e pós-humanismo nas obras *Deuses de Pedra*, de Jeanette Winterson e *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*, de Philip K. Dick”, defendida em fevereiro de 2019.

proveito possível e, finalmente, possibilitará que façamos o que desejarmos com nosso corpo [...]”¹⁰.

Ainda que o controle das ações e do comportamento possa parecer algo fruto de trabalho individual, é sabido que há também um peso social diante da maneira como cada cidadão deve se comportar diante da sociedade. Observa-se que existe certa imposição de como se comportar diante de determinadas situações, o que faz com que haja um controle entre os indivíduos, “[...] há o exame de consciência, que é a circunstância na qual os sujeitos [...] mediriam, consigo mesmos, seus pensamentos e, principalmente, suas atitudes, devendo elas ser ‘coerentes’ ou não com os valores morais socialmente estabelecidos”¹¹.

Obras de ficção científica trazem as discussões acerca do controle das emoções, seja para não manifestar determinadas opiniões e dados sentimentos, diante de alguma decisão política e/ou superior aos cidadãos, seja em relação ao modo como as personagens devem se relacionar com os outros habitantes.

Na narrativa de Dick, há vários momentos em que o Teste de Empatia *Voigt-Kampff* é aplicado como uma forma de verificação se o entrevistado é de fato humano ou não passa de um androide. Esse teste garante o controle de que corpos robóticos sejam eliminados. Apesar de haver determinadas suspeitas e dossiês de supostos androides, realizados e organizados pelo departamento de polícia, é possível que existam androides ainda não identificados, de modo que o teste funciona como uma garantia para que os caçadores possam completar suas missões e eliminar os intrusos no planeta Terra.

[...] os androides equipados com as unidades cerebrais Nexus-6, de um ponto de vista pragmático, grosseiro e prático, tinham evoluído para além de um vasto – ainda que inferior – seguimento da humanidade. Para o bem ou para o mal. Em alguns casos o servo havia ultrapassado o mestre em habilidade. Mas novas escaladas de detecção, como, por exemplo, o Teste de Empatia Voigt-Kampff, haviam surgido como critério para fazer esse julgamento¹².

Tal teste consiste em conectar alguns equipamentos próximo a íris dos entrevistados, em seguida, o entrevistador deverá fazer algumas perguntas e analisar como o corpo dos entrevistados reage, mesmo quando as respostas aparentam

10 RÜDIGER, Francisco. *Cibercultura e Pós-humanismo*: Exercícios de arqueologia e criticismo, 2008, p. 142.

11 MENDES, Cláudio Lúcio. “O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo”. *Revista de Ciências Humanas*, 2006, p. 175, grifos do autor.

12 DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 29-30.

ser satisfatórias. Todas as perguntas possuem relação com a morte de animais. A determinação dessas perguntas é resultado da extinção de animais no planeta Terra, pois a poeira tóxica que ficou pairando depois da 3º Guerra fez com que poucos sobrevivessem. Na narrativa, é de extrema importância possuir um animal verdadeiro, não para suprir determinada carência e/ou preservar a vida de seres mais sensíveis à poeira tóxica do que os humanos, mas porque possuir um animal, em um período em que é quase impossível, se tornou uma forma de representar determinado poder aquisitivo na população. Para suprir essa carência de um *status* social alguns mecânicos criaram animais elétricos, que se parecem muito com os animais verdadeiros, imitam seus movimentos, o modo de se alimentarem. Esse foi o recurso encontrado por muitas personagens, inclusive Rick, para garantir certo respeito social o que, no entanto, acaba se tornando falho, pois ao terem consciência de que seus animais não são verdadeiros esses habitantes ficam constantemente pensando em um modo de adquirir mais dinheiro para comprar um animal. Deixar que alguém descubra que o seu animal não é verdadeiro é tão insuportável quanto não possuir um animal verdadeiro. As conversas entre Rick e o seu vizinho, por exemplo, deixam claro tal afirmação:

- Já pensou em vender sua égua? – perguntou Rick. A coisa que mais sonhava no mundo era em ter um cavalo, de fato qualquer animal. Ser dono de uma fraude era algo que ia gradualmente desmoralizando qualquer um. [...]. Barbour disse:
- Seria imoral vender minha égua.
- Venda seu potro, então. Ter dois animais é mais imoral do que não ter nenhum.
- [...]
- Posso comprar um potro Percheron da Sidney's por cinco mil dólares – afirmou¹³.

Pode-se pensar que essa preocupação com os animais é algo importante e garante que as espécies remanescentes possam se manter vivas, pois possuiriam um tratamento e um cuidado bastante rigoroso. Todavia, essa preocupação com as espécies (quase) extintas só parece existir justamente porque é difícil possuir um animal nas condições ambientais existentes na narrativa.

Ao mesmo tempo em que se pode considerar preocupante haver corpos não-humanos se integrando à sociedade e possivelmente não cuidando ou até mesmo matando um animal é bastante intrigante o posicionamento desses humanos que acabam tratando os animais verdadeiros como símbolos de poder e que não necessariamente garante que eles possam ser considerados empáticos, tendo em vista que um objeto de

13 Ibidem, p. 12-13, grifos do autor.

ostentação pode não passar de um objeto a ser mostrado e invejado. Ainda que adquirir um animal seja cuidar dele para que não haja prejuízo, ou outra morte indesejada de uma determinada espécie, está também ligado a uma garantia de felicidade, um desejo a ser suprido e que acaba sendo intensificado pela dificuldade de possuí-lo.

A empatia, no entanto, não é um sentimento capaz de ser definido a partir de, apenas, um tipo de relação com animais. Na narrativa, as personagens humanas acabam apresentando muitos lapsos de empatia em relação às outras personagens humanas que não estão adaptadas às condições de convivência social, ou seja, toda e qualquer manifestação de tristeza e/ou diferenças no que tange às faculdades mentais não são bem aceitas socialmente. Um desses exemplos é a relação de Rick e sua esposa, Iran. As duas personagens fazem uso do sintetizador de ânimo, um equipamento capaz de controlar suas emoções e deixá-los constantemente felizes e garantirem o controle dos seus corpos. Iran, no entanto, sente a necessidade de ficar triste, pois não se sente feliz naturalmente e ao optar por potencializar uma emoção negativa é recriminada por Rick que “[...] não consegue compreender a necessidade da esposa de se colocar em um estado de depressão profunda de iniciativa própria”¹⁴.

- Minha programação de hoje aponta uma depressão auto acusatória de seis horas – disse Iran.

- Quê? Pra que você vai escolher isso? – aquilo desafiava todo o propósito do sintetizador de ânimo. - Nem sabia que você podia escolher algo assim – disse, sorumbático.

[...]

- Nessa hora – Iran disse - , quando tirei o som da TV, eu estava no estado de espírito 382; tinha acabado de escolher. Assim, embora ouvisse o vazio intelectualmente, não conseguia senti-lo. Minha primeira reação foi de gratidão por nós termos podido comprar um sintetizador Penfield. Só que aí senti como isso era doentio, perceber a ausência de vida, não só no prédio, mas em tudo, e não reagir a nada, percebe? [...]”¹⁵.

Essa mesma ausência de vida manifestada por Iran é presente em Isidore, conhecido como um cabeça de galinha, pois foi afetado pela poeira. Isidore vive sozinho e é rejeitado socialmente.

[...] Ele vivia como um Especial já há mais de um ano, e não apenas por conta dos corrompidos genes que carregava. Pior ainda, não passou no teste de faculdades mentais mínimas, o que fez dele, como se diz

14 MIRANDA, Allana Dilene de Araujo; MOUSINHO, Luiz Antonio. “Blade runners sonham com o espaço? – uma análise intermediária do espaço”. *Terra roxa e outras terras*, 2015, p. 43.

15 DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 9.

popularmente, um cabeça de galinha. Sobre ele recaia o desprezo de três planetas. De todo modo, apesar disso, havia sobrevivido [...]»¹⁶.

Rick, por sua vez, é a personagem que menos apresenta traços de empatia na narrativa, seja pela sua relação com Iran, seja por sua atitude profissional. O desejo de possuir um animal verdadeiro o mais rápido possível faz com que a personagem acabe aposentando, ou seja, matando, andróides sem aplicar o teste de empatia. Além disso, na narrativa as relações afetivas entre humanos e andróides não é permitida, todavia, Rick acaba se envolvendo com Rachael e Luba, duas ginóides. Seu comportamento é tão inadequado ao que se espera de um humano que ele inclusive é questionado por Luba.

- Um andróide não liga para o que acontece a outro andróide. Este é um dos indícios que procuramos.
- Nesse caso, você deve ser um andróide – disse a srta. Luft. Isso o paralisou; ele olhou fixamente para ela e continuou:
- Porque seu trabalho é matar andróides, não é? Você é o que chamam de... – esforçou-se para se lembrar.
- Um caçador de recompensas - Rick disse. – Mas não sou um andróide.
- Esse teste que você quer aplicar em mim... – a voz dela, agora, começava a voltar – já se submeteu a ele?
- Já – ele assentiu. – Muito, muito tempo atrás; quando comecei a trabalhar com o departamento.
- Talvez seja uma memória falha. Os andróides não saem por aí com memórias falsas de vez em quando?»¹⁷.

Maria Brand, no texto “Empathy and Dyspathy between Man, Android and Robot in Do Androids Dream of Electric Sheep? by Philip K. Dick and I, Robot by Isaac Asimov”, explica que a empatia é um sentimento humano, mas que cientistas já começam a procurar meios de robôs também conseguirem expressar essa forma de sentir¹⁸. Ela ainda diz que os humanos tendem a simpatizar com robôs parecidos visualmente com eles e que fatores como comunicação, emoção e inteligência facilitam essa relação¹⁹. A criação de corpos robóticos que além de desempenharem uma função específica também possuem uma aparência humana faz com que outras características humanas sejam necessárias.

16 Ibidem, p. 20.

17 Ibidem, p. 82.

18 BRAND, Maria. *Empathy and Dyspathy between Man, Android and Robot in Do Androids Dream of Electric Sheep? by Philip K. Dick and I, Robot by Isaac Asimov*, 2013, p. 3.

19 Ibidem, p. 7.

Empatia androide: corpos semelhantes, comportamentos semelhantes

Uma questão que surge nas discussões apresentadas sobre vida e humano é se a partir de tantos avanços tecnológicos ainda se estaria restrito ao biológico para definições de vida e se a associação de racionalidade deve ser somente aos humanos, pensando aqui na ideia de alto controle de suas faculdades mentais e autonomia, o que pode ser questionado dentro de algumas perspectivas filosóficas, mas que, no entanto, não serão o foco deste trabalho. Um dos motivos que mais desassossegam é que cada vez mais o humano é fonte de referência para a criação de robôs, de modo que as máquinas estão se tornando semelhantes aos humanos, inclusive na maneira como se comportam.

Mark A. Bedau (2007), no artigo “Artificial Life”, diz que “[a] vida artificial contemporânea (também conhecida como ‘ALife’) é um estudo interdisciplinar de vida e processos semelhantes à vida.”²⁰. A pergunta que parece intrigar pesquisadores deste campo é o que se pode entender como vida e quais os limites desse conceito.

Vida artificial é a denominação de uma abordagem sintética para a biologia, inspirada pelos experimentos com simulação por computador. Para os pesquisadores desta área, os procedimentos de síntese ensinaram que seu campo de estudos não precisa se restringir à tentativa de recriar os fenômenos biológicos tais quais ocorrem na natureza, mas está livre para explorar a natureza tal como poderia *ter sido*²¹.

Fátima Regis Oliveira, no artigo intitulado “Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina”, chega ao ponto central da discussão sobre vida humana e vida robótica quando explica que ainda que haja inúmeras formas de definir vida que perpassam áreas de conhecimentos distintas, um ponto é irrefutável:

[o] desenvolvimento tecnocientífico ao produzir uma *maquinização do humano* e uma *humanização da técnica* não aponta apenas para as complexas questões fronteiriças sobre onde termina o humano e começa a tecnologia. Indica uma nova relação entre humanos e técnica: a tecnologia é constituinte do humano. Esta lição nos é dada pelas recentes pesquisas das ciências cognitivas e neurociências. Na sociedade atual, nossas atividades mais corriqueiras, sejam de caráter orgânico, sensorial, cognitivo ou laborativo, estão tão imbuídas de artefatos tecnológicos que a distinção entre natural e

20 BEDAU, “Artificial Life”, 2007, p. 585, tradução nossa. Do original: “Contemporary artificial life (also known as ‘ALife’) is an interdisciplinary study of life and life-like processes”.

21 OLIVEIRA, Fátima Regis. “Os autômatos da ficção científica: reconfigurações da tecnociência e do imaginário tecnológico”. *Revista Intexto*, 2006, p. 12, grifos da autora.

artificial perde a nitidez. O uso de máquinas em atividades laborativas não é novidade. Já há algum tempo, as máquinas invadem nossos lares, locais de trabalho e hospitais para nos ajudar a respirar, andar e ver. Hoje, não se pode negar também sua participação em tarefas cognitivas²².

O conceito de vida artificial direciona seus esforços não para negar e superar o conceito de vida e de humano definido com bases de um estudo que parte do biológico e orgânico, mas para repensar as fronteiras entre o artificial e o orgânico, ou ainda, ampliar o conceito para observar outras formas de manifestações de conhecimento e criação que estão para além dos limites da *bios*. Netto e Rinaldi, no artigo “Vida Artificial: conceitos e aplicações”, discutem o conceito de vida em uma perspectiva biológica para apresentarem um conceito de vida artificial que as deixe em um mesmo parâmetro, eles dizem que

[d]o ponto de vista científico, [a vida] concentra-se na identificação dos aspectos intrinsecamente relacionados aos organismos vivos, dentre os quais nascimento, crescimento, reprodução, reação ao ambiente, assimilação de matéria e energia, excreção de dejetos, morte, entre outros²³.

Os pesquisadores direcionam seus estudos para o conceito de vida, que tem como base a genética, em que o código, ou seja, DNA, representaria um conjunto de informações que tornariam cada ser vivo único. A partir da observação exclusiva do código genético, não em uma particularização física, mas como um elemento fundamental, eles sugerem que tal código pode ser criado em espaços virtuais que tenham dispositivos adequados para criar um ambiente em que isso seja possível²⁴.

Em *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?* há muitas semelhanças entre os andróides e os humanos que confundem as personagens e os leitores fazendo com que questionamentos acerca da essência humana surjam como uma forma de compreender o outro e a si mesmo. As personagens andróides mesclam-se para serem reconhecidas como humanas e aceitas socialmente. Os corpos dos andróides não possuem nada que seja visualmente diferente dos humanos e se suas atitudes forem adequadas às dos humanos, eles somente deverão fugir dos caçadores e de possíveis pistas que os mesmos

22 Idem. “Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina”. *Revista Fluminense*, 2003, p. 187, grifos da autora.

23 NETTO, Marcio Lobo; RINALDI, Luciene Cristina Alves. “Vida Artificial: conceitos e implicações”. *Simpósio brasileiro de automação inteligente*, 2011, p. 922.

24 Ibidem, p. 922.

possam encontrar acerca da origem deles. Essa semelhança física é tão grandiosa que somente o teste aplicado nessas personagens pode confirmar suas origens.

Como os androides não são aceitos, pois não possuem a empatia necessária e correm o risco de serem eliminados, há uma necessidade de semelhança e para tanto é importante que eles ocupem espaços sociais, desempenhem funções humanas e convençam as personagens humanas de sua humanidade, pois nada além de lapsos de representação de empatia poderiam fazer com que eles fossem descobertos. “Os androides tinham [...] um desejo inato de passar despercebidos. No museu, com tantas pessoas andando ao redor, Luba Luft tenderia a não fazer nada. O confronto real – para ela, provavelmente, o último – teria lugar no carro, onde ninguém mais poderia vê-los”²⁵.

Diferentemente do que Rick espera, inicialmente, Luba não estava resignada, ela só estava mantendo o seu papel enquanto uma humana que não teria nada a dever para a polícia e qualquer outra entidade de segurança. Pode-se observar que Luba Luft desempenha muito bem sua atividade profissional. “No palco, Luba Luft continuava a cantar e Rick se surpreendeu com a qualidade de sua voz: era avaliada como uma das melhores, mesmo se comparava àquelas notáveis de sua coleção de fitas históricas. A Associação Rosen a havia construído com perfeição, tinha de reconhecer.”²⁶. Tendo um domínio do seu corpo, ou seja, um poder em relação ao uso de suas capacidades físicas e cognitivas, a personagem acaba desempenhando com excelência a sua profissão sem a necessidade de anos de preparação e estudos como normalmente ocorre com cantores líricos.

Nota-se que embora haja semelhanças entre as espécies, há uma resistência dos humanos em reconhecê-los como iguais, o que faz com que ao não serem identificados como seres racionais, inteligentes e autônomos, eles reajam de uma maneira mais assustadora e perigosa. Se os androides conseguiram perceber que estavam sendo escravizados, eles também conseguiriam perceber os riscos que correriam ao tentarem conviver com os humanos que não carregam muitos traços de empatia em relação a eles, ou mesmo, à própria espécie.

Pris, outra ginoide fugitiva, é empática com as outras personagens. A relação de amizade estabelecida na narrativa mostra que esses traços de empatia tão fortemente enfatizados, não passam de construções e exigências culturais. Não gostar de animais e/ou não ter empatia por eles é apenas um problema quando se está lidando em um espaço que não possui mais essas espécies. Talvez se a poeira não tivesse eliminado

25 DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 103.

26 *Ibidem*, p. 80, grifos do autor.

todos animais, as reações de empatia apresentadas pelos androides seriam suficientes, como o modo que Pris fala de seus amigos.

- Eu tenho amigos. [...] Ou tinha. Sete deles. Isso foi no começo, mas agora os caçadores de recompensas já tiveram tempo de trabalhar. Assim, alguns deles, talvez todos, estejam mortos. – Ela perambulou até a janela, contemplou a escuridão e as escassas luzes aqui e ali. – Talvez eu seja a única dos oito que restou. [...] Se eles estiverem mortos, então realmente nada mais importa. São meus melhores amigos²⁷.

A personagem sente falta dos amigos e apresenta manifestações de solidão, como ao dizer que nada mais importa se os amigos não estiverem vivos. Além disso, a defesa da ideia de empatia como algo que diferencia os androides dos humanos é insustentável, pois os próprios humanos apresentam falhas comportamentais, pois não apresentam nenhum tipo de emoção com aqueles chamados de “cabeça de galinha”, ou seja, eles acreditam haver empatia apenas por estarem associados em um grupo restrito de humanos que carregam os mesmos padrões sociais, o mesmo acesso à “qualidade” de vida, ainda que questionável dentro da Terra na narrativa. Assim, entende-se que há certa incongruência entre aquilo que tais personagens definem como empatia e aquilo que aplicam em suas ações cotidianas, bem como em relação ao julgamento das personagens androides que acabam apresentando traços de empatia, possivelmente, mais presentes do que os próprios humanos.

Androides x Humanos: manifestações de empatia e emoções

Segundo Brand, “[c]ientistas e roboticistas começaram a perguntar se os robôs são ou serão capazes de adquirir inteligência humana, sentir e expressar emoções, como elas devem ser projetadas e se deveriam ser atribuídos certos direitos humanos”²⁸, um dos aspectos que a pesquisadora identifica é a relação de empatia e indiferença que se manifesta nas máquinas humanizadas e nos humanos respectivamente²⁹.

27 Ibidem, p. 114-115.

28 BRAND, Maria. *Empathy and Dyspathy between Man, Android and Robot in Do Androids Dream of Electric Sheep? by Philip K. Dick and I, Robot by Isaac Asimov*, 2013, p. 1, tradução nossa. Do original: “Scientists and roboticists have started to ask whether robots are or will be capable of acquiring humanlike intelligence, to feel and express emotions, how these should be designed and if they should be assigned certain humanlike rights”.

29 Ibidem, p. 3.

[...] a empatia pode ser considerada como um processo puramente cognitivo (o que acontece no cérebro, conhecer e sentir as emoções de outra pessoa) ou, mais amplamente, também envolver um processo emocional que resulta na pessoa que dá uma resposta ou reação compassiva contra o sofrimento da outra³⁰.

Observa-se que os androides e os robôs “[...] aparentemente desencadeiam a indiferença nos personagens humanos, apesar do exterior extremamente humano.”³¹. Ainda que alguns traços de falta de empatia sejam observados, principalmente em relação à percepção de algumas emoções, como o próprio Isidore notou a respeito de Pris “[u]ma frieza. [...] Não era o que ela havia dito ou feito, mas o que ela *não* tinha dito ou feito”³², os androides e os robôs são menos nocivos nas relações interpessoais.

Em *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* há uma maior dificuldade de aceitação dos androides em virtude do “[...] Mercerismo, uma religião baseada unicamente no conceito de empatia. Por causa da incapacidade dos androides de sentir empatia, eles não são capazes de fazer parte do Mercerismo e, portanto, são excluídos da sociedade humana.”³³. A questão, no entanto, é que eles não apresentam condições de serem empáticos diante da caixa de empatia, o que novamente não os coloca em desacordo com a ideia de serem empáticos de situações não tão restritivas e culturais. Um exemplo acerca das relações entre humanos e androides que permitem observar a frieza humana é a partir de Rick que não tem paciência e muito menos empatia com sua esposa e é bastante determinado a fazer o necessário para realizar o seu desejo e quanto a sua relação com a androide Rachael não é diferente. Ele usa a androide para ajudá-lo a encontrar os outros androides e, além disso, tem relações sexuais com ela. Já Rachael, apesar de ser considerada inapta a apresentar emoções, se declara para Rick.

30 Ibidem, p. 3, tradução nossa. Do original: “[...] empathy can either in narrow definition be seen as a purely cognitive process (what happens in the brain, knowing and feeling another person’s emotions) or, more broadly, also involve an emotional process which results in the person giving a compassionate response or reaction towards another’s suffering”.

31 Ibidem, p. 8, tradução nossa. Do original: “[...] seemingly trigger dyspathy in the human characters despite their extremely humanlike exterior”.

32 DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 58, grifos do autor.

33 BRAND, Maria. *Empathy and Dyspathy between Man, Android and Robot in Do Androids Dream of Electric Sheep? by Philip K. Dick and I, Robot by Isaac Asimov*, 2013, p. 12, tradução nossa. Do original: “[...] the religion of Mercerism, a religion that is solely based around the concept of empathy. Because of the androids’ inability to feel empathy, they are not able to be a part of Mercerism, and are thus excluded from human society”.

- Eu te amo – disse Rachael. – Se eu entrasse em uma sala e encontrasse um sofá coberto com sua pele, eu alcançaria uma pontuação alta no teste Voigt-Kampff.

Em algum momento desta noite, ele pensou enquanto apagava a luz da cabeceira, vou aposentar um Nexus-6 que se parece exatamente com essa garota nua. Meu bom Deus, refletiu; acabei bem onde Phil Resch tinha dito. Vá para a cama com ele primeiro, ele se lembrou. Então mate-a³⁴.

Rachael é a única que demonstra afeto por Rick. Na narrativa, ainda que essas relações não sejam permitidas, elas parecem ser algo mais comum do que o imaginado. Em um diálogo com Phil Resch, identifica-se que se sentir atraído por um androide é algo que pode ser facilmente resolvido pelos caçadores e que isso não está necessariamente ligado à empatia, mas ao desejo.

- O que... eu deveria fazer? – Rick perguntou

- Sexo – respondeu Phil Resch

- Sexo?

- Porque ela, a coisa, era fisicamente atraente. Isso nunca te aconteceu antes? – Phil Resch riu. – Nos ensinaram que esse é um problema crucial para os caçadores de recompensas. Você não sabia, Deckard, que nas colônias eles têm amantes andróides?

- É ilegal – Rick disse, conhecendo a lei sobre o tema.

- Claro que é ilegal. No que se refere a sexo, a maioria das variações é ilegal. Mas as pessoas fazem mesmo assim³⁵.

Tais relações são fundamentais para compreender aspectos importantes da vida artificial e também acerca de como esses corpos são constantemente controlados. Há uma consciência entre os robôs, que poderia ser compreendida como uma característica somente humana, tendo em vista a programação das máquinas, mas que dentro do conceito de vida artificial pode ser sustentada ao passo que se compreende os corpos robóticos também como passíveis do conceito de vida: Tal discussão abre margem para se reconfigurar o conceito de vida, antes somente restrito à ideia de algo natural e orgânico, mas que observado por essa perspectiva abre mais margem para o entendimento da ideia de pós-humano a partir das alterações e adaptações em máquinas.

Em vez de servir como medida para julgar o sucesso, a inteligência humana é ela própria reconfigurada à imagem desse processo evolutivo. [...] [Vida Artificial] VA vê a consciência humana, entendida como um epifenômeno, empoleirando-se em cima das funções semelhantes às máquinas que

34 DICK, Philip K. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 148.

35 Ibidem, p. 111.

distribuíam os sistemas. No paradigma da VA, a máquina se torna o modelo para entender o humano. Assim, o humano é transfigurado no pós-humano³⁶.

É possível repensar o próprio conceito de vida, proposto pelos estudos acerca da vida artificial, e ainda a manifestação de emoções e afetos que as personagens não humanas apresentam. Em um artigo intitulado “Problems and Methods in the History of Emotions” de Barbara Rosenwein, são discutidas algumas perspectivas sobre as origens das emoções, sendo uma delas interessante quando se observa o modo de manifestação de emoção e afeto de robôs.

[...] grande parte da evolução humana não tem nada a ver com genes: os sistemas de herança celular, comportamental e simbólica são epigenéticos. A evolução adaptativa por meio desses mecanismos - que estão em andamento - é muito mais rápida do que a evolução genética. Essas observações dão lastro à ideia de que as emoções podem mudar com o tempo e que a história das emoções não é apenas possível, mas essencial para a compreensão da condição humana.³⁷

Se a manifestação de emoções não é algo genético, mas que está muito mais ligado ao meio e ao modo como as pessoas se comportam em sociedade, sugere-se que o mesmo ocorreria em espécies não humanas que têm como uma das principais características evoluir, de modo que robôs superinteligentes seriam capazes de manifestar emoções assim como os humanos, pois eles são passíveis de percepções e convivência social. Rosenwein fala sobre o conceito de comunidade emocional, de modo que de acordo com o meio em que se vive, a história desse lugar, entre outros aspectos, as pessoas “[...] geralmente evitam algumas emoções enquanto enfatizam outras. Ou elas evitam certas emoções em contextos particulares”³⁸. Cabe, portanto,

36 HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, 1999, p. 238-239, tradução nossa. Do original: “Rather than serving as the measure to judge success, human intelligence is itself reconfigured in the image of this evolutionary process. Whereas AI dreamed of creating consciousness inside a machine, AL sees human consciousness, understood as an epiphenomenon, perching on top of the machinelike functions that distributed systems carryout. In the AL paradigm, the machine becomes the model for understanding the human. Thus the human is transfigured into the posthuman”.

37 ROSENWEIN, Barbara H. “Problems and Methods in the History of Emotions”. *Passions In Context*, 2010, p. 8, tradução nossa. Do original: “[...] much of human evolution has nothing to do with genes: cellular, behavioral, and symbolic inheritance systems are epigenetic. Adaptive evolution through these mechanisms—which are ongoing—is far more rapid than genetic evolution. These observations give ballast to the idea that emotions may change over time and that a history of the emotions is not only possible, but essential to understanding the human condition”.

38 *Ibidem*, p. 17, tradução nossa. Do original: “[...] generally avoid some emotions while stressing others. Or they avoid certain emotions in particular contexts”.

pensar que os andróides de Dick são personagens não humanas que estão em convívio direto com os outros habitantes e que convivem socialmente com indivíduos que também apresentam problemas para manifestarem suas emoções.

Não há nenhuma questão de emoção “real”. E com boas razões: as emoções são, entre outras coisas, sinais sociais (embora, como tenho argumentado, não sejam sinais sociais universais). Se uma emoção é a resposta padrão de um grupo particular em certos casos, a questão não deve ser se trai o sentimento real, mas sim porque uma norma é obtida em detrimento de outra³⁹.

A não aceitação das personagens humanas em relação aos andróides se dá justamente porque eles contestam a veracidade das emoções manifestadas pelos andróides, em especial, a empatia. São os humanos que rejeitam os andróides e que usam do recurso da empatia como uma forma de diferenciar os não humanos dos humanos. Curiosamente essa constatação se torna tão falha que os próprios humanos não garantem a sua humanidade, pois as emoções podem oscilar e se manifestar de formas distintas. Um exemplo interessante é o primeiro teste aplicado com Rachael em que a personagem é identificada como andróide por Rick, no entanto, após a aplicação do teste, ela conta uma história sobre sua origem e o caçador de recompensas acredita em sua mentira. Rick não confia nele mesmo e, ao ignorar a veracidade do que Rachael fala, acredita no que as emoções manifestam. “- Você teria me aposentado – disse Rachael por sobre o ombro. – Em uma batida da polícia, eu seria assassinada. Eu sabia disso desde que cheguei, quatro anos atrás; esta não é a primeira vez que o teste Voigt-Kampff é aplicado em mim.”⁴⁰.

Ao acreditar mais no que falam do que no teste propriamente, Rick deixa claro o quanto as emoções estão ligadas ao meio em que se está, do que propriamente ao que biologicamente apresenta. Embora seja mentira, a história de Rachael o comoveu, além disso, se pode questionar se a não manifestação biológica no teste de fato representa a não veracidade do mesmo, tendo em vista o quão falsamente essas emoções podem ser identificadas em um teste.

39 Ibidem, p. 21, grifos da autora, tradução nossa. Do original: “There is no question of “real” emotion there at all. And with good reason: emotions are, among other things, social signals (although, as I have been arguing, not universal social signals). If an emotion is the standard response of a particular group in certain instances, the question should not be whether it betrays real feeling but rather why one norm obtains over another”.

40 DICK, Philip K. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 46.

Observa-se que os andróides possuem uma autonomia em relação aos seus desejos e que inclusive acabam cometendo irregularidades que fogem das três leis da robótica⁴¹, pois ainda que elas não sejam apresentadas na narrativa, sabe-se que são a base para a definição de robô e corpos artificiais a partir das publicações de Isaac Asimov. Tais leis garantiriam o controle das máquinas, pois segundo elas:

1. Um robô não deve fazer mal a um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra qualquer mal.
2. Um robô deve obedecer a qualquer ordem dada por um ser humano, desde que essa ordem não interfira com a execução da Primeira Lei.
3. Um robô deve proteger a sua existência, desde que esta proteção não interfira com a Primeira e Segunda Leis⁴².

Uma das irregularidades seria a fuga das personagens para Terra, pois eles acabam descumprindo a segunda lei da robótica. Esta manifestação de independência, em relação ao criador e aos próprios humanos de uma forma mais abrangente, é assegurada pela vida artificial, de modo que não somente o biológico seria reconhecedor de emoções e portador delas, mas também aqueles que foram programados para evoluir e se relacionarem com os humanos. Esse seria um comportamento esperado para os robôs e andróides, pois “[q]uando os seres humanos constroem computadores inteligentes para executar programas de Vida Artificial, eles replicam em outro meio os mesmos processos que os criaram⁴³. Hayles traz uma discussão interessante acerca da consciência humana e da consciência robótica, colocando em jogo a ideia de consciência como uma faculdade humana.

[...] Como os humanos evoluíram? [...] eles evoluíram através do mesmo tipo de mecanismos [...] que os robôs, ou seja, sistemas distribuídos que interagem de forma robusta com o ambiente e que, conseqüentemente, “veem” o mundo de maneiras muito diferentes. Consciência é um desenvolvimento relativamente tardio, análogo ao sistema de controle que entra em ação para julgar conflitos entre os diferentes sistemas distribuídos. A consciência é um [...] “truque barato”, isto é, uma propriedade emergente que aumenta a funcionalidade do sistema, mas não faz parte da arquitetura essencial do sistema. A consciência não precisa ser e, na verdade, não é representacional. Como o sistema de controle do robô, a consciência não

41 Teoria desenvolvida por Isaac Asimov e que aparece em inúmeras obras do autor, sendo uma *delas* *O Homem Bicentenário* (1976) até hoje relevantes tanto nas discussões literárias como na área da robótica.

42 ASIMOV, Isaac. *O Homem Bicentenário*, 1997, p. 9.

43 HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, 1999, p. 241, tradução nossa. Do original: “When humans build intelligent computers to run AI programs, they replicate in another medium the same processes that brought themselves into being”.

requer uma imagem precisa do mundo; precisa apenas de uma interface confiável. Como prova de que a consciência humana funciona assim, a [...] maioria dos adultos não sabe que passa pela vida com um grande espaço em branco no meio do campo visual⁴⁴.

Cabe lembrar que associar a consciência com algo que não está diretamente ligada aos humanos, a partir da ideia de que ela não é algo representacional, é uma forma de se posicionar em relação ao mundo. Vida biológica e vida artificial se aproxima cada vez mais e as narrativas provam que há inclusive uma disputa de espaço e de aceitação entre as personagens humanas e não-humanas em que uma acaba sendo a ameaça da outra.

[...] O Nexus-6 realmente tinha 2 trilhões de componentes, além da faculdade de escolher entre dez milhões de combinações possíveis em sua atividade cerebral. Em 45 centésimos de segundo, um androide equipado com uma estrutura cerebral dessas poderia assumir qualquer uma das quatorze reações e posturas básicas. Bom, nenhum teste de inteligência pegaria um andy desses. Mas, pensando bem, havia anos que os testes de inteligência não apanhavam um andy, não desde as primeiras toscas variedade dos anos 70⁴⁵.

O medo parece se dar justamente pela capacidade intelectual dessas espécies que superam os humanos em muitos aspectos. As semelhanças entre os robôs e andróides em relação aos humanos é, portanto, bastante compatível e de acordo com o que as narrativas apresentam, e parecem mostrar que na realidade os não-humanos são inclusive mais evoluídos e possuem mais habilidades que os humanos. Hayles (1999), sobre a semelhança entre os seres humanos e os seres artificiais, diz que:

Os seres humanos evoluíram através de uma combinação de processos de melhoria e auto-organização até chegarem ao ponto em que poderiam aproveitar conscientemente os princípios da auto-organização para criar mecanismos evolutivos. Eles usaram essa habilidade para construir máquinas

44 Ibidem, p. 237-238, grifos da autora, tradução nossa. Do original: “[...] How did humans evolve? [...] they evolved through the same kind of mechanisms that [...] in [...] robots, namely distributed systems that interact robustly with the environment and that consequently “see” the world in very different ways. Consciousness is a relatively late development, analogous to the control system that kicks in to adjudicate conflicts between the different distributed systems. Consciousness is [...] a “cheap trick,” that is, an emergent property that increases the functionality of the system but is not part of the system’s essential architecture. Consciousness does not need to be, and in fact is not, representational. Like the robot’s control system, consciousness does not require an accurate picture of the world; it needs only a reliable interface. As evidence that human consciousness works this way, [...] most adults are unaware that they go through life with a large blank spot in the middle of their visual field”.

45 DICK, Philip K. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, 2015, p. 29.

capazes de autoevolução. Diferentemente dos humanos, no entanto, as máquinas não são prejudicadas pelas restrições de tempo impostas pela evolução biológica e maturação física. Elas podem percorrer centenas de gerações em um dia, milhões em um ano. Até muito recentemente, os seres humanos não tinham a capacidade de armazenar, transmitir e manipular informações. Agora eles compartilham essa habilidade com máquinas inteligentes. Para prever o futuro desse caminho evolutivo, temos apenas que perguntar qual desses organismos, competindo de muitas maneiras pelo mesmo nicho evolucionário, tem a capacidade de processamento de informações para evoluir mais rapidamente⁴⁶.

O que a discussão sobre a vida artificial está trazendo deixa claro que cada vez menos será possível se afastar dos avanços tecnológicos e que máquinas, seja pela pura informação/consciência que carregam seja pelas habilidades físicas que desenvolveram e desenvolverão ao longo do tempo, já são parte constituinte e essencial dos indivíduos. Se na realidade a convivência ainda parece ser positiva, cabe questionar o que os ambientes caóticos e destruídos pela guerra da obra de Dick apresentam. Em um espaço em que humanos e andróides/robôs são as espécies questionadoras do próprio tempo, divergências surgem para mostrar que processos evolutivos diferentes trazem também diferentes percepções, que inclusive já foram apontadas também pelo precursor Asimov:

- [...] A matéria de que são feitos é macia e flácida, sem resistência nem força, e depende de uma oxidação ineficiente de matéria orgânica para obter energia [...] De tempos em tempos, vocês entram em coma e a menor variação de temperatura, pressão do ar, umidade ou intensidade radiativa prejudica a sua eficiência. Vocês são *provisórios*. Eu, por outro lado, sou um produto acabado. Absorvo energia elétrica de forma direta e a utilizo com uma eficiência de quase 100%. Sou composto de um metal resistente, meu estado de consciência é ininterrupto e posso suportar as condições extremas do ambiente com facilidade⁴⁷.

46 HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, 1999, p. 243, tradução nossa. Do original: “Humans evolved through a combination of chance and self-organizing processes until they reached the point where they could take conscious advantage of the principles of self-organization to create evolutionary mechanisms. They used this ability to build machines capable of self-evolution. Unlike humans, however, the machine programs are not hampered by the time restrictions imposed by biological evolution and physical maturation. They can run through hundreds of generations in a day, millions in a year. Until very recently, humans have been without peer in their ability to store, transmit, and manipulate information. Now they share that ability with intelligent machines. To foresee the future of this evolutionary path, we have only to ask which of these organisms, competing in many ways for the same evolutionary niche, has the information-processing capability to evolve more quickly”.

47 ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*, 2014, p. 85, grifos do autor.

Nota-se que vida biológica e vida artificial caminham juntas na narrativa e que poderiam positivamente apresentar outras perspectivas que cada vez mais aproximam os humanos dos robôs, de modo que ao violar as três leis da robótica, os robôs podem não estar realizando um mal à humanidade, mas sim defendendo-a de riscos maiores ainda não previstos. Ainda que esta discussão não se esgote neste trabalho, entende-se que as três leis da robótica podem se tornar obsoletas quando o conceito de vida artificial surge, pois ele já não estará mais tratando de corpos programados e que dependem do auxílio humano, mas sim de corpos independentes e possíveis de construções sociais e afetivas, bem como políticas, assim como os humanos. Não estamos tratando diretamente das mudanças dos humanos, mas sim da possibilidade de uma maior de autonomia para os corpos artificiais.

Conclusão

Ao que tudo indica, tanto pelas narrativas quanto pelos estudos acerca da vida artificial, robôs e humanos estão cada vez mais semelhantes. As espécies não-humanas apresentadas nas narrativas trazem aspectos e características até então tidas como apenas humanas, mas que se mostraram possível em espécies que podem evoluir assim como a espécie *Homo sapiens*. As semelhanças físicas são um passo para aproximação das espécies, é possível pensar que não seriam essenciais, no entanto, se mostram fundamentais para que o reconhecimento de vida seja mais fortemente evidenciado, do que um mero sistema operacional superinteligente que não se manifesta corporalmente. “Os sentimentos são como o corpo comunica à mente informações sobre sua estrutura e estados continuamente variáveis”⁴⁸.

Além disso, se para os próprios humanos o corpo se tornou fundamental para manifestações de afeto, emoção e fonte de representação identitária, de modo que “mente humana sem corpo humano não é a mente humana. Mais do que isso, não existe.”⁴⁹. A criação humana que apresenta traços da pós-humanidade, não poderia não conter fontes representativas para a espécie. O corpo robótico é tão fundamental para a vida artificial quanto o corpo humano para a vida biológica. Sobre a independência das espécies, o que se pode notar a partir da vida artificial é que criar uma espécie

48 HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, 1999, p. 245, tradução nossa. Do original: “Feelings are how the body communicates to the mind information about its structure and continuously varying states”.

49 Ibidem, p. 246, tradução nossa. Do original: “Human mind without human body is not human mind. More to the point, it doesn’t exist”.

superinteligente é deixá-la livre para uma tomada de decisões que podem ser positivas ou negativas, o que remete a própria criação divina dos humanos, que agora colocam os seus robôs a imagem e semelhança dos criadores.

As relações estabelecidas na narrativa de Dick evidenciam o quanto uma defesa de empatia presente somente nos humanos é falha, tanto pela própria incapacidade das personagens de serem empáticas com outras personagens humanas, como também pela exclusão de outra forma de manifestação que não corresponda ao modo como a sociedade distópica da narrativa definiu. Ao aproximar os corpos robóticos aos corpos humanos, observando-os como semelhantes até na definição de vida que ultrapassa a barreira biológica, abre-se espaço para a identificação desses robôs como manifestações da pós-humanidade, pois carregam a imortalidade e o controle dos corpos.

Referências Bibliográficas

ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

ASIMOV, Isaac. *O Homem Bicentenário*. Tradução: Milton Persson Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

BEDAU, Mark A. Artificial Life. In: MATTHEN, Mohan; STEPHENS, Christopher (Ed.). *Handbook of The Philosophy of Biology*. North-Holland: Elsevier, 2007. p. 586 - 603.

BLADE RUNNER – o Caçador de Androides. Direção Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Home Video, 2007. DVD Triplo Edição Especial.

BRAND, Maria. *Empathy and Dyspathy between Man, Android and Robot in Do Androids Dream of Electric Sheep? by Philip K. Dick and I, Robot by Isaac Asimov*. England: Lund University, 2013.

CLAYES, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge Collections Online, Cambridge University Press, 2010.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*. Trad. Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2015.

HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics*,

literature, and informatics. Chicago: University of Chicago, 1999. p. 222-246.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013. p. 201-215.

KRÜGER, Luana de Carvalho. *O limiar entre o corpo humano e o corpo robótico: transumanismo e pós-humanismo nas obras Deuses de Pedra, de Jeanette Winterson e Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*, de Philip K. Dick. 2019, 149f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

MARKS DE MARQUES, Eduardo; PEREIRA, Anderson Martins. A justaposição do pós-humano e do transumano no gênero distopia: Uma análise das trilógicas Divergente e A 5ª Onda. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 70, 2017. p. 119-127.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, 2006. p. 167-181.

MIRANDA, Allana Dilene de Araujo; MOUSINHO, Luiz Antonio. Blade runners sonham com o espaço? – uma análise intermediária do espaço. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, v. 29, 2015. p.40-51.

MORE, Max. The Philosophy of Transhumanism. In: MORE, Max; VITA-MORE, Natasha (Ed.). *The transhumanist reader: classical and contemporary essays on the science, technology, and philosophy of the human future*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2013, p. 03 – 17.

NETTO, Marcio Lobo; RINALDI, Luciene Cristina Alves. Vida Artificial: conceitos e implicações. In: *SIMPÓSIO BRASILEIRO DE AUTOMAÇÃO INTELIGENTE*, 5., Minas Gerais. Anais... Minas Gerais: CEFET, 2011. p. 921 – 942.

OLIVEIRA, Fatima Regis. Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. *Revista Fluminense*, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, vol. 9, 2003. p. 177 – 198.

OLIVEIRA, Fátima Regis. Os autômatos da ficção científica: reconfigurações da

tecnociência e do imaginário tecnológico. *Revista Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, 2006. p. 1 - 15.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSENWEIN, Barbara H. Problems and Methods in the History of Emotions. *Passions In Context*. International Journal for the History and Theory of Emotions, 2010. p. 1-32. Disponível em: <http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557>. Acesso em: 06 jun. 2018.

RÜDIGER, Francisco. *Cibercultura e Pós-humanismo: Exercícios de arqueologia e criticismo*. Porto Alegre: EDIPUC, 2008.

Submissão: 20/05/2020

Aceite: 10/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73327>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A via-crúcis dos desgraçados ou trajetos de monstruosidade em *o remorso de baltazar serapião*, de Valter Hugo Mãe

The Via Crucis of the
wretched people or the
paths of monstrosity in o
remorso de baltazar serapião,
by Valter Hugo Mãe

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Marcele Aires Franceschini
(UEM)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73473>

Resumo

Um mundo de rutilância medieval, dilatado nos atos violentos, animalescos e monstruosos do ser: assim se revela *o remorso de baltazar serapião* (2006), premiado romance do escritor angolano Valter Hugo Mãe. Com estilo inconfundível pela recusa às iniciais maiúsculas e aos moldes formais de pontuação, o autor trabalha com uma narrativa densa, repleta de oralidade, cravada em carnis, primitivos sentidos de linguagem. A monstrosidade impera nas ações do protagonista, baltazar, desde a desconstrução fisionômica/psicológica de sua amada à concepção de misoginia que transpassa a saga – bem como na tirania de seu pai contra sua própria mãe. “Misoginia” aqui empreendida como paradoxo, uma vez que o eu-narrador não destrói apenas o feminino, mas o código de humanidade que habita cada personagem. Bruxas, senhores e os desgraçados: todos parceiros na dança convulsiva contrária às leis de fertilidade e resistência do Ser.

Palavras-chave: *o remorso de baltazar serapião*; monstrosidade; misoginia; violência

Abstract

A world of medieval shine, expanded in violent, animalistic, monstrous acts of the Self: this is how unveils the narrative of the prize-winning novel *the remorse of baltazar serapião* (2006), by the Angolan writer Valter Hugo Mãe. With an unmistakable style conducted by the refusal of capital letters and formal punctuation models, the author applies a dense, oral narrative, embedded with carnal, primitive senses of language. Monstrosity dominates the actions of the protagonist, baltazar, from the physical/psychological deconstruction of his lady up until the misogynist concept that trespasses the saga – as well as the tyranny of his father against his own mother. Indeed, a paradoxical “misogyny”, since the I-narrator does not destroy only the feminine, but the humanity code that conceives each one of the characters. Witches, Lords, and the damned: all partners in the convulsive dance opposed to fertility and resistance of the Being.

Keywords: *the remorse of baltazar serapião*; monstrosity; misogyny; violence

Por que é que o ovo podre, então,

parece pesar mais na mão?

*Será que pesa mais o real
quando em defunto, em pantanal?*

(João Cabral de Melo Neto
em “O ovo podre”)

1. O ovo podre

Em seu notório “O ovo e a galinha”, publicado em *A legião estrangeira* (1964), Clarice Lispector aborda a questão da ancestralidade inerente ao “objeto-ovo”, pois, metafisicamente, mal é visto e “já se torna visto um ovo há três milênios”¹. No conto, o ovo provoca *insights*, tornando-se um verdadeiro aparato simbólico utilizado pela autora na ânsia de desvendar o mundo que a cerca. Ao longo da leitura, traduz-se como arquétipo universal de nascimento, de circularidade. Tal noção clariceana pode ser aqui emprestada na medida em que sintetiza a existência precedente à essência (“ser-em-si”), empregando-se as ideias de Sartre². Contudo, diferentemente do humano, o ovo não vivencia a situação fática de existência imanada na consciência (“ser-para-si”), tampouco procura o sentido das coisas, questiona ou duvida da própria realidade – ele apenas é. E sempre o foi. A mínima existência do objeto “ovo” implica na aceitação de que as coisas, originalmente, surgem na sua radical espontaneidade.

Adotando-se essa linha de pensamento, se a existência precede a essência, no romance *o remorso de baltazar serapião*³, lançado em 2006 pelo angolano Valter Hugo Mãe, compreende-se que o ovo pode ser descrito como a representação do arcaico que antecede a condição humana: “e o meu pai, ele próprio, enfiou por ali dentro a mão e gritou, deixa ver se tens ovos. e fê-lo como às galinhas. e voltou a fazê-lo. e a minha mãe contorceu-se e calou-se”⁴.

A ação brutal, invasiva de o pai forçar a saída de um objeto do ventre materno não é apenas metáfora, porém saída dramática à expressão num mundo caótico, em total ruptura com a categoria do que se aceita como “aprazível”. O monstruoso da imagem, de um corpo feminino penetrado por uma mão masculina em busca de um “ovo”, revela íntima relação com a patologização dos personagens da obra. Butler

1 LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”, 1999, p. 46.

2 SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*, 1998, p. 140.

3 Respeitando-se a grafia do original, o título permanece em iniciais minúsculas ao longo do artigo.

4 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 49. Obs: as iniciais minúsculas após os pontos finais e os nomes próprios também serão mantidos, visto que este foi o estilo adotado pelo autor.

percebe tal escárnio como “o inumano, o que está além do humano, o que é menos que humano, o limite que garante ao humano sua ostensiva realidade”⁵. No romance do escritor angolano, a ação do pai perpassa os limites, marcando a violenta invasão no corpo feminino. Diante da ação irascível de afonso, o “ovo” pode ser designado como “abjeto”, “aquilo que foi expelido pelo corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece”⁶. Butler prossegue: “A construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito”⁷.

Em *o remorso de baltazar serapião*, o desenlace narrativo é constituído por um princípio de primitividade, ou princípio ovóide, analogia “à forma primitiva embrionária a partir da qual o mundo surgiu”⁸. É na origem da memória “primitiva embrionária” de um mundo diluído no medievo que o romance apreende a transmutação da massa concreta ao devaneio, seja como antídoto para “curar bruxaria”: “cântaros na mão, entrámos e lamentámo-nos novamente e el-rei disse novidades, tenho bruxa ainda maior que curará de remendo que vos fizeram”⁹; seja para narrar o “corretivo” a que o corpo feminino estava fadado, nos tempos inquisidores, em termos de vigilância e controle: “[...] a mulher queimada ligava-se ao inferno, tinha domínios desnaturais a permitirem-lhe capacidades de mais proveito que a força de mil homens, a bruxa [...]”¹⁰.

Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, observa que o “suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento” e se manifesta como parte de um “ritual”: “O próprio excesso de violências cometidas é uma das peças de sua glória”, destinando-se, em relação à vítima, “ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha”¹¹.

Seguindo-se a lógica de Foucault de “liturgia punitiva”¹², no medievo, a figura da “mulher queimada”, ligada ao “inferno”, está descrita tanto em documentos quanto em obras da escolástica do final do XIII, à perseguição que sofreram a partir do XV. Justamente porque, como esclarece Boureau¹³, uma das explicações a esse surto de

5 BUTLER, Judith. *Desbacer el género*, 2006, p. 307. Tradução ao espanhol: Patricia Soley Beltrán. Tradução própria do trecho em espanhol.

6 BUTLER, Judith. *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade*, 2003, p. 190.

7 Ibidem.

8 CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, 1999, p. 231.

9 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 137.

10 Ibidem, p. 114.

11 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1997, p. 36.

12 Ibidem, p. 36.

13 BOUREAU, A. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval [1280-1330]*, 2016,

violência seria o fato de a bruxaria ser oriunda de cultos ancestrais. Levack¹⁴ estima que aproximadamente trinta e cinco mil hereges tenham sido executados entre 1450-1750 na Europa – sem contar o total das colônias ultramarinas – por bruxaria, pacto com o diabo, rituais profanos e até mesmo por lançar “mau-olhado”.

Nesse cenário, a energia da obra de Valter Hugo Mãe não se encontra apropriadamente no belo senso-comum, tampouco no confortável, mas antes no grotesco, no visceral, no podre do ovo. Com a habilidade de quem escreve no útero do texto, o romancista realiza uma “reprodução quase teatral”¹⁵ dos atos de violência e monstruosidade, apostando no exagero para salientar o carnal: “a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio [...]. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer”¹⁶. Note-se que a sexualidade é apreendida no contexto medieval casta, contra a “carne viva”. Tanto o é que o nome da personagem é composto: “teresa diaba”¹⁷. Ela mesma é descrita de modo zoomórfico, comparada a uma “cadela no cio”.

Levando-se em conta que “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual”¹⁸, a cada página o autor desconstrói a figura feminina, de tal modo que a constante degradação física beira tanto a animalidade: “[...] semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade [...]”¹⁹ quanto o escatológico: “[...] e até dom afonso e dona catarina se despiolharam, dizia a brunilde, dia todo de ontem a catar merdas do corpo para parecerem melhores ao digno visitante”²⁰; “a cria saltara para fora em força total, cabeçuda embora, que arrancou tripas por ela presas, porcarias que se reviraram dentro da brunilde e que a abandonaram de podridão [...]”²¹.

Observe-se que, inicialmente, há o ato de invasão da mão masculina no útero; e tão logo a narrativa prossegue é perceptível ainda o movimento de evasão do corpo feminino: a cria salta para fora, arrancando-lhe as tripas – brunilde morre em razão da podridão provocada pelas porcarias, que também rebentaram. Valter Hugo Mãe

p. 27.

14 LEVACK, Brian P. *The witch hunt in early modern Europe*, 2006.

15 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 1997, p. 45.

16 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 27.

17 Ironicamente, Santa Teresa de Ávila (1515-1582), co-fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, antes de ser canonizada pela aparição do Cristo teria sido acusada de que as visões eram de origem diabólica – e não divina (Cf. AUCLAIR, 1995, p. 24-25).

18 COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 48.

19 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 19.

20 Ibidem, p. 100.

21 Ibidem, p. 168.

compõe as personagens femininas corporificadas por práticas sexuais exercidas “por meio do corpo do monstro”²², sendo o sagrado feminino substituído pelo grotesco.

Surpreendentemente contraditório, nos caminhos de uma memória “dolosa”, o narrador marca em seu texto a violência e a monstrosidade amparadas pelo “lamento” digno de um cronista medieval. Segundo Esteves²³, o “dolo” ou “dó da Hispânia” expunha-se como um discurso lamentoso; uma narração melancólica que, em consequência da disseminação do poder islâmico na região, em 711, revelava-se como o pranto pelo “Paraíso Perdido”.

Com efeito, em *o remorso de baltazar serapião*, o “Paraíso Perdido” amplia-se no estranhamento, recurso que extrapola os limites da representação formal a partir da metamorfose. Este é o caso da personagem ermesinda, que sofre, ao longo da obra, uma mutação física devastadora pelas mãos do marido, o protagonista. Tomado pela loucura do ciúme e da desconfiança da traição, baltazar serapião vai, gradativamente, modificando a aparência de sua amada: “e se lhe dei o primeiro corretivo de mão na cara não foi porque não a amasse, e disse-lho, existe amor entre nós [...]”²⁴; “[...] tão grande foi o ruído de minha mão na sua cara, e tão rápido lhe entornei o corpo ao contrário e lhe dobrei o pé esquerdo em todos os sentidos [...]”²⁵; “[...] e ao invés de lhe conseguir estragar novo pé, virei-lhe braço que agarrei e aproveitei de o escolher. se lhe arranquei uns cabelos, nada se notaria na manhã seguinte. [...]”²⁶; “a minha ermesinda, pé torto, braço para o céu [...]”²⁷; “e ela pôs mão e gritos no olho arrancado e deitou-se em desmaio para o chão [...]. fiz eu coisa que me ocorreu, trocar olho por terra [...]”²⁸; “[...] dei-lhe de mão fechada tanta pancada na cabeça que lhe saltaram pedaços, até tombar chão batido como pedra a escorrer sangue, desfeita em desonra e mais nada”²⁹; “minha bela ermesinda, como estás. pé torto, mão para o ar, braço colado ao peito, outra mão nenhuma, olho só buraco e cabeça descarecada às peladas, altos e baixos a faltar redondez de cabeça comum”³⁰.

Percebe-se que o escritor trabalha com a repetição enfática: “mão na cara”, “pé torto”, “mão para o ar”, “buraco no olho”, “descarecada” no fluxo do *leixapren* das cantigas medievais, marcando a duplicação de palavras. A intenção do efeito

22 COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 44.

23 ESTEVES, E. *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344*, 1998, p. 31.

24 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 48.

25 Ibidem, p. 53.

26 Ibidem, p. 65.

27 Ibidem, p. 87.

28 Ibidem, p. 108.

29 Ibidem, p. 178.

30 Ibidem, p. 189.

de espelhamento é clara: destruir para construir. Eis o discurso premonitório de baltazar: “definharás sempre mais a cada crime”³¹. O protagonista reconstrói sua “bela ermesinda”, provocando-lhe uma feiura progressiva, de tal modo que a atitude tirânica do protagonista (um corpo masculino modificando um corpo feminino) se apresenta como evidência de sua postura hierárquica. Uma monstruosidade hierárquica, posto que a apreensão do feminino, em termos de reconhecimento e aceitação medieval, dava-se em torno do conjunto de normas impostas pelas instituições reais e religiosas. No universo criado por Valter Hugo Mãe, a tortura contra o feminino é um acontecimento “corriqueiro”, visto que, segundo Bloch, nessa época a mulher era relacionada com “o *sensus*, com o corpo, o apetite e as faculdades animais”, passível de submissão por sua condição “negativa”³². Isso ocorre dado ao fato de que a “suposta bondade original” da humanidade, marca característica do cristianismo primitivo, foi sobrepujada pela “doutrina do pecado original transmissível”, prova de que os seres necessitavam de um austero “controle político” – em especial, as mulheres, vistas então como as próprias “serpentes”³³.

Compassadamente, há um claro processo de “desfeminização” de ermesinda. E nesse atento e calculado curso de destruição, ou de despojamento sexual da amada, a tortura surge como “declaração de amor”. Uma verdadeira “Canção de Amor”, marcada, sobretudo, pela relação de coito. No entanto, quanto mais a tortura, em posição superior, verdadeiramente onipotente (ao contrário da vassalagem), maior é sua “nobre” tentativa de “salvá-la”. Destruí-la: eis seu grande ato de redenção:

tão grande o orgulho de a ter salvo, muito me aconteceu a alegria e, consciente na ideia, tão grande inteligência com que administrei a minha ermesinda, quase senti remorso pela firmeza da minha bondade. Eis ermesinda, salva de tudo o mais, ajoelhei-me a seus pés e confessei que a amaria até o fim da vida. [...] poderia sentir remorso por essa bondade de, a cada momento, a ir buscar à razão, a fazer ver as coisas mais corretas da criação, para a ajudar a encontrar o seu lugar mais humano³⁴.

A esse ponto do texto, já nas páginas finais, há ruptura no contexto semântico, posto que o leitor é induzido a repensar no significado do termo “remorso” atrelado ao protagonista. Não se trata de um “remorso” usual no sentido de culpa da consciência por ato proibido, como no discurso da memória cristã. Trata-se de um remorso antagônico: “senti remorso pela firmeza da minha bondade”. Ao protagonista o

31 Ibidem, p. 53.

32 BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*, 1995, p. 38.

33 Ibidem, p. 106.

34 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 190.

remorso está diretamente associado à redenção, à salvação de sua amada. Um remorso “corretivo”, “didático”, que ensina ermesinda, submissa, a “encontrar o seu lugar mais humano”.

Ao mutilá-la, no compasso conta-gotas, o narrador poderia vir a caracterizá-la como um “monstro”. Contudo, esse não é o resultado, pois sua destruição se impõe como o ato heroico de baltazar: tirar-lhe a beleza. Leitor que entende a transfiguração de ermesinda captou o sentido de beleza nada condicionada, fugindo dos cânones que definem o belo em rígidas normas estéticas. Se Safo canta, em sua “Elegia”, melancolicamente: “Se meu seio pudesse todavia dar leite e meu ventre procriar filhos”³⁵, baltazar, ao contrário, aproxima-se do elegíaco não em virtude da fertilidade, mas em razão de suas atitudes misóginas.

Impossível ler a obra desprezando o conteúdo zoomórfico que domina o texto. Esse é, aliás, um dos trunfos literários de *o remorso de baltazar serapião*. Prevalece, em todos os capítulos, o grotesco animalizado como mote de escrita. Valter Hugo Mãe trabalha com o animalesco em sua forma mais domesticada, como é o caso de sarga, a vaca da família. Ao contrário de ermesinda, que sofre um gradativo processo de animalização, a vaca vale-se por seu valor humano: “e o aldegundes entendeu e confirmou, a sarga é gente sensível”³⁶.

A própria genealogia da família é condicionada pela existência da vaca:

o meu pai pagava ainda a ousadia de se chamar afonso. afonso segundo um rei, mas sobretudo em semelhança ao senhor da casa a que servíamos, uma ousadia disparata, um sarga chamado afonso, um verdadeiro familiar da vaca como se viesse de rei³⁷.

os sargas, a vivermos com uma vaca, mas nada de ter uma vaca para que nos trouxesse o leite, se era velha demais, e nada para eu nos aquecesse a casa [...]. era uma vaca como animal doméstico, mais do que isso, era a sarga, nosso nome, velha e magra, como uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse³⁸.

A sarga. Aquela sem sagradas tetas. No *Veda*, as águas recebem o apelativo de *mârtritamâh* (“as mais maternas”), pois a princípio, na Índia, considera-se este o elemento mantenedor da vida, circulando em forma de chuva, seiva, sangue e leite.³⁹ No caso da

35 SOTO, Vicente López. *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*, 1984, p. 226. Tradução nossa.

36 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 186.

37 Ibidem, p. 13.

38 Ibidem, p. 29.

39 CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*, 1969, p. 62.

vaca, ela é humanizada ao extremo, sem que possa lhe ser atribuída qualquer qualidade divina. Nem leite ela pode mais dar. Curiosamente, sua infertilidade e sua já falida utilidade – ao contrário do que se poderia esperar – conferem-lhe caráter de afeição à família: “[...] gosto do jeito doméstico dela, velha e resignada com viver, parece não querer morrer”; “[...] é milagre que ainda esteja viva. É um animal inteligente, faz-se de burra para enganar morte mais natural que a levaria muito mais cedo que lhe apetece ir”⁴⁰.

Tais “qualidades” se impõem na narrativa não para solucionar impasses ou conectar valores, mas, substancialmente, como elementos caracterizadores da humanidade de sarga, “inteligente”, que “engana a morte”, o exemplo do “milagre”, uma vez que o indivíduo é corrompido, destruído, horrorizado, seja ele vivente no corpo de ermesinda, no de baltazar serapião, no de sua mãe ou no de qualquer outra personagem que apresente certo grau de imundice fisiológica, fragilidade carnal e/ou submissão aos pares.

2. Misoginia como mote

No corpo textual de *o remorso de baltazar serapião*, ermesinda é exemplo de personagem que não se mantém apenas por suas características psicológicas, mas, veemente, pela metamorfose física que sofre. Ao contrário de Gregor Samsa⁴¹, que certa manhã, ao se despertar de sonhos intranquilos, encontra-se em sua cama transformado num inseto asqueroso, tanto ermesinda quanto a vaca sarga sofrem processos nada súbitos, fundadores de sua condição de mulher/animal, vaca/ser-humano, respectivamente.

O zoomorfismo mitológico remonta à memória dos povos mais antigos. Na convergência do religioso com o estético, quando o mito se materializa em narrativa, as figuras que juntam formas humanas e animais começam a ser lidas como *metamorfós*, etimologia grega que pode ser traduzida como “eu transformo”. Marca do sobrenatural e do fantástico primevos, a metamorfose se manifesta nos ritos e nas narrativas ancestrais como “antropomorfismo”, definição esta pautada nas características humanas atribuídas a seres vivos/elementos da natureza; bem como “zoomorfismo”, quando as características animais são direcionadas a humanos; e “antropozoomorfismo”, marcado por um processo constitutivo de corpo misto, parte humano, parte animal⁴².

40 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 101.

41 Cf. KAFKA, Franz. *A metamorfose*, 1997.

42 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, 2000, p. 45-72.

No caso do romance de Mãe, a metamorfose é garantida pelo primitivo medieval que prevalece no denso da leitura. Indubitavelmente porque personagens secundárias – sarga, ermesinda, teresa diaba – deixam seus postos de personagens secundárias e assumem importância vital à obra, suplantando o próprio protagonista, que apesar de levar a responsabilidade da narrativa, só a sustenta em razão da presença alheia. Sem elas, sua narrativa seria nula; seu discurso, sua existência e sua própria relação de poder face aos outros seriam realidades mortas. Por meio do relato grotesco e estropeado dos tipos que circundam e se sobrepõem ao narrador, o leitor toma consciência da existência de um “eu” profano, primitivo, de “grandes extensões milenares”, como escreve Clarice Lispector em *Água viva*⁴³. Um “eu” atemporal, de memória, de vibração ecoante, posto que pensar o “primitivo” literariamente exige o movimento diacrônico de se desvincular a obra do compasso cronológico e do espírito formal da atribuição de gênero, estilo, e, sobretudo, do que se apresenta como expectativa de personagem.

A questão feminina enreda ao extremamente degradado porque o “H”omem – homem em seu sentido ontológico; “homem humano” – é disforme, destruído, corrompido; falhado. Portanto, segue a lógica de que aquelas que dão origem a essa espécie são biologicamente, estruturalmente, necessariamente degradadas: “a minha pobre mulher mal educada e não preparada para o casamento, o anjo mais belo que eu já vira, por sorte tão incrível, minha esposa, amor meu”⁴⁴; “[...] mas abduco de razões femininas, mulher é coisa de pouca sabedoria e nenhuma estabilidade, o que pensam hoje, amanhã não sabem”⁴⁵; “e se imperfeição das mulheres tem-nas más de cheiro e tudo, pernas que abram fedem deliberadamente como coisas mortas, a sorte e condenação delas é que os homens gostam de maus cheiros [...]”⁴⁶.

Como já enfatizado, o corpo feminino recebe, na obra, um olhar hierárquico, “bem ao gosto da cartografia do olhar colonial”⁴⁷. Sempre o protagonista, o marido – que por sua vez é subalterno do senhor das terras – descreve de modo inferiorizado a própria companheira e demais personagens, de tal maneira que na pirâmide medieval, a mulher está na última categoria, até mesmo abaixo da vaca. Entretanto, o paradoxo negativo (“pobre mulher mal educada”, “coisa de pouca sabedoria”, aquela que “fede deliberadamente como coisas mortas”) é a bússola da inventiva literária de Valter Hugo Mãe. Na rejeição, o sentido é permanentemente posto em evidência; problematizado.

43 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 89.

44 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 65.

45 Ibidem, p. 110.

46 Ibidem, p. 119.

47 PADILHA, Laura C. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*, 2002, p. 222.

Zolin caracteriza o feminino como a “negação do fálico”⁴⁸ – aos personagens masculinos de *o remorso de baltazar serapião* bastaria confrontar tal paradoxo para que os impasses fossem destravados. Empreende-se aqui a ideia de falo não apenas ligado à genitália, porém, de acordo com Gallop, como “significante”, que “significa estar no centro do discurso”, verdadeiro “atributo de poder”⁴⁹. Nesse contexto, o protagonista toma a inventiva da negação como única via, de forma que a diferença, ou a vivência da alteridade jamais é possibilidade vigente. Diante da atroz submissão, o substantivo “coisa” relacionado à mulher é elemento que a define com propriedade: “coisa” ora animalizada, ora dessacralizada, ora rechaçada. E se, além da negação, o narrador-protagonista vê na imagem feminina uma “coisificação”, é porque, irredutivelmente, destrói os mínimos resquícios de humanidade das heroínas de sua trama. Daí o monstruoso; daí o horror. Destruir para construir acaba se tornando uma constante na personificação feminina no romance.

A ficção de Valter Hugo Mãe, porque trabalha com a violência, o monstruoso e o horror de modo realista, pautada na criação pictórica dos fatos – dados os detalhes das cenas e das ações dos personagens –, propõe, via discurso textual, a concomitante ideia de processo, de transformação. Outrossim, as mulheres são degradadas, humilhadas, deformadas e vencidas porque sua memória medieval surge maculada, no pecado: “as mulheres são frutos podres, como maçãs podres, raios hão de partir eternamente a eva por ter sido mal lavada nas intenções [...]”⁵⁰; “as mulheres só são belas porque têm parencas com os homens, como os homens são a imagem de deus”⁵¹.

Em tempo, se o universo é uma “teia de auto-semelhança em escadas diversas”⁵², nada mais natural do que a degradação feminina, pois o homem de *o remorso de baltazar serapião* é podre, grotesco, monstruoso, escatológico e corrompido. Fatalmente, sua progenitora também: “[...] uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros [...]”⁵³.

Valter Hugo Mãe se utiliza de clichês machistas impostos às mulheres (“de pouca fala”, “parideira”, “procriadora”, “cuidadosa com as crianças”, cheia de “erros”) como instrumentos de crítica ao discurso social que a constrói subalterna.

48 ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura”, 2009, p. 196.

49 GALLOP, Jane. “Além do falo”, 2001, p. 280-281. Obs: a autora analisa o conceito laciano de significante.

50 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 52.

51 Ibidem, p. 135.

52 LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*, 1997, p. 98.

53 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 17.

Logo, a negação aparece como marca visível da degradação, ingrediente indispensável na construção maculada das personagens femininas. Importa aqui observar que a misoginia não é uma invenção do mundo medieval: no Gênesis, Eva (força feminina) desvirtua Adão (força masculina), criado à imagem e semelhança de Deus, e o conduz ao caminho da danação. Tal e qual, cada um dos personagens em *o remorso de baltazar serapião* herda o sofrimento da tradição cristã, sendo sobretudo as personagens femininas execradas em razão da culpabilidade original que carregam.

É precisamente entre o limbo do pecado e da opressão/submissão que transita a consciência da voz narrativa, degradando a mulher como quem mergulha no âmago do problema, ou no primitivo do “ovo”. Veja-se o caso de teresa diaba, como já enfatizada, monstruosa, animalizada em sua natureza mais vital: “diaba, grunhindo e zurzindo em busca do prazer [...]”⁵⁴. A personagem é a imagem do sexo selvagem, do pecado, da luxúria. Se tomarmos a iconografia medieval, teresa é tipo análogo às gárgulas femininas dispostas no alto das igrejas europeias, personificação do prazer carnal. Ou ainda, é figura representante dos Bestiários, catálogos manuscritos durante a baixa Idade Média por monges católicos e que reuniam informações sobre animais domésticos e fantásticos, com conteúdo moralizante. Tais Bestiários ressignificaram a simbologia animal que permeou a Antiguidade – seres fantásticos assumiram novas formas, sendo paradigmas da luxúria, do prazer, dos vícios e dos pecados⁵⁵.

A animalização/degradação de teresa é uma característica bastante enfatizada no livro: “a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca, até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável”⁵⁶. Veja-se que a personagem, além de ser reconhecida como “diaba”, “grunhe”, tem “trejeitos de bicho”, chegando a ser “destituída de humanidade”. O excerto demonstra que a visão do narrador segue a tradição misógina medieval, identificando a explosão carnal do corpo feminino como diabólica, bestial. A mulher era a fonte dos pecados da carne, portanto seu corpo e sua sexualidade não poderiam ser explorados. Como o sexo estava associado às trevas, o ser feminino deveria rechaçar os desejos da carne para que a pureza reinasse.

Pontualmente, deve-se observar que as personagens femininas da obra atravessam uma atmosfera de “transgressão”, emprestando-se o termo de Bataille em *L'Erotism*, que enxerga o território do erotismo como “território da violência, da

54 Ibidem, p. 58.

55 BENTON, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*, 1992, p. 21-24.

56 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 36.

violação”⁵⁷. Se tomarmos o sentido de “transgressão” como “ir além do que é permitido; infringir”, no livro, cinco figuras femininas apresentam-se como transgressoras: 1) teresa diaba, cuja comparação ao animal/escatológico/demoníaco se instaura, já que ela “serve” para satisfazer o prazer masculino; 2) gertrudes, viúva acusada de matar o marido, queimada em praça pública, porém sobrevivente, considerada “bruxa” pelo povo e temida/odiada por baltazar; 3) a mãe de baltazar, torturada e morta pelo pai; 4) brunilde, jovem sexualmente escravizada por dom afonso; e 5) ermesinda, destruída pelo marido baltazar, que repete a tradição da violência paterna contra o corpo/eu feminino.

Das cinco, duas transgridem, sobretudo, pelo viés sexual, próximas à luxúria, ao mal e à feitiçaria: teresa diaba e gertrudes. Assumindo-se como “bruxas”, “pecadoras”, “carnais”, as personagens tomam para si o poder na sociedade medieval. Quanto à mãe, ermesinda e brunilde são passivas de violência, transgredindo pelo simples fato de sua existência. Como o “ovo”, representam apenas o “ser-em-si”, já que a vivência governada por meio da consciência (o “ser-para-si”)⁵⁸ foi-lhes tolhida pelos sujeitos dominantes da história: os homens. Em outras palavras, as mulheres “de casa” são coisificadas, verdadeiros objetos disponíveis às torturas dos opressores. Em escala decrescente na pirâmide social, dom afonso abusa de brunilde; o pai agride a mãe; baltazar tortura a esposa ermesinda.

Outro fato ainda relacionado à posição passiva das personagens citadas dá-se em relação ao poder que seus algozes exercem sobre elas: “dom” afonso é o senhor feudal, autoridade no mundo medieval; “afonso” é o pai, que apesar de vassalo, carrega a ironia de trazer o mesmo nome do dominante; e o sobrenome “serapião”, no caso do romance, é provável que esteja associado à São Serapião de Tmuis⁵⁹, monge egípcio, discípulo de Santo Antônio, grande combatente dos hereges no século IV. Pois, investidos das alcunhas de reis e de santos, os torturadores agem contra a figura feminina como “justiceiros”. No entanto, embora essas sejam as atuações dos personagens masculinos, durante o processo narrativo Mãe destrói sua soberania, com um discurso em que o “bem-feitor” não passa de um covarde, monstro, a exemplo da cruel e fatal investida do pai contra a mãe:

e o meu pai decidiu tudo nesse momento, que se o curandeiro já não a salvaria, nem salvação merecia, e foi no dia em que o povo se preparava para queimar a mulher que se portara mal que o meu pai rebentou o braço dentro do ventre da minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali

57 BATAILLE, Georges. *O erotismo*, 1987, p. 23.

58 SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica, 1998, p. 140.

59 GOMES, C. Folch. *Antologia dos Santos Padres*, 1979.

deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar os olhos e corpo todo, não era mais ali caminho para a sua alma [...]”⁶⁰.

A percepção doentia do pai elege a traição da mãe – jamais comprovada – como motivo para sua violência. A mãe é um elemento a ser punido, não merecendo “nem salvação”. Acaso não fosse morta pelo pai, ela o seria pelo “povo”, que se “preparava” para queimá-la – como o fizeram com Gertrudes. Nesse contexto, mãe e bruxa formam um par: as transgressoras devem ser queimadas e suas cinzas dissipadas ao vento, pois assim o corpo diabólico morre para sempre. Atenção ao verbo: a mãe “apaga”, “rápida e vazia”, como uma chama que se esvai. Todavia, a maior transgressão da progenitora, em sua condição de mulher, é o poder de gerar uma vida, uma vez que o feto vingado representaria a presença de outro homem no lugar absoluto do pai. Por isso o pai “arrancou mão própria” o bebê, amaldiçoando-o, e, como o fez contra a mãe, loucamente o destroça.

Há uma tradição de tortura no romance: aprendizado hereditário, de pai para filho. A violência espelhada – primeiro do pai contra a mãe, seguida de Baltazar contra Ermesinda – é um dos *motifs* da narrativa. À mulher, enquanto propriedade do marido medieval, não restava opção senão a obediência. Jamais poderia ela quebrar a estrutura bem firmada pelos dogmas religiosos e preceitos sociais; jamais poderia ela se associar à “bruxa”, “mulher velha e matreira”, que tinha o “ar frio das víboras” e seu “mau-olhado” definha a todos, pois tal ação é direta ao Outro⁶¹. Jamais a ela o poder.

A construção das personagens femininas de Valter Hugo Mãe, especificamente em *o remorso de Baltazar Serapião*, é fiel à representação do discurso sócio-histórico, cumprindo o escritor seu papel de recordar a misoginia visceral do mundo medieval – como pano de fundo – e que ainda permanece realidade no XX. Uma misoginia às avessas, é bem verdade, já que o texto escolhe humilhar o feminino e o materno como estado de fruição à resistência. “Feminino” aqui se entende como signo da vivência, dos sentidos, da memória ontológica do Ser. E se o narrador humilha é porque estabelece a necessidade de se fundir com o objeto-animalizado-primitivo-mulher. Nesta relação sinérgica, o autor, um “objeto de escrever”, metamorfoseia-se no objeto degradado. Há uma fértil troca. No entanto, durante o ato de subordinação, a mulher, surpreendentemente, emerge como o símbolo mais importante de sua obra. Sem sua presença paradoxal a trama jamais se consumaria, pois, apesar de ignorada

60 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de Baltazar Serapião*, 2010, p. 75.

61 *Ibidem*, p. 74.

e inferiorizada, é ela quem move não apenas o discurso do protagonista, mas a engrenagem do mundo:

[...] as mães são como lugares de onde deus chega, lugares onde deus está e a partir dos quais pode chegar até nós. Porque só através delas nos encontramos aqui. E, por isso, não há mãe alguma que não mereça o céu, porque, em verdade, as mães transportam o céu dentro delas [...] ⁶².

A fala, ainda que controversa às ações do protagonista, indica não apenas admiração, mas a quase “beatificação” do sexo oposto. No entanto, a transgressão se dá através de uma espécie de destruição ao contrário: baltazar destrói ermesinda com intuito de autodestruição; ele a pune com o objetivo de autopunição; ele provoca o sofrimento alheio e, concomitantemente, sofre ao perceber a dor alheia. Em síntese: ao violentar o outro, baltazar violenta-se a si próprio. O mesmo se dá com o pai. Daí o remorso como ato patético, levando-se em conta a definição do termo por Lewis⁶³: o estado emocional da culpa ou remorso ocorre quando os sujeitos julgam seu comportamento como “falho”, ressaltando as ações da personalidade que movem tais falhas. No caso específico do personagem em foco, o sentimento de culpa, de remorso e de autocondenação extravasa na violência para com o Outro, de modo que o sentido de alteridade é reflexo do sentimento interno de culpa e autocondenação. Por isso a destruição ao feminino, ao útero da vida: para que o fértil não se instaure. E para que a mulher jamais tome seu lugar de poder.

3. A redenção dos condenados

Tomando-se outro mote em *o remorso de baltazar serapião*, o fracasso oscila entre o pensamento corrompido, a violência física, a dor, o medo, o ato mágico, a queda e a completa degradação humana. Mesmo o resquício mínimo de esperança que existe nos dedos artísticos de aldegundes, irmão do protagonista, e a promessa de uma nova e digna vida sob a proteção de el-rei é corrompida na via-crúcis das personagens. Novamente, todas as promessas são esmagadas pelo peso da dominação.

No romance, é nítida a tradição dominante/dominado, em especial na figura do senhor feudal, dom afonso, “o da casa, era-o por herança e vinha mesmo das famílias de sua majestade, com sangue bom que alastrava por toda a sua linhagem.

62 Ibidem, p. 81.

63 LEWIS, M. “Self-conscious emotions: embarrassment, pride, shame, and guilt”, 1993, p. 742-756. Tradução minha.

nobres senhores do país, terras a perder de vista, vassallos poderosos”⁶⁴. Acima de tudo e de todos, o dono das terras, símbolo do patriarcalismo medieval, controla a massa camponesa. Explorar os mais fracos é sua garantia de soberania.

Nessa esfera, o caso de ermesinda também se expõe emblemático: na base da pirâmide está a mulher, violentada e anulada pelo marido; que por sua vez é humilhado pelo senhor das terras: “[...] rua daqui, cabrão, vai-te coçar de testa para longe da minha vista que te ponho a ferros até a última gota de sangue te cair à terra”⁶⁵. Fechando-se o ciclo, ou no topo da pirâmide, dom afonso é a figura dominante que abusa sexualmente de ermesinda: “[...] fosse a ermesinda meter-se debaixo de dom afonso e que faria eu corno, apaixonado, morto de loucura por ela”⁶⁶. Com atributos divinos e inquestionáveis, é ele o “senhor de nossa terra e gentes [...]”⁶⁷.

A própria estrutura da narrativa, sobretudo evidenciada na construção dos diálogos, demonstra, com propriedade, a relação de vassalagem e de poder entre os senhores e seus subordinados. E assim como escolhe abolir todas as maiúsculas de seu texto, o autor também apresenta diálogos sem travessões, pontos de interrogação, entre outros sinais gráficos, quebrando a estrutura textual normativa. Eis o exemplo de diálogo entre a empregada ricardina e dona catarina, mulher de dom afonso:

ai, dona catarina, não me obrigue, se lhe dissesse caía-me a língua só de medo. anda, rapariga, ainda te deixo abaixo de patada bem dada. fique sossegada, senhora, não lhe consigo massajar os pés assim em movimento tão brusco. ricardina, vais contar-me o que sabes antes que te ponha a ferros, língua e corpo todo. minha senhora, não é nada, só corei porque sou assim tão tímida e nessas coisas de marido e mulher sou ignorante, como bem sabe⁶⁸.

Na trama, dona catarina é arredia, dura, dominadora, “matreira, má rês, rês de merda”⁶⁹, como adjetiva o protagonista. Por bem dizer, dona catarina é o próprio Iago shakespeariano, invejosa, tomada pelo ódio por ermesinda, aquela que arranca os suspiros de dom afonso. Para se vingar da jovialidade e beleza de sua criada, ela, mulher “grande de mamas descaída, jeitos de porca aberta de pernas e membros como convidando à entrada”⁷⁰, enche a cabeça de baltazar com palavras de ciúmes

64 MÃE, Valter Hugo. *o remorso de baltazar serapião*, 2010, p. 13.

65 Ibidem, p. 107.

66 Ibidem, p. 45.

67 Ibidem, p. 122.

68 Ibidem, p. 71.

69 Ibidem, p. 176.

70 Ibidem, p. 172.

e acusações: “mas nada disso é verdade, dona catarina, minha mulher ama-me pelos mandamentos do coração de deus. coração não tem, rapaz, que até a dom afonso se deu, que não aceitou”⁷¹; “mas nada do que te diga logo te acrescenta maior desonra ao que já te disse e já sabes. ouve o que te digo [...] marido que vinga cornadura matando a mulher nem merece repreensão”⁷².

Em sua posição de dominante, dona catarina ludibria o protagonista, prometendo-lhe proteção contra os desvarios do próprio pai; porém o engana, trancando-o, juntamente com o irmão e o amigo dagoberto, em prisão fadada à morte. Nesse ponto há ênfase nos papéis e a heroína é novamente sarga, a vaca, que os salva do cativeiro. Ao descobrir onde estão, o animal busca o melhor amigo do protagonista, teodolindo, que os liberta da emboscada.

Escapam, então, os três. Amaldiçoados por uma praga do fogo, que lhes queima o corpo, é na fuga que se libertam do passado de submissão e domínio:

servidos de sombras e águas, decidimos ficar por ali perdidos que, como nunca pensáramos, era estarmos livres de trabalhos e tempos, vergonhas e medos maiores do que existir simplesmente [...]. construímos um pequeno abrigo entre as árvores, meio escondido de quem azaradamente passasse no largo aberto da paisagem. ali ninguém nos existia. olhávamos tudo a intuir que coisa boa significava cada cor e cada cheiro, cada coisa bulindo [...]⁷³.

Contudo, subvertendo as expectativas do enredo, ermesinda une-se à tríade. E é precisamente nesta junção, já nas páginas finais, que o “Paraíso Perdido” também se configura paradoxal: assim como os três têm de se manter constantemente unidos para sobreviver à maldição do fogo, a cobiça por ermesinda representa a ruína do Éden:

fechei os olhos e fiz o maior escuro da noite. cerrei os ouvidos e deixei que acontecesse [...] permaneci quieto, ausente como no sono, cornudo cima a baixo sem dignidade alguma. percebi que acabaram [...], percebi como voltaram para o meu lado [...], talvez magoados de remorso mas profundamente satisfeitos de minhas pernas. foi como se repetiu por muitas noites o ritual. [...]. e nem me permiti que ela me dissesse por gestos e olhares que suplício era o seu de servir meu próprio irmão e amigo tão grande. por mais que me apertasse como podia, por mais que lhe sentisse a urgência da minha companhia, não lhe oferecia proteção⁷⁴.

71 Ibidem, p. 172.

72 Ibidem, p. 172.

73 Ibidem, p. 184.

74 Ibidem, p. 191 e 192, respectivamente.

Nesse fragmento, fica evidente a mudança do discurso inicial de “remorso” apregoado por baltazar serapião: agora prevalece a natureza factual do termo. Tanto o é que o protagonista, ao terminar seu relato, observa: “largava-a para a noite como quem sabe deixar os seus no lugar do lobo”⁷⁵. Na página seguinte, a última da obra, lamenta: “o remorso dos bons homens já não me assistia, senão só a burrice e ignorância de quem abdicara de sua mulher”⁷⁶.

Os sentimentos de posse, ciúme, ignorância e violência que antes dominavam baltazar em relação à ermesinda dão lugar à culpa pela perda do amor. E embora o protagonista a tenha violentado e humilhado, permanece, no correr do enredo, o ideal medieval amoroso: “[...] e ela se apaixonasse por mim, lavada de amores para se prender aos meus planos [...]”⁷⁷; “[...] o que faria senão deixar que o meu amor se notasse, há tanto fulgurado para o interior de mim e intenso para sair à brancura do seu ser [...]”⁷⁸; “[...] chorando as minhas mágoas ao ruído nenhum da manhã [...]”⁷⁹; “falas de amores, compreendo o que dizes, deu-nos a natureza esta coisa do coração, uma espécie de tontaria que gostamos de ter [...]”⁸⁰.

Nos domínios das cantigas medievais, o sentimento expressava-se nas “cortes de amor”, bem como nas próprias experiências sentimentais dos trovadores. Tangencialmente, baltazar é a própria voz do poeta-cantor, que ora relata os infortúnios da amada, ora chora a tragicidade do amor.

A vassalagem amorosa, entretanto, é aqui transformada pelo fato de o eu-lírico masculino não ser o elemento servil, mas a dama. E se na Cantiga original a mulher presentifica-se como ideal inatingível, em *o remorso de baltazar serapião* ela também o faz, porém, não em razão da impossibilidade do toque, da intimidade corporal: ela o manifesta como ideal por meio da violência do herói, que a destrói, que a desfigura porque só assim, na impossibilidade da concretude física, o amor pode ser eternizado.

O objeto idealizado, ermesinda, é violentada por seu caráter sexual. Lembrem-se que o pensamento medieval compreendia aspectos moralizantes, corretivos e doutrinários, e portanto atos, comportamentos e hábitos que “corrompessem” os valores de normalidade e dos dogmas instituídos (sexualidade, religiosidade, família, subordinação) beirariam limites horrendos, monstruosos do que se poderia conferir como noção de “normalidade”. No romance, a ironia recobre a fala de baltazar-trovador,

75 Ibidem, p. 192.

76 Ibidem, p. 193.

77 Ibidem, p. 34

78 Ibidem, p. 39.

79 Ibidem, p. 63.

80 Ibidem, p. 135.

pois ao mesmo tempo em que o eu-lírico joga com o amor-ilusão: “[...] e eu humedeci os olhos, criado de emoção, apartei-me feliz, iludido com o amor como devia ser [...]”⁸¹; lança-se nos descaminhos do ódio: “e assim ficou revirada no chão, esfregada de dores o corpo todo, a respeitar-me infinitamente para se salvar de morrer, e como me deitei fiquei, surdo de ouvido e coração, que o amor era coisa de muito ensinamento”⁸². A mulher apenas o “respeita infinitamente” para evitar a morte, provando que o discurso do trovador se materializa na agressão; ao passo que seu sentimento se cala diante dos horrores cometidos. A violência justifica-se como “ensinamento”. Ao longo da narrativa, a cada ato covarde e colérico cometido, o cantor-poeta tece sua “liturgia da punição” baseada no ideal: “que pena se estropiasse tão nova e depressa como foi chegada à vida do casamento. como eu preferia que se mantivesse perfeita, para num todo me atrair de fantasias. mas poupá-la da morte era o único que me permitia”⁸³. Nesse ponto da narrativa, ainda sem remorso por suas atitudes, o menestrel baltazar justifica sua bruteza em virtude do amor: “tão louco de paixão estava, tão grande amor lhe tinha”⁸⁴.

Diluído nas águas da utopia de salvação, *o remorso de baltazar serapião* trabalha com personagens que transitam entre a destruição, o pecado e a opressão. O protagonista baltazar sintetiza bem essa dualidade medieval, seja violentando a mulher, representante da dialética corpo/sexo-alma/amor: “minha puta, se te apanho um só sinal, um só sinal [...] abro-te a meio, e enterro-te meio a meio tão longe de parte a parte que seguirás incompleta para o inferno para eternamente agonizares de desencontro”⁸⁵; seja admitindo, ainda que brevemente, grau de culpabilidade: “[...] e atazanei cada segundo inventado por deus com as minhas podridões de consciência”⁸⁶.

Vencedor do Prêmio Literário José Saramago, em 2007, *o remorso de baltazar serapião* se vale por sua força de descrições monstruosas, escatológicas, animalescas e brutais. O próprio Saramago saudou o escritor angolano como “uma revolução”, um “tsunami literário”, como se lê na contracapa da edição brasileira⁸⁷. Em movimentos hierárquicos, a obra atinge seu *pathos*, substancialmente na condição de submissão das personagens aos senhores de poder, que por sua vez se enojam dos miseráveis:

81 Ibidem, p. 41.

82 Ibidem, p. 53.

83 Ibidem, p. 53.

84 Ibidem, p. 53.

85 Ibidem, p. 97.

86 Ibidem, p. 52.

87 Ibidem.

“[...] entrar em vossa casa seria sujeitar-me às bichezas que lá existem [...]”⁸⁸. Outras marcas catárticas vertem na descrição da fome: “[...] ainda que as nossas rações fossem nenhuma de tanta pobreza [...]”⁸⁹ e na exposição da miséria humana em toda sua crueza: “vimos bichos revirados de maleita, flores que perdiam pétalas, coisas simples que se complicavam contorcendo-se e murchando. somos uma coisa do mal, pensávamos, trazemos males aos seres mais frágeis e beleza que exista se arrepende em redor de nós”⁹⁰.

Aliar as dimensões históricas e sócio culturais à literatura é, pois, a chave para se estudar a criação literária no romance do escritor angolano. Em especial porque, ao final da trama, o ato heroico do narrador se identifica em seu remorso:

[...] ou talvez fosse pelo apelo da minha indefesa amada, ali disposta para banquete de homens que não eram o seu marido [...]. e foi como me levantei, aproximei-me dos dois, grande e imbatível, como uma pedra de ódio construída no exercício do meu bom amor, e me pus diante deles tão pequenos. afastaram-se da minha ermesinda que, imóvel, respirou menos, respirou menos, respirou menos, não respirou. a sarga mugiu de modo lancinante. e eu abati-me sobre os dois [...]. um só golpe certo sobre suas cabeças. um só gole com a violência da pedra mais furiosa do mundo. sobram no chão como mais nada ali estivesse⁹¹.

Todavia, o herói não termina sua saga, ou melhor, sua via-crúcis, nos domínios do ápice. Seu fim é digno de personagem falida, do anti-herói que não colhe louros nem frutos em sua caminhada. Por isso, o parágrafo final não poderia ser outro senão baltazar serapião realizando seu maior ato de rendição: “depois ergui-me, aqueci, tive a percepção fatal de que o meu corpo não suportaria nem o caminho até ao pé da sarga. na escuridão contínua, a sarga talvez tentasse chegar a mim também”⁹².

O herói decaído. Nada mais condizente ao protagonista que salvaguarda memória medieval, age submisso ao seu senhor e se esforça na aniquilação de sua amada. Um eu arcaico, em contato com sua própria origem monstruosa, com seus instintos mais animalescos; um eu que caminha livremente como o primeiro e o último homem do Paraíso – Paraíso Perdido da rendição da morte. Paraíso de árvores secas, que não ostenta frutos saborosos e irresistíveis aos sentidos. Paraíso de horrendos ovos podres.

88 Ibidem, p. 90.

89 Ibidem, p. 32.

90 Ibidem, p. 154.

91 Ibidem, p. 194.

92 Ibidem, p. 194.

Considerações finais:

Apesar de *o remorso de baltazar serapião* ser uma obra que conduz a linguagem aos extremos da libertinagem estilística e gramatical, o conteúdo se faz ainda mais contundente do que a forma. De fato, estamos diante de temáticas pesadas: misoginia, morte, dominação, exploração do trabalho, ódio, rancor, ciúme desmedido, inveja, violência, animalização/monstruosidade do ser humano, degradação.

Valter Hugo Mãe trabalha com proporções que acabam por cair no domínio da memória da esquizofrenia humana. A prostituta teresa diaba, por exemplo, é carne que pulula o grotesco. Já a heroína ermesinda se torna vítima do ciúme patológico do marido, que lapida, ao longo da narrativa, justificativas ao prolongamento de seus maus tratos, culminando com a completa destruição da beleza da amada.

As ações violentas do protagonista são um reflexo do comportamento paterno, que ignora a mãe até mesmo em grave estado de saúde, com requintes de sadismo: “aberta ao meu pai, foi entortada de tudo à quinta vez que o curandeiro veio e confirmou. o meu pai passou de paus a ferros e desfez-lhe as feições”⁹³.

Neste molde de ódio pela figura feminina, todavia, as personagens não cessam de provar que o curso da vida segue seu fluxo. E nesse percurso, com ironia sarcástica, a maior preocupação da família não é com a mãe, a mulher ou os filhos, mas com a vaca, sarga. Num mundo surtado, esquizofrênico, injusto, brutal, nauseante, nada mais lógico que a personagem mais humanizada seja uma vaca.

Referências bibliográficas

AUCLAIR, Marcelle. *Teresa de Ávila*. Trad. Rafael Stanziona de Moraes. São Paulo: Quadrante, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BENTON, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press, 1992.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

93 Ibidem, p. 49.

BOUREAU, Alain. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval [1280-1330]*. Trad. Igor Salomão Teixeira. Campinas: Unicamp, 2016.

BUTLER, Judith. *Desbacer el género*. Trad. Patricia Soley Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13. ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESTEVES, E. *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344*. Lisboa: Vega, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 39. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

FRANCO JUNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média. *Medievalista* [online], n. 27, jan.-jun. 2020. p. 2-42. Disponível em: <https://medievalista.fcsh.unl.pt/MEDIEVALISTA27/hilario2705.html>. Acesso em: 14 jul. 2020.

GALLOP, Jane. Além do falo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, 2001. p. 267-287. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644548>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GOMES, C. Folch. *Antologia dos Santos Padres*. São Paulo: Paulinas, 1979.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

LEVACK, Brian P. *The witch hunt in early modern Europe*. 3. ed. London/New York: Longman, 2006.

LEWIS, M. Self-conscious emotions: embarrassment, pride, shame, and guilt. Em M. Lewis & J. Haviland (Orgs.), *Handbook of emotion*. New York: Guilford Press, 1993. p. 742-756.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: ArteNova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MÃE, Valter Hugo. *O remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Editora 34, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

SOTO, Vicente López. *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*. Barcelona: Editorial Juventud, 1984.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Submissão: 18/04/2020

Aceite: 10/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73473>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

O entretenimento como arte séria: a revista MAD e a crítica ao consumismo

Entertainment as serious
art: MAD magazine and
criticism of consumerism

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Michel Lagerlöf
(UFJF)
Gilvan Procópio Ribeiro
(UFJF)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73771>

Resumo

O presente artigo estabelece relações entre a revista MAD, revista de humor norte-americana, e a hibridização entre a arte leve e a arte séria, segundo o pensamento de Andreas Huyssen. As duas esferas da arte serão problematizadas a partir da atualidade do conceito de indústria cultural e seu conjunto de ideais. Na sequência, abordaremos as características gerais da revista em busca de uma síntese com as ideias apresentadas. Por fim, tratar-se-á do tema do consumismo, que atravessa por diversas vezes a publicação, como uma forma de engajamento crítico, que é um atributo da arte séria, em reação aos mecanismos de dominação de uma sociedade baseada na cultura do consumo.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Arte Séria; Arte Leve; Revista MAD; Consumismo

Abstract

This article establishes the connection between MAD magazine, a North America humor magazine, and the hybridization between light art and serious art, according to Andreas Huyssen's thoughts. The two art spheres will face problems with the current culture industry concept and its set of ideas. In the sequence, we will approach the general characteristics of the magazine as we look for a synthesis with the ideas we present. In summary, the article will discuss the theme of consumerism, which appears several times in the publication, as a form of critical engagement, which is an attribute of serious art, as a reaction to the domination mechanisms of a society based on the consumerism culture.

Keywords: Cultural industry; Serious Art; Light Art; MAD magazine; Consumerism

O entretenimento e a indústria cultural

A relação entre o entretenimento e a diversão costuma ser imediata. Grosso modo, o ato de entreter-se pressupõe uma certa anestesia que, a rigor, se distancia da austeridade exigida nos diversos afazeres cotidianos. A diversão está próxima do *ludus*, isto é, da brincadeira como um divertimento. No entanto, conjugada ao entretenimento abarca uma variedade tão grande de atividades, cuja única semelhança, na maioria das vezes, é seu efeito relaxante. Nesse sentido, sua finalidade é como uma pequena pausa – um *stop*; ainda que paliativo, que permite desviar o olhar das preocupações e suavizar o peso dos processos que fragilizam e embrutecem a vida.

O termo *ludus* que é a raiz etimológica de palavras como lúdico e ludicidade, cujo campo de significação relaciona-se com os jogos em geral, sugere de modo ordinário os limites daquilo que consideramos sério ou leve. Para Johan Huizinga, a expressão latina além de suscitar o que atribuímos como não-sério, expressa uma realidade contrária à vida comum. Contudo, explica o autor, por mais que a seriedade busque excluir o *ludus*, ele pode plenamente harmonizar-se com a seriedade¹. Portanto, ainda que pareçam contrários, a ludicidade e a seriedade não são fenômenos antagônicos.

Apesar das diferenças conceituais entre o divertimento e o lúdico – o primeiro mais livre e o segundo regido por regras – o divertimento é uma das maneiras mais fáceis de expressar o conceito de *ludus*. Portanto, por mais que o lúdico não seja o objeto principal deste estudo, a proposição de que o divertimento não necessariamente exclui a seriedade, oferece ao pensamento o suporte inicial para refletirmos o entretenimento como uma forma legítima de fazer artístico. Porquanto, se Huizinga (2004) identifica o elemento lúdico na poesia e na filosofia, equilibrando-se ambas entre leveza e seriedade, por que tal arranjo não pode ser encontrado naquilo que classificamos como entretenimento?

O entretenimento – filmes, *rock and roll*, literatura *pulp*, histórias em quadrinhos, televisão, jogos de computador, entre outros – classificam-se como um modo de arte leve, ancorados no conjunto de veículos de comunicação em massa². Dada sua leveza e seu alcance, o entretenimento geralmente provoca certa antipatia nos círculos intelectuais. Se investigarmos o século XX, encontramos Adorno e Horkheimer como os principais autores que repudiaram a experiência estética do entretenimento.

A proposta dos autores alemães foi correlacionar os termos “indústria” e “cultura” com o intuito de substituir o conceito de cultura de massa. Por não se tratar de uma cultura que nasce do povo, destacam a verticalização, de cima para baixo,

1 HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, 2004, p. 51.

2 GABLER, Neal. *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*, 2000, p. 11-21.

dos processos de criação e de dominação, nos quais as massas abandonam a própria criatividade em detrimento do consumo³. A substituição do termo cultura de massa por indústria cultural não reflete apenas o abandono destacado por Rodrigues, pois o conceito de indústria cultural pressupõe certa incapacidade das massa em produzir uma cultura não alienada, isto é, emancipatória. Do mesmo modo, a crítica presente na expressão dirige-se à forma como a mecanização e a padronização, que antes governavam apenas os processos de produção, estendem-se a todos os setores da vida social, inclusive a cultura e o entretenimento.

Para dupla de filósofos, o controle que a indústria cultural impõe em seus consumidores é uma ferramenta de alienação. Nessa perspectiva, o entretenimento produzido pela indústria não oferece os subsídios que conduzem a reflexão das contradições da sociedade, atuando, portanto, em defesa da ordem vigente. O indivíduo, diga-se entorpecido, não adquire as ferramentas para romper com sua prisão social, pois numa certa fuga do cotidiano a experiência não possibilita vicejar a resistência contra a ordem social estabelecida.

Aliás, entre os diversos predicativos que definem a expressão, está o casamento entre a cultura e o entretenimento⁴. O deslocamento da cultura para esfera do consumo transforma a arte numa atividade econômica que, como todo bom negócio, precisa ser vendida ao maior número de pessoas. Esse processo faz com que a arte se transforme num produto homogêneo e nivelador, que pode ser apreciado sem grandes esforços mentais. A padronização, a partir dessa prerrogativa, produz uma arte distraída que não exige do consumidor mais do que o exercício básico da passividade.

Apesar de Adorno e Horkheimer entenderem a cultura em sentido restrito, como o clássico e o erudito, o grande tema que perpassa o ensaio *A Indústria Cultural* é a relação entre a dominação e a cultura. O entretenimento é a diversão das massas. Divertir-se é estar distraído. A arte então banalizada, entendida como um objeto fugaz, cuja autonomia se submeteu à lógica de consumo, já não carrega em si os germes da transformação social, reforçando, portanto, as idiosincrasias de uma sociedade dividida em classes. Tal conceituação os levou a compreender a arte em duas categorias: a arte leve, descomprometida das grandes questões que atravessam a vida, logo, destinada ao divertimento, e a arte séria, contemplativa, que tem a capacidade de conduzir o indivíduo a uma consciência livre e emancipatória⁵.

3 RODRIGUES, Luciane Candido. *A construção do conceito de Popular em Theodor Adorno*, 2012, p. 10.

4 ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1985, p. 128.

5 *Ibidem*, p. 127.

Pode parecer que Adorno e Horkheimer expressam um temperamento casmurro, contrários ao divertimento, contudo, isso não é verdade. Explica Ernest Mandel que o conceito de indústria cultural é uma crítica ao capitalismo tardio, reconhecido como um processo de “industrialização generalizada universal”, que produz e determina quais produtos culturais os trabalhadores consomem em seus momentos de lazer⁶. O divertimento do público não é o problema, o perigo está no sistema determinar uma forma própria de diversão. Entretanto, para o teórico, a literatura revolucionária, por exemplo, tomada no espectro da arte séria, ao ser absorvida pelo mercado, ainda está submetida ao valor de uso. A expressão valor de uso, que é um importante termo no pensamento de Marx, deve ser incluída na equação sujeito-indústria, pois trata da relação subjetiva do consumidor com o produto, a qual independe dos meios de produção. Logo, sendo o valor de uso a maneira como o consumidor irá se relacionar com o objeto de consumo, a absorção da arte séria pela indústria cultural teria um efeito favorável em potencial. Mandel fala em nome de um marxismo ortodoxo, cuja revolução, ao final das contas, é um dos pilares do seu trabalho intelectual, e para tal objetivo, desde que atendesse à conscientização das massas, não há objeções em reduzir a arte revolucionária ao entretenimento.

Embora não houvesse percebido, os planos de Mandel já estavam em curso há mais de uma década antes de formular suas ideias. Determinados segmentos do que Adorno chamava de arte leve, já nos anos sessenta, começavam a trabalhar com maior criticismo, atuando a favor da conscientização do público, pois apareciam mesclados a atributos pertencentes à arte séria, num crescente processo de hibridização. No entanto, antes da continuação desse tema, ainda é preciso compreender o contexto em que o ensaio *A Indústria Cultural* foi concebido.

Explica Andreas Huyssen que o conjunto de ideias que cerca o termo indústria cultural já não encontra suporte na atualidade⁷. Em um cenário de Segunda Guerra, argumenta o autor, a crítica visava preservar a arte da instrumentalização de governos totalitários – como o uso do rádio pelo nazismo, por exemplo – ao mesmo tempo em que tinha por objetivo resguardar a arte, a partir da criação de fronteiras, daquilo que era a mera cultura comercial. A hostilidade para com a arte leve reflete um conjunto de tendências que busca reagir contra a cultura de massa e a mercantilização das artes, com o intuito de preservar o canônico e de purificá-lo da contaminação do popular. No entanto, nos dias de hoje, defende Huyssen, tal hostilidade já não encontra justificativa, pois a síntese entre a arte séria e a arte leve – como Adorno temia que acontecesse – tornou-se inevitável. Apesar do presente artigo expor e analisar

6 MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*, 1985, p. 271.

7 HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*, 1997, p. 11.

elementos que ultrapassam essa tensão – a partir da segunda seção do texto ao qual introduzimos a revista MAD – acreditamos que conceitos como alta arte, cultura de massa e hibridização são importantes para compreender as peculiaridades inerentes ao objeto em questão.

A análise de Huyssen baseia-se no fato de que as fronteiras entre aquilo que Adorno considerava sério e leve, entendidos como a alta arte e a cultura de massa, sofreram oscilações⁸. O desejo de resgatar as vanguardas europeias – das quais Adorno era um defensor – sob a égide de preservar o erudito, faz com que essa repetição seja automaticamente anacrônica, pois tanto as técnicas quanto os temas da alta cultura já foram pouco a pouco absorvidas pela cultura de massa. Portanto, para o teórico cultural, excetuando-se aquilo que é de fato *kitsch*, não existe mais aquela fronteira que separa os dois mundos, o “superior” e o “inferior”, uma vez que o “inferior” já compartilha dos mesmos elementos do “superior” e vice-versa. Não se trata, percebase, da mercantilização da alta cultura como objeto de consumo, que está inserido no conceito de indústria cultural, mas da relação mútua em que os dois andares, o de cima e o de baixo, estabelecem enquanto formas de realização.

O diagnóstico de Huyssen não é, todavia, inovador. Adorno e Horkheimer já haviam previsto a fusão, contudo, com repúdio e desconfiança⁹. Para a dupla de Frankfurt, a absorção da arte séria pela arte leve, que é o objetivo da indústria cultural, faz parte dos processos de dominação e seu efeito, por conseguinte, é a propagação de uma má consciência social. No entanto, para Huyssen, persistir na redução do fenômeno a partir do maniqueísmo, além de enfraquecer a crítica – reforçando aspectos minimamente qualitativos – também traz consigo aquele velho medo da contaminação¹⁰. Medo, inclusive, lembra o autor¹¹, que não existia na década de 30, quando então Walter Benjamin, também um representante da Escola de Frankfurt, defendia a crença numa cultura de massa emancipadora. Neste contexto, Andreas Huyssen recupera outra forma de pensar a cultura de massa, que já existia antes da Segunda Guerra, ao mesmo tempo em que defende o fato de o conceito “indústria

8 Ibidem, p. 37.

9 Adorno e Horkheimer, ao tratar das duas esferas da arte, considerando a arte leve uma sombra da arte autônoma, escrevem: “A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isso que tenta a indústria cultural” (ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos, 1985, p. 127).

10 Andreas Huyssen propõe corrigir certos desequilíbrios entre a crítica do modernismo e a do pós-modernismo. Segundo o autor, “Nem toda obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é automaticamente uma peça *kitsch*, e o trabalho de transformar o *kitsch* em arte sem dúvida resulta em obras de alta qualidade” (HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*, 1997, p. 10).

11 Huyssen, ao comparar o pensamento de Brecht ao de Benjamin, destaca que ambos – cada qual a

cultural” ter sido criado sob um fenômeno social móvel. Sendo assim, apesar de toda sua importância para a teoria literária, a atualidade do termo demanda correções necessárias a partir das mudanças da sociedade.

A partir da década de sessenta, o entretenimento obliterou limites que estão além das fronteiras de uma arte distraída. Logo, a síntese entre a cultura de massa e a crítica social adquiriu uma fisionomia que não estava prevista no conceito cunhado por Adorno e Horkheimer. A investigação de Huysen se debruça ante a obra de Andy Warhol e a Pop Art. No entanto, as qualidades críticas de uma arte leve podem ser encontradas em diversas mídias de comunicação em massa. Este trabalho optou por observar esse fenômeno a partir da revista de humor norte-americana *Mad Magazine*, daqui pra frente, portanto, nossa atenção volta-se para um novo objeto.

A MAD Magazine

A revista MAD, que em 2019 anunciou seu fim nos Estados Unidos, após sessenta e sete anos de publicação, e que circulou por cerca de vinte países¹², foi uma das mais icônicas revistas de humor do mundo. Sua primeira edição, em outubro de 1952, já anunciava na capa o tom mordaz da revista, “humor na veia jugular”¹³, e o clima satírico que conjugaria o riso às loucuras da vida contemporânea: “histórias meticulosamente elaboradas para levá-lo à LOUCURA”¹⁴. O humor subversivo e questionador, tão característico da revista, foi um pioneiro nas formas de se fazer sátiras na modernidade, num contexto de crescente expansão da cultura de massa, que com raras exceções, como é o caso do *rock and roll*, era complacente e conformista¹⁵.

Ao longo das primeiras três décadas, o período de ouro da publicação, a revista MAD foi um produto para jovens céticos e desiludidos com a sociedade. Segundo Tony Hiss (1977), colunista do *The New York Times*, num contexto de 1952, quando a revista surgiu nos Estados Unidos, a MAD ensinou aos seus leitores que tudo era questionável: “que havia mentiras na publicidade, que os demais veículos de humor mentiam, que a televisão e o cinema mentiam, que os adultos, em sua grande maioria,

seu modo – “tendiam a fetichizar a técnica, a ciência e a produção na arte, esperando que as tecnologias modernas pudessem ser usadas para a construção de uma cultura socialista de massa” (Ibidem, p. 35).

12 O *corpus* utilizado para esta pesquisa foram as publicações da revista *MAD em Português*, como foram batizadas no Brasil, na década de setenta, pela Editora Vecchi.

13 No original: “humor in a jugular vein”. Tradução nossa.

14 No original: “Tales calculated to drive you MAD”. Tradução nossa.

15 THOMPSON, Ethan. *Parody and Tasty in Postwar American Television Culture*. Routledge, 2011, p. 46.

quando tinham de enfrentar o desconhecido, por conseguinte, mentiam também”¹⁶. Para Tom Kock, humorista que colaborou com a revista por mais de trinta anos, o leitor da MAD, numa linguagem figurada, é aquela pessoa introvertida que acena pra sociedade e diz, desculpe-me, estou de saída¹⁷. Particularidades à parte, fossem céticos ou desiludidos, rebeldes ou introvertidos, o humor produzido pela MAD reunia um público jovem e insatisfeito, de uma forma ou de outra, com os rumos e os tropeços da civilização.

Apesar de ser uma revista destinada ao público jovem, que satiriza ícones do cinema, da música, da televisão e dos quadrinhos – as famosas sátiras contra a cultura de massa –, seu humor subversivo, por outro lado, soube como refletir o descontentamento e o desassossego dos diversos movimentos de juventude e rebeldia que marcaram a época. Além disso, a revista declarava que nada, para ela, era sagrado, “nada, nada, nada”¹⁸; de modo que não poupava satirizar, fosse o que fosse, desde celebridades, figuras políticas, personagens em quadrinhos, instituições religiosas, bons costumes ou qualquer princípio de moralidade.

De fato, ao folhear as páginas da revista, encontra-se muito do que seu editor no Brasil, Otacílio Costa d’Assunção (2017), chama de crítica dos costumes. Não apenas os bons costumes, diga-se de passagem, mas um conjunto de valores baseados nos movimentos de contracultura que tinham, em suas mais diversas correntes, um apelo contra o autoritarismo, o armamentismo, a cultura da guerra e as relações de poder.

Destaca-se que as décadas de sessenta e setenta foram o auge dos movimentos contraculturais, de acentuada participação jovem na política, que determinou o perfil da revista, a ponto de seus detratores, ainda que a publicação não tivesse alianças partidárias, enquadrarem-na como propaganda comunista¹⁹. Talvez seja fácil perceber o motivo, pois entre os principais temas da MAD, durante as duas décadas, estavam o anticonsumismo, o antitabagismo, o antiarmamentismo, as causas ecológicas, o psicodelismo, o direito das mulheres e, em geral, tudo aquilo que era facilmente identificado com os movimentos contraculturais. No entanto, pela falta de um alinhamento político-partidário mais evidente, a revista também ficou conhecida, entre os especialistas, como uma publicação de menor conteúdo ideológico. Tal opinião é

16 No original: “that there were lies in advertising, that other comic hooks lied, that television and movies lied, and that adults, in general, when faced with the unknown, lied”. Tradução nossa.

17 KOCK, Thomas Freeman. “Que é um introvertido?” Revista MAD em Português, 1974, p. 36-37.

18 REINT, Sy. “A Cartilha MAD da Poluição”. Revista MAD em Português, 1975, p. 23.

19 WELCH, Susan; GRUHL, John; COMER, John, RIGDON, Susan. *Understanding American Government*, 2008, p. 474.

compartilhada, por exemplo, por Dorinho Bastos²⁰, professor do curso de Publicidade da USP, e d'Assunção (2017), principal editor da revista no Brasil, que valorizam a natureza satírica da revista e sua forte crítica à cultura pop. A respeito disso, o roteirista e escritor Max Jacobs²¹ afirma:

Mad é um animal estranho. Porque ela contém muitos desenhos, muita gente a chama de [revista de] quadrinhos. Pelo fato de agradar a muitos jovens, as pessoas pensam que não é uma leitura adequada para adultos. Por atacar ambas as tendências políticas, é demonizada por todas elas. Uma vez que ataca instituições sagradas, é chamada de antiamericana. Porque se recusa a publicar pornografia, é chamada de careta. Já que bate em tudo, é acusada de carecer de um ponto de vista²².

Ou seja, por criticar as tendências de direita e de esquerda, preservando a independência entre ambas, a revista MAD é classificada como não ideológica, o que significa dizer não engajada. Todavia, a manutenção desse discurso corrobora com a tese que a arte leve, que visa o entretenimento, não oferece as vicissitudes que provocam o pensamento emancipatório, pois, em última análise, conforme demonstra o conceito de indústria cultural, a função do entretenimento é a preservação do *status quo*. Portanto, deveria-se refletir sobre o que significa a ideologia ou o engajamento e, para isso, as contribuições de Raymond Williams são apropriadas. Para o teórico, o ponto de partida na construção do conceito de ideologia, no pensamento de Marx, é o hegelianismo, que concebia a pré-existência de ideias independentes (ou anteriores) ao ato de consciência²³. Por isso, quando escreveu sobre o engajamento dos escritores, destacou que o marxismo, mais do que qualquer outro sistema filosófico, demonstrou como estamos engajados muito antes de percebermos que estamos engajados²⁴. Tal afirmação já é suficiente para inferir que, segundo Williams, o discurso não ideológico não existe. Mas Williams vai além, para o britânico, engajar-se significa tomar a consciência real dos alinhamentos que já possuímos²⁵, significa tomar consciência

20 SALGADO, Daniel. "O "fim" da MAD, maior revista de humor do mundo". Época, 2019.

21 Max Jacobs apud SANTOS, Roberto Elísio dos. *Uma revista muito louca: análise do humor da MAD Magazine*, 2015, p. 154.

22 No original: "Mad is a strange animal. Because it contains so many pictures, many people call it a comic. Because it appeals to so many youngsters, many people think it is not fit reading for adults. Because it assails both political fringes, it is damned by both of them. Because it attacks sacred institutions, it is called un-American. Because it refuses to print pornography, it is called square. Because it hits everything, it is accused of lacking a point of view".

23 WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*, 1978, p. 54-56.

24 Idem, 2015, p. 127.

25 Ibidem, p. 129.

das ideias prévias que edificam nosso ser e, neste sentido, a ideia de submissão a um partido político torna-se pueril.

Tratar do engajamento da revista MAD, portanto, não significa exatamente o alinhamento com um partido político. Destaca-se que entre os temas que circulavam pela revista, o anticonsumismo certamente era um dos mais próximos de uma agenda revolucionária. Aqui podem surgir controvérsias. Por exemplo, o período áureo da publicação que chegou a registrar a venda de dois milhões de exemplares, ainda que custasse quarenta centavos, representava muito dinheiro. No entanto, é preciso lembrar que a MAD se recusava a inserir propagandas em suas páginas. O motivo é simples, a propaganda é a alma do negócio e o objetivo final do marketing não é senão o consumo. Mas além disso havia outras duas razões.

Harvey Kurtzman, o criador da revista, já previamente recusava que seus quadrinhos, desde a época em que trabalhava com o gênero de terror, recebessem propagandas²⁶; tal era sua forma de trabalhar. Para Hugh Hefner's, famoso criador da revista *Playboy*, que era admirador da obra de Kurtzman e, inclusive, o contratou para trabalhar com sua revista *Trump*, associar qualquer propaganda às sátiras de Kurtzman, seria no mínimo inconsistente. Kurtzman, dizia o editor, era alguém que buscava a pureza na obra de arte²⁷. A segunda razão, no entanto, parte de outro importante nome na história da revista. Para William Gaines, editor-proprietário da *EC Comics*, responsável pela publicação, havia um motivo pelo qual a revista MAD recusasse anunciantes: seguir a tradição do *PM Newspaper*, jornal nova-iorquino que encerrou a circulação em 1948, o qual buscava na falta de anunciantes maior liberdade criativa e autonomia contra as pressões do sistema²⁸. Assim como a MAD – enfim, também fora chamado de comunista.

Relacionar o fato que Harvey Kurtzman recusava a associação de propagandas com suas obras para construção de uma arte séria parece desnecessário. No entanto, é preciso explorar um pouco mais o assunto. Kurtzman, que cursou o Ensino Médio em uma instituição voltada à criação artística, a *The High School of Music & Art*, dominava a técnica do que chamamos aqui de arte séria. O cartunista encerrou sua participação na revista em 1956, contudo, todas as características que fariam com que a revista MAD fosse a MAD já haviam sido ditadas por ele. Logo, observa Roberto Elísio dos

26 SCHELLY, Bill. *American Comic Book Chronicles: the 1950s*, 2013, p. 85.

27 Idem, 2015, p. 344.

28 MEYERSON STRATEGY: MAD Magazine founder William M. Gaines Interviewed in 1978. Entrevistador: Charlie Meyerson. Entrevistado: William Gaines. Chicago: ComiCon, 15 jul. 1978.

Santos que quase todos os autores envolvidos com a produção da revista, assim como Kurtzman, tiveram uma sólida formação no estudo das artes²⁹.

Concluído o entendimento que a produção da revista era realizada por pessoas com conhecimento de causa e estudo formal no seio das artes, o tema do consumismo, entretanto, ainda revela novas facetas. Mas para alçá-las é preciso explorar um pouco mais a questão da ausência de propagandas. Aqui algumas recordações são pertinentes, para Adorno e Horkheimer, a diversão e o entretenimento representam uma apologia da sociedade³⁰. No entanto, a dupla de Frankfurt faz o uso da palavra “apologia” no sentido de propaganda, pois para a indústria cultural, a propaganda e a indústria são duas faces da mesma moeda. A experiência estética, que se torna propaganda da sociedade de consumo, substitui uma experiência individual por uma genérica, objetivando igualmente a realização de um homem genérico, *bis in idem*, que oprime sua experiência social em detrimento de uma explicação divertida e propagandística do sistema. Apesar de Adorno e Horkheimer utilizarem a palavra “propaganda” num sentido muito particular, que não denota o anúncio pago em jornais, os motivos que fizeram a revista MAD dispensar as propagandas são muito semelhantes. Recusar o marketing de quaisquer produtos, no seio do capitalismo, é também anunciar sua independência ante a sociedade de consumo. Trata-se de um ato de resistência contra uma cultura de consumo que é um dos pilares do sistema capitalista.

Retornar a Ernest Mandel, neste momento, talvez seja um passo oportuno. Explica o autor que o capitalismo tardio expressa o ideal de uma sociedade arregimentada, isto é, dotada de regimentos sólidos que garantem o desenvolvimento econômico e social, de maneira equilibrada, entre todas as classes sociais. A proposição evidentemente é falsa. A sugestão de bem-estar faz parte do funcionamento do sistema. A propaganda, nesse sentido, oferece uma apologia de bem-estar social, no qual o sistema trabalha corretamente para garantir o acesso justo aos bens de consumo, o que não é verdade, pois trata-se em última instância de uma apologia da sociedade e do seu *modus operandi*.

29 SANTOS, Roberto Elísio dos. *Uma revista muito louca: análise do humor da MAD Magazine*, 2015, p. 123.

30 Para a dupla de filósofos, a finalidade entre os negócios e a diversão é a apologia de uma sociedade consumidora (ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1985, p. 134-135).

Como a MAD vê a sociedade do consumo?

O título desta seção é uma paráfrase do estilo MAD de fazer humor. Por diversas vezes, os leitores tiveram contato com a interpretação que a revista tinha da sociedade através de sátiras do tipo: “[Como] MAD vê o símbolo do dólar” ou “[Como] MAD vê o casamento”. A natureza crítica das sátiras buscava deflagrar aspectos confusos, senão negativos, da cultura americana. A atmosfera, de fato, é de insatisfação e muitas vezes de pesar, sobretudo, quando concerne a temas tão caros como a pobreza, a guerra, a corrupção e a injustiça. A terra do Tio Sam é uma propaganda mal resolvida, portanto, ao invés da apologia, a revista MAD escolheu sua maneira própria de independência: ainda que participasse da economia capitalista, não se confundia com ela.

Aqui convém uma recapitulação. Na década de setenta, a MAD custava vinte e cinco centavos de dólar. Era bimestral. Não havia propaganda. Seu criador recusava que sua arte dividisse página com objetos de consumo e, para seu editor, evitar a propaganda significava maior autonomia do sistema. Os antecedentes da revista eram propícios para que a equipe criativa satirizasse as falácias da sociedade do consumo. Nesse contexto, o tema do anticonsumismo tornou-se frequente, algo que acreditamos ser um engajamento presente desde a gênese da publicação, cuja consciência foi sendo desenvolvida pelos vários escritores e cartunistas que passaram pela revista. Sem o objetivo de esgotar o tema, vejamos a partir de agora o trabalho de alguns artistas que contribuíram com provocações que questionam a lógica de consumo da sociedade capitalista.



Fig. 1. FRANCHIONI, Arnoldo. *MAD vê o dinheiro*. Fonte da figura: *Revista MAD em Português*, v. 6, 1974.

A ideia de consumo, considerando sua dimensão etimológica, exibia até meados do século XIX significados negativos como exaurir, gastar ou destruir. A inversão dos pólos, do negativo para o positivo, aparece de maneira mais evidente sobretudo com a passagem do século. O novo entendimento está intimamente relacionado às necessidades da indústria capitalista³¹. O que significa dizer que a formação de uma sociedade guiada pelo consumo é um fenômeno historicamente construído. Logo, é possível inferir o destaque que Marx dá, em *O capital*, à produção em detrimento do consumo, pois trata-se de um pensador *par excellence* do século XIX. Por mais que o filósofo tenha diferenciado entre consumo produtivo e consumo final, o primeiro relacionado à matéria-prima e o segundo ao lucro, falta-lhe, todavia, uma análise pormenorizada sobre a singularidade do consumo³².

O capital, livro que a personagem traz consigo na imagem anterior, é uma obra cujo conteúdo versa sobre uma “teoria geral” da acumulação capitalista. A sugestão do lucro, que Marx relaciona ao consumo final, está cravejada nos óculos da personagem, que se formam a partir do par de moedas de um centavo de dólar. A arte do cartunista argentino Arnaldo Franchioni (1928-2012), mais conhecido pelo codinome Francho, é acompanhada sempre de um verniz crítico. Seus principais temas são: a política, o sistema capitalista e o poder militar, que em síntese, o autor relaciona de maneira trinitária – “três-em-um” – no sistema capitalista. Na imagem acima, se Francho ironiza a leitura de *O capital* como um manual para quem busca multiplicar o seu dinheiro, é porque a obra oferece suporte filosófico sobre as bases do acúmulo financeiro. A construção do humor passa pelos centavos de dólar – que trazem o retrato de Abraham Lincoln – pois, apesar de ser a moeda de menor valor no sistema monetário americano, de grão em grão, e com uma boa teoria, a galinha enche o papo.

Vale lembrar que a imagem provoca o riso a partir de uma atribuição subjetiva: a de ler *O capital* com uma mentalidade capitalista. O valor de uso, que acompanha cada necessidade individual de consumo, propõe que o valor de um produto é mediado pela utilidade subjetiva que uma pessoa atribui ao item. Portanto, é a partir da interseção de *O capital*, o dinheiro e a mentalidade capitalista, com sua incapacidade de enxergar senão o lucro, que Franchioni desenvolve seu humor.

Se a primeira imagem sugere a concentração de riqueza, a próxima traz consigo as consequências do acúmulo de capital. Fortuna pressupõe pobreza. Se os meios de produção asseguram o acúmulo financeiro, a pobreza decorre de múltiplos

31 FONTENELLE, Isleide Arruda. *Cultura do Consumo: fundamentos e formas contemporâneas*, 2017, p. 16-17.

32 *Ibidem*, p. 178-179.

fatores – políticos, econômicos, sociais e culturais. Podemos dizer que a pobreza é uma das maiores contradições do sistema capitalista, o qual fundamenta sua lógica sob a reprodução da desigualdade.



Fig 2. JAFFE, Al; JACOBS, Frank. *Esta é a Terra que Sam Construiu*. Fonte da figura: *Revista MAD em Português*, v. 20, 1976.

Ao tratar da relação entre o capitalismo e a desigualdade, um breve retorno a questões conceituais faz-se necessário. No pensamento de Adorno e Horkheimer, a experiência estética produzida pela indústria cultural busca propagandar a sociedade de consumo e, neste sentido, o sentimento de bem-estar é inevitável. Divertir-se, segundo a dupla, significa conformismo, pois contribui para que o sofrimento seja esquecido³³. No entanto, no conjunto de imagens que compõem o trabalho de Al Jaffe (1921-*) e Frank Jacobs (1929-*), *Esta é a Terra que Sam Construiu*, não encontramos nenhuma apologia da sociedade, muito pelo contrário, a dupla de cartunistas tece quadro a quadro, uma narrativa que tem como grande vilão – numa lógica de causa e efeito – o poder do capital que organiza e controla o funcionamento da sociedade.

A obra em questão, da qual apresentamos apenas uma seleção de imagens, progride a partir de um elemento dêitico – esta é a Terra, esta é a criança, está é a grana – que além de recurso anafórico, aproxima o leitor da realidade apresentada. Sim, apesar do sonho americano ressaltar o contrário, a pobreza existe nos Estados Unidos. No primeiro quadro, é a boneca esfarrapada que expressa o desespero, enquanto a

33 ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1985, p. 135.

criança, com todas as suas chagas, preserva a serenidade. A imagem é provocativa. O apelo à sensibilidade, ao retratar uma criança, desconcerta o ideário de uma sociedade modelo. O Tio Sam, símbolo do poder financeiro e da sociedade privada, esconde naquilo que representa, as contradições de uma sociedade dividida em classes.

No segundo quadro, destaca-se a ironia contra as propagandas que prometem maior facilidade para realizar compras – sem entrada e quinhentos anos para pagar –, que não é senão, como revela o próprio texto, um sistema de exploração dos mais necessitados. A vitrine, que oferece televisões, simboliza o controle sobre a sociedade³⁴. Nesse ponto, a filosofia de Adorno e Horkheimer e a visão de mundo da revista MAD confluem para um entendimento em comum. Enquanto os filósofos classificam a televisão como “retardada”³⁵, a programação, o controle e a falta de conteúdo são temas recorrentes na revista. No entanto, o âmago da crítica é a exploração da pobreza. Ao oferecer crédito e explorar os humildes, o sistema de juros multiplica seu lucro camuflado em oportunidade para os necessitados.

A nota de dólar, que fecha a última imagem (Fig. 2), traduz-se no próprio sistema capitalista, que orchestra um conjunto de mazelas, cuja “grana” dá origem a diversos problemas sociais. Em síntese, o problema do consumo atravessa toda a narrativa, não existe mal menor talvez diga a obra, todos fazem parte – a pobreza, a exploração ou o crime organizado – de problemas correlatos de um sistema social que elegeu o dinheiro como monarca – afinal, é ele quem manda.



Fig. 3. CLARKE, Bob; JAFFEE, Al. *Presentes de Natal*. Fonte da figura: *Revista MAD em Português*, v. 7, 1974.

34 A paródia de programas televisivos foi uma marca da revista MAD, mas não apenas isso, o domínio que a televisão impõe à população também ganhou destaque em diversas sátiras durante o período áureo da publicação.

35 *Ibidem*, p. 116.

Por fim, com mais uma contribuição de Al Jaffee, dessa vez em parceria do cartunista Bob Clarke (1926-2013), a representação do espírito natalino como uma grande festa do capital tornou-se o *leitmotiv* para mais uma vez satirizar a sociedade de consumo. A atmosfera de Natal feliz é construída pela expressão de alegria que atravessa todas as personagens e, como é possível perceber, pertencem à classe que tem maior poder de compra. Papai Noel distribui presentes e a crítica vai se construindo à medida que a fartura de mercadorias produz a alegria do Natal. A faceta diabólica do bom velhinho, enquanto símbolo de uma cultura baseada na atividade econômica, engrena os mecanismos de consumo que edificam o sistema capitalista. A relação intertextual dialoga com as tradicionais propagandas natalinas que se resumem a propagandas de consumo. Logo, numa camada mais sutil, o tema da indústria cultural como ferramenta de controle aparece em cena. A produção capitalista mantém os homens presos sem resistência. Trata-se, citando Adorno e Horkheimer, “do esmagamento de toda resistência individual”³⁶.

Considerações finais

Johan Huizinga (2004) quando escreveu o *Homo Ludens*, em 1938, advertiu sobre a manipulação de certas formas lúdicas a favor de desígnios políticos e sociais. Seis anos depois, Adorno e Horkheimer (1985) publicaram o ensaio *A Indústria Cultural* que trata dos mecanismos de dominação mediados pelo divertimento. A indústria cultural, ao mesmo tempo em que seria responsável pela criação de uma arte leve, também violaria a autonomia da arte, submetendo-a à lógica do capitalismo. No entanto, segundo Andreas Huyssen (1997), houve, nas últimas décadas, uma mescla entre aquilo que Adorno e Horkheimer chamavam de arte leve e arte séria.

Os meios de comunicação em massa, no contexto dos anos sessenta, romperam com a mera passividade e proporcionaram às massas uma arte desalinhada das políticas dominantes. O entretenimento, equilibrando-se entre a leveza e a seriedade, mostrou-se capaz de refinar suas técnicas e assimilar uma postura emancipatória em seus modos de realização. A hibridização entre a cultura de massa e a crítica social adquiriu características que desafiam o conceito de indústria cultural, pois as qualidades críticas de uma arte leve são confirmadas nas mais diversas mídias de comunicação. O impacto que isso traz ao entretenimento e às artes, é inevitável, o que também possibilita com as novas tecnologias a criação de comunidades transnacionais.

36 Ibidem, p. 130.

A revista MAD, aqui identificada como um produto híbrido, circulou por mais de vinte países. Seu time de artistas, com variados estilos e diversas nacionalidades, contribuiu para que a revista alcançasse o sucesso. Por mais que a multiplicidade de autores proporcione abrangentes pontos de vista, a postura crítica ante as incongruências da vida preserva o senso de unidade da revista. Temas de relevância social ganharam a voz e o perfil da publicação, que se caracterizava por oferecer um humor desafiador e rebelde.

Nosso intuito foi o de analisar a crítica ao consumismo a partir de exemplos pontuais, que revelam o alinhamento ideológico da revista desde sua concepção inicial. Os criadores da MAD, Harvey Kurtzman e William Gaines, contribuíram para que a publicação fosse mais do que uma revista inofensiva de humor, cada qual a seu modo, conjugaram a seriedade que se espera de uma arte capaz de realizar de maneira livre sua função questionadora na sociedade. A ausência de um alinhamento político-partidário não corresponde à falta de engajamento com temas sociais. A luta por uma sociedade mais livre e igualitária começa pela tomada de consciência. Nesse sentido, as contribuições da MAD para a formação intelectual de diversos jovens ao redor do mundo é inegável.

Entendemos que o divertimento e a seriedade podem unir-se para a realização de uma autêntica obra de arte. Em seu auge, com milhões de cópias vendidas, a revista MAD demonstrou para um público jovem – a partir de uma arte leve e num veículo de comunicação em massa – uma prática contra-hegemônica, como reação aos valores que organizam e fundamentam uma sociedade capitalista. O engajamento crítico e o pensamento emancipatório são atributos de uma arte séria, que visa à formação de um homem integral. Do mesmo modo, o humor e a sátira são os ingredientes essenciais quando o riso se transforma na única resposta contra uma sociedade que consome, oprime e massifica. Sendo assim, a revista MAD soube como equilibrar o leve e o sério na formação de uma nova maneira de realizar o humor e a sátira.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

BARROS, Otacílio Costa d'Assunção. Sou um contador de histórias. *Revista BRAVO!*, set. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/sou-um-contador-de-hist%C3%B3rias-8a7a217b18b>. Acesso em: 12 fev. 2020.

- FONTENELLE, Isleide Arruda. *Cultura do Consumo: fundamentos e formas contemporâneas*. Rio de Janeiro, FGV, 2017.
- GABLER, Neal. *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. New York, Vintage Books, 2000.
- HISS, Tony. The MAD. *The New York Times*, jul. 1977. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1977/07/31/archives/the-mad-generation-after-25-years-of-perpetrating-humor-in-the.html>. Acesso em: 11 jan. 2020.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- KOCK, Thomas Freeman. Que é um introvertido? *Revista MAD em Português*. Rio de Janeiro: Vecchi, n. 03, set. de 1974. p. 36-37.
- MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*. Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos. 2. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1985.
- MEYERSON STRATEGY: MAD Magazine founder William M. Gaines
Interviewed in 1978. Entrevistador: Charlie Meyerson. Entrevistado: William Gaines. Chicago: ComiCon, 15 jul. 1978. Disponível em: <https://www.meyersonstrategy.com/2011/07/mad-magazine-founder-william-m-gaines.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- REINT, Sy. A Cartilha MAD da Poluição. *Revista MAD em Português*. Rio de Janeiro: Vecchi, n. 17, nov. de 1975. p. 23.
- RODRIGUES, Luciane Candido. *A construção do conceito de Popular em Theodor Adorno*. 2012. 85f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.
- SALGADO, Daniel. O “fim” da MAD, maior revista de humor do mundo. *Época*. 07 jul. 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/o-fim-da-mad-maior- revista-de-humor-do-mundo-23789971>. Acesso em: 12 fev. 2020.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *Uma revista muito louca: análise do humor da MAD Magazine*. São Paulo: Criativo, 2015.

SCHELLY, Bill. *American Comic Book Chronicles: the 1950s*. Raleigh: TwoMorrows, 2013.

SCHELLY, Bill. *Harvey Kurtzman: the man who created MAD and revolutionized humor in america*. Seattle: Fantagraphics, 2015.

THOMPSON, Ethan. *Parody and Tasty in Postwar American Television Culture*. Routledge: New York, 2011.

WELCH, Susan; GRUHL, John; COMER, John, RIGDON, Susan. *Understanding American Government*. 11. ed. Belmont: Thomson Wadsworth, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança: Cultura, Democracia e Socialismo*. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: UNESP, 2015.

Submissão: 21/04/2020

Aceite: 13/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73771>

O silêncio-voz: *As mulheres de Neighbours*, de Lília Momplé

The silence-voice: *Women of
Neighbors*, by Lília Momplé

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Nathalia Guedes de Araújo
(UFRJ)

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva
(UFRJ)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73657>

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Neighbours* (1995) da escritora moçambicana Lília Momplé. A narrativa se passa em Moçambique, no ano de 1985, em três apartamentos marcados centralmente por mulheres, e tem como pano de fundo a organização de um *raid* assassino por agentes do Apartheid da África do Sul, junto a moçambicanos, a fim de desestabilizar o governo da época e trazer questionamentos ao povo. Em nossa leitura, pretendemos discutir o papel do silêncio das personagens femininas, amparando-nos nos textos de Chimamanda Ngozi Adichie (2015), bell hooks (2017), Michelle Perrot (2005), Rebecca Solnit (2017), Simone de Beauvoir (2008), entre outras obras teóricas.

Palavras-chave: Lília Momplé; Feminismo; Silêncio; Transgressão

Abstract

This article aims to analyse the novel *Neighbours* (1995) by the Mozambican writer Lília Momplé. The narrative is set in Mozambique in 1985 in three apartments, each marked by a woman's central figure, and is set against the backdrop of a murderous raid by apartheid agents from South Africa, next to Mozambicans, in order to destabilize the government of the time and bring questions to the people. We will approach the representation of the silence in the work's female characters. In our reading, we will learn on the texts of Chimamanda Ngozi Adichie (2015), bell hooks (2017), Michelle Perrot (2005), Rebecca Solnit (2017), Simone de Beauvoir (2008), and others.

Keywords: Lília Momplé; Feminism; Silence; Transgression

Para as mulheres negras, assim como para os negros, é axiomático que, se não nos definirmos por nós mesmos, seremos definidos por outros — para seu uso e nosso prejuízo.

Audre Lorde

Hoje em dia, não tão distante de um passado sombrio e silencioso (talvez, ainda nos encontremos em um prolongamento deste), o “simples” fato de uma mulher poder escrever acerca de um assunto que a interessa e representa é ganho adquirido pela luta de outras mulheres, como salienta a historiadora francesa Michelle Perrot, na introdução do seu livro *A mulher ou os silêncios da história* (2005):

E o acesso ao livro e à escrita, modo de comunicação distanciada e serpentina, capaz de enganar as clausuras e penetrar na intimidade mais bem guardada, de perturbar um imaginário sempre disposto às tentações do sonho, foi-lhes por muito tempo recusado, ou parcimoniosamente cedido, como uma porta entreaberta para o infinito do desejo.

Dessa forma, o silêncio historicamente nos foi imposto; muitas lutaram pelo direito a uma das funções mais básicas, que é a de se expressar – na fala e na escrita. Refiro-me aqui à voz que critica, contesta, questiona o mundo circundante, além de constituir-se como elemento básico para a construção e reconhecimento da própria identidade: “A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele”¹. A pensadora francesa Simone de Beauvoir em sua obra *A mulher independente* (2008) corrobora essa reflexão acerca da construção de uma identidade ao afirmar que:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial².

1 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*, 2005, p. 10.

2 BEAUVOIR, Simone de. *A mulher independente*, 2008, p. 44.

A opressão patriarcal se materializou de diversas formas – desde o poder exercido pelo homem (como pai, marido, filho, chefe, líder religioso) até às instituições e fundamentos considerados básicos na constituição de um ser humano, como a família, o casamento, a religião, a tradição e os costumes – para que a mulher não tivesse a oportunidade de se expressar para além do que lhe fosse permitido: “O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento”³. A escritora Chimamanda Ngozi corrobora essa reflexão ao afirmar que “Somos seres sociais, afinal das contas, e internalizamos as ideias através da socialização”⁴.

A mulher é formada pelo patriarcado, “Nós mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social e pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade”⁵, e, frequentemente, reproduz suas amarras, contribuindo quase sempre, de maneira alienada e cruel, para seu próprio silenciamento: “E essa clareza nos ajuda a lembrar que todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas. Como consequência, mulheres podem ser tão sexistas quanto homens”⁶.

O caminho trilhado até aqui foi fundamental para cada conquista alcançada, mas a luta é constante, infinita e alimentada, também, pela memória, como assegura a escritora Lília Momplé no prefácio do seu livro *Neighbours* (1995): “Quem não sabe de onde vem, não sabe onde está nem para onde vai.” É preciso não esquecer o que se foi, é preciso se alimentar do trajeto para continuar a construir o mesmo. Na verdade, não só para o construir o trajeto, mas para nos tornarmos donas do nosso caminho. Afinal, sem saber de onde viemos, não entendemos o que somos, por que somos e para aonde desejamos ir, isto é, o que nos motiva não só escolher, mas também seguir um caminho.

É assim que este romance de Momplé⁷ nos ajuda a lembrar que, durante muito tempo, a mulher sobreviveu no silêncio, e que isso, de fato, ainda não acabou, não ficou

3 Ibidem, p. 9.

4 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 33.

5 CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*, 2013, p. 6.

6 HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, 2018, p. 13.

7 Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu na Ilha de Moçambique, província de Nampula, em 1935, cursou o ensino superior em Portugal, se licenciando no Instituto Superior do Serviço Social de Lisboa. Viveu em Londres e no Brasil atuando na área de serviço social e ao retornar a Moçambique, em 1981, ingressou na Secretaria de Estado da Cultura. De 1977 a 1999, ocupou a presidência da Associação de Escritores Moçambicanos e também a Secretaria Geral da Associação até 2001. Foi representante de Moçambique em várias instituições e organismos internacionais, inclusive a Unesco. Publicou: *Ninguém*

no passado. Descobrimos, com Momplé, que ainda há muitas mulheres que experimentam um silêncio amordaçador, o qual, além de as calar, petrifica-as e infantiliza-as, levando-as a assumir como “correto” e “necessário” tudo que a sociedade projetou para elas, levando-as a recalcar o papel que desejariam desempenhar: “Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza”⁸.

A obra *Neighbours*, escrita em 1995 por Momplé, carrega já no título um significado básico para a sua compreensão, conforme observa a pesquisadora Zuleide Duarte:

O título do texto é uma referência explícita à incômoda vizinhança da África do Sul e seu regime de *apartheid*. Embora se tenha inspirado na obra *Neighbours*, da pintora Catarina Temporário, a escolha decorreu em função da desagradável e asfíxiante sensação de desconforto experimentado pela autora durante o processo de escrita do livro⁹.

A própria autora corrobora essa ideia na nota que antecede o romance:

Foi então que, um dia, ao apreciar uma exposição da pintora Catarina Temporário, até aí completamente desconhecida para mim, deparei com um quadro estranhamente sedutor. A tela era inteiramente ocupada por uma garra adunca e envolvente, pintada em tons carregados de uma agressividade cruenta. O título da obra era “Neighbours” e referia-se à sinistra vizinhança do *apartheid*¹⁰.

Assim como o título é rico e polissêmico, a leitura do romance apresenta inúmeros percursos a serem trilhados pelo leitor. O caminho a ser percorrido em nossa análise recairá justamente sobre a ausência da voz, da ação, do pensamento e dos desejos das personagens femininas dentro do romance. Vamos observar como o lugar do silêncio é ocupado por elas, seguindo pressupostos sociais, em contraposição ao comportamento de uma nova geração de mulheres que conseguem pensar “fora da caixa”, contornam o padrão do patriarcado e começam a se insurgir contra ele tornando-se assim vozes de conscientização das que ainda se encontram em meio às amarras, anunciando um novo discurso. Penso no sentido de “discurso” pontuado pela filósofa

matou Subura (1988), *Neighbours* (1995), *Os olhos da cobra verde* (1997); foi também responsável pelo script do vídeo *Mubupitit Alima* (1988).

8 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*, 2005, p. 10.

9 DUARTE, Zuleide. “Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas”. *Revista Cerrados*, 2010, p. 374.

10 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 6.

e ativista Djamila Ribeiro na obra *O que é lugar de fala?* (2017) – “Ou seja, não pensar o discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social”¹¹.

Sucintamente, o enredo da narrativa se desenvolve “desde as 19 horas de um de Maio de 1985 até às oito horas da manhã seguinte”¹²; entretanto, esse tempo se desdobra, pois é entrecortado por muitos *flashbacks*, nos quais são apresentadas as histórias-pregressas das personagens, dando ao leitor a possibilidade de encontrar possíveis justificativas para os comportamentos das personagens, observando suas trajetórias. A narrativa vai se desenvolvendo, enfocando, ao mesmo tempo, três apartamentos vizinhos – três famílias de lugares, costumes, configurações, religiões e poder econômico diferentes. As três histórias serão entrelaçadas não só por um assassinato, coordenado por organizações da África do Sul, atuantes em Maputo, com o intuito de desestabilizar o governo atual de Moçambique, mas também pela figura central de mulheres.

A mulher e o lugar que ocupa dentro do casamento, assim como, a maneira como este se formou; a visão que possui de si mesma dentro desse universo; a maneira como é enxergada; a relação estabelecida com outras personagens femininas secundárias, porém, de igual importância não ser a base de estudo, para que possamos descortinar a fundo o que constitui cada uma das três protagonistas dessa narrativa – Narguiss, Leia e Mena –, tornando-as não só representações da mulher moçambicana contemporânea, mas também sinais de alerta para o silenciamento a que são impostas e do qual, na maioria dos casos, não conseguem se desvencilhar. Observamos a presença de um perfil traçado para a mulher, pela sociedade, e seu poder, na voz de outra escritora moçambicana Paulina Chiziane.

As minhas memórias mais remotas são das noites frias à volta da lareira, ouvindo histórias da avó materna. Nas histórias onde havia mulheres, elas eram de dois tipos: uma com boas qualidades, bondosa, submissa, obediente, não feiticeira. Outra era má, feiticeira, rebelde, desobediente, preguiçosa. A primeira era recompensada com um casamento feliz e cheio de filhos; a última era repudiada pelo marido, ou ficava estéril e solteirona¹³.

O primeiro olhar de nossa análise recai sobre a matriarca Narguiss, “mulher nascida, criada e amadurecida no mato, onde os chées se guiam apenas pelos seus próprios

11 RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*, 2017, p. 56.

12 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 5.

13 CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*, 2013, p. 9.

olhos e não por notícias de países vizinhos”¹⁴. É no apartamento onde ela mora com suas três filhas que a narrativa tem seu início e, justamente, na figura dessa mulher, temos, dentro do contexto da obra, o nível máximo de silenciamento, de submissão e de aceitação desse sistema patriarcal.

Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como uma “verdadeira mulher”, quer dizer, dentro de casa e no quintal, tagarelando alegremente com as irmãs, as aias e as amigas. Jamais frequentou a escola e, por isso, até hoje, fala um português estropiado, igual ao das irmãs e das amigas da sua geração. Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objetivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse¹⁵.

Desde o início da sua existência, a personagem foi silenciada e aprendeu quais eram as suas obrigações perante a família e o marido. No início da história, encontramos-a em Maputo, pois veio acompanhar a filha mais nova, Muntaz, que cursaria Medicina na, até então, única universidade do país. Essa função assumida de acompanhante da filha nada mais é do que um mecanismo do seu segundo marido para mantê-la longe, a fim de viver, tranquilamente, na casa da família, com sua amante. Narguiss, as filhas e as pessoas do seu convívio sabem da existência da outra mulher, pois não há no marido a menor preocupação de escondê-la e negar essa situação.

O sofrimento de Narguiss dentro do casamento, sua submissão ao marido, à sua família e às “leis da tradição” ocorrem desde sempre. É possível observar essa postura submissa da mulher através da relação que ela tem com o seu corpo, como salienta de maneira clara Michelle Perrot ao afirmar que “O corpo está no centro de toda relação de poder” e que “O corpo das mulheres não lhes pertence”¹⁶. A pesquisadora aponta também que: “Na família, ele pertence a seu marido que deve “possuí-lo” com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que a absorvem inteiramente”¹⁷. É justamente dessa forma que o corpo da matriarca é percebido pelo leitor durante a narrativa, pois esteve sob as mãos e a ordem do marido, assim que casou, e, no momento atual do enredo, se encontra a serviço das filhas.

Ela já havia se casado, anteriormente, aos dezesseis anos, com “um riquíssimo latifundiário, Latifo Remane Satar”¹⁸, um homem escolhido por seu pai, e lembrar desse período da sua história é dolorido demais para a personagem. Narguiss, portanto,

14 Ibidem, p. 12.

15 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 74.

16 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*, 2005, p. 447.

17 Ibidem, p. 447.

18 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 74.

não possui memórias boas do casamento anterior; mas é como se, de fato, ela vivesse em um eterno ciclo opressor do qual não sabe, nem consegue, se livrar. Ao sair de casa para acompanhar a filha em outra cidade, encontra-se, ao menos, distante da vida de novas humilhações impostas pelo segundo marido.

Agora, a memória de Narguiss recusa-se a avançar. Recusa-se a viver de novo a dor das primeiras noites solitárias, esperando, em vão, o marido que chegava de madrugada, impregnado do cheiro de outras mulheres. E a dor de ver desaparecer surrupiadas por ele, uma a uma, as jóias que, triunfante, ostentara no dia do casamento. E a humilhante piedade das amigas que lhe iam contar em que braços tilintavam as suas pulseiras e em que colo resplandeciam os seus colares de ouro maciço. E ainda a dor de ter que esconder da família o seu desespero, um pouco por vergonha e um pouco por pena de lhe causar demasiado sofrimento¹⁹.

Como se ensina a uma mulher, mediante a tradição, que ela deve aceitar, de maneira submissa e silenciosa, todas as arbitrariedades praticadas no casamento; afinal, como nos mostra Chimamanda: “se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal”²⁰. Tal ideia também nos convoca a refletir sobre o pensamento de bell hooks – “Tudo o que fazemos na vida está fundamentado em teoria. Seja quando conscientemente exploramos as razões para termos uma perspectiva específica, seja quando tomamos uma ação específica, há um sistema implícito moldando pensamento e prática”²¹.

Narguiss só havia conseguido se livrar do contexto de opressão do primeiro casamento, pois vizinhos relataram o seu sofrimento a sua família, até que seu pai foi buscá-la na casa do primeiro marido. No entanto, “Narguiss foi recebida com as humilhantes demonstrações de pesar que se dispensam às mulheres rejeitadas. E dois anos viveu, em voluntária clausura, saindo apenas para assistir a cerimônias de morte de algum parente próximo”²².

Tanto no primeiro casamento, quanto no segundo, Narguiss se comportou de forma passiva, sofrendo o silenciamento e acatando o que lhe fora imposto, pois, sendo fruto do sistema patriarcal, entendia que esse era o papel que precisava assumir dentro da sociedade. O cumprimento desse papel social era cobrado a ela, muito mais do que se pensaria cobrar a qualquer homem – “Essa é uma ameaça – a destruição de um casamento, a possibilidade de acabar não se casando – levantada contra as mulheres na

19 Ibidem, p. 75.

20 NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 16.

21 HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, 2018, p. 41.

22 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 76.

nossa sociedade com frequência muito maior do que contra os homens”²³. A matriarca acreditava que era somente esse posicionamento, o de objeto, que esperavam dela, aliás, que sempre haviam esperado – “E ela, em silêncio, no meio dos dois, vendo-os decidir o seu destino como se este não lhe pertencesse”²⁴.

A ideia de como deve ser o comportamento da mulher, seguindo os parâmetros do sistema patriarcal, encontra-se claramente definida na construção da personagem Narguiss – “O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos”²⁵. É justamente assim, como seguidora de modelos, que ela aparece, a cada cena, buscando sempre se encaixar nos padrões a ela impostos, sempre em silêncio, como se fosse necessário pedir perdão pelo que é, pelo que faz e até pelo seu corpo. Desse modo, jamais cogita que o erro esteja fora dela. Pelo contrário, culpa-se: “Amá-lo apesar de tudo, é também, para ela, uma maneira de se fazer perdoar pelo seu corpo”²⁶. Submissa ao extremo, é tomada como ser inteiramente dependente também por Abdul, seu segundo marido, pois só através dele, acredita ter aprendido a ser mulher.

Narguiss convenceu-se de que era seu destino repartir os seus homens com outras mulheres e decidiu ser feliz com Abdul, mesmo assim. Até porque ele sempre a rodeou de carinho e também do maior conforto, mesmo em épocas de crise como agora. Continua, assim, a amá-lo com a mesma maravilhada gratidão com que o amou nessa noite distante em que ele lhe ensinou a ser mulher²⁷.

O silêncio é a forma que Narguiss encontra para retribuir a “boa ação” feita pelo homem que a “salvou” da vergonha do primeiro casamento e é essa “não voz” que a personifica dentro da obra. Não falar, não questionar, não agir compõem a estrutura da personagem, que representa, de maneira dolorosa, muitas mulheres silenciadas.

Ainda observando o universo da matriarca, encontramos em Muntaz, a filha mais nova, o extremo oposto, não só da mãe, mas de toda a sua família (irmãs, primas e tias) – “Aliás, quando concluiu a nona classe, Muntaz muito lutou contra a oposição dos pais para estudar além dos limites tidos, no seu meio, como normais: “Estudar tanto para quê? Mulher não é para encher cabeça”, argumentavam eles²⁸. Desde cedo,

23 NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 28.

24 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 76.

25 NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 36.

26 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 76.

27 Ibidem, p. 76.

28 Ibidem, p. 14.

Muntaz lutou pelo direito de poder estudar e, dessa forma, é a única voz feminina, dentro da casa de Narguiss, que realmente expressa (não só reproduz), critica, questiona e defende ideias. Só ela se preocupa com as notícias acerca da guerra e tem consciência suficiente para denunciar o tio que se beneficia de vários esquemas: “Falem um pouco mais baixo – pede Muntaz, aumentando o volume do xirico, que está na última prateleira do armário da cozinha. – Lá está ela com o noticiário! – resmunga Dinazarde, na copa²⁹; – Nem tem vergonha – resmunga Muntaz – tanta basófia com o cunhado e as irmãs e afinal não passam de ladrões”³⁰.

Se observarmos a filha mais nova à luz das observações de Chimamanda Ngozi – “E é assim que devemos começar: precisamos criar nossas filhas de uma maneira diferente”³¹–, percebemos que ela recebeu os mesmos valores que suas irmãs; entretanto, ganhou, com a educação (tanto na escola, quanto na universidade), a chance de transformar todo esse aprendizado e agir de maneira crítica quanto a ele. Sua luta em busca da educação lhe trouxe a voz que a muitas mulheres falta, incluindo as demais dentro da própria narrativa. No entanto, de maneira pontual, o narrador da obra nos alerta para o fato de que, muitas vezes, as conquistas da mulher só se realizam se houver, também, em jogo, um interesse particular de um homem. No caso da jovem, seu projeto só se realiza, pois o pai – “Desejoso de se livrar da mulher, pelo menos por uns tempos, (...) acabou por concordar que a filha viesse estudar, desde que Narguiss a acompanhasse”³².

Seguindo nossa análise, entramos no próximo apartamento e dedicamos nosso olhar à Leia, nossa segunda protagonista. De família muito humilde e de vida sofrida, dentre as personagens femininas do romance, ela é a única que se encontra feliz dentro do seu casamento e da sua casa – “É bom estar aqui...é tão bom estar aqui”³³.

Diferente de Narguiss e Mena, o silêncio identificado nela não é efeito do seu casamento, já que ela é respeitada por seu marido Januário, que, além de tratá-la bem, e reconhecer o esforço feito pela esposa, também é grato pelo relacionamento que eles têm e pela vida que levam. Ele destoa das demais personagens masculinas em tudo, e acreditamos que uma boa justificativa para tal nos é dada pelo narrador ao comentar de que forma se deu a criação dele – “Desde muito pequeno que Januário também se apercebeu da extrema pobreza da gente da aldeia e, particularmente, da sua própria

29 Ibidem, p. 71.

30 Ibidem, p. 32.

31 NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 28.

32 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 14.

33 Ibidem, p. 16.

família, cujo trabalho árduo no campo parecia gerar apenas carências”³⁴. Seguindo o texto, encontramos mais informações sobre o seu passado que são importantes para conduzir o leitor a ter um olhar diferenciado de Januário em vista das demais personagens masculinas.

Januário nasceu numa aldeia perdida entre as florestas do Alto Molócuè, hoje completamente destruída pela guerra. Era uma povoação tão remota que só quando todos os recursos dos curandeiros se esgotavam alguém se aventurava até o Posto de Saúde mais próximo. Quanto à escola, não havia memória de que qualquer dos seus habitantes a tivesse, alguma vez, frequentando³⁵.

Percebemos que, por trás da formação dele, uma figura é muito importante e, de fato, determinante, para compreendermos o homem no qual se tornou: “Pelo contrário, a mãe de Januário que, pelo aspecto, parecia filha do marido, era uma mulher voltada para a vida, capaz de se regozijar intensamente com o simples cantar dos pássaros ou com a limpidez do ar depois da tempestade. Era também, à sua maneira, uma lutadora, embora o tenha demonstrado uma única vez”³⁶.

Se não fosse sua mãe, ele nunca teria ido para a cidade, em busca de um futuro melhor, nem teria conhecido Leia. Foi ela que o convenceu, aos quatorze anos, a ir para Nampula, a fim de conquistar tudo aquilo que tanto ela quanto seu marido não haviam conquistado. Além do convencimento, também preparou a viagem dele sem que seu marido soubesse. Ou seja, o fato de sua mãe ser uma mulher com voz ativa dentro de sua criação fez toda a diferença no homem que ele veio a se tornar, assim como no seu papel de marido.

O silêncio que rouba a voz de Leia não é consequência do seu casamento, relacionamento permeado pelo amor e pautado por uma relação de igualdade entre marido e mulher, muito menos da sua família, visto que ela se casou por escolha e com quem desejava. Seu matrimônio com Januário não figurou como fonte de lucro ou negócios, como observamos no caso de Narguiss e, como veremos adiante ao destacar a história da personagem Mena. Esse silêncio é fruto de um patriarcado, que considera o corpo da mulher como moeda de troca que o desejo sexual de um homem pode comprar. Embora seu marido não pense dessa forma, é desse modo que pensam a maioria dos homens que a rodeiam. Vejamos como se comporta o diretor-geral do Ministério ao receber Leia em seu escritório para tratar do aluguel de uma casa.

34 Ibidem, p. 35.

35 Ibidem, p. 35.

36 Ibidem, p. 35.

– Realmente eu conheço muito bem o manda-chuva da APIE. É meu amigo e vamos resolver o teu problema – disse por fim, o diretor-geral. Cheia de renovada esperança, Leia deu por bem empregue o seu esforço para permanecer naquele gabinete. Preparava-se para agradecer quando o homem, fazendo um gesto de quem ainda tinha algo importante para dizer, continuou tranquilamente. – Tu tens o teu problema mas eu também tenho o meu problema. Parece que podemos ajudar um ao outro... Eu resolvo o teu e tu resolves o meu, correcto? – Mas... não estou a compreender – balbuciou Leia para ganhar tempo, pois bem se apercebeu da proposta velada do outro³⁷.

Seguindo a leitura a partir desse trecho, percebemos que Leia “Sentia-se tão cansada de procurar resolver uma situação que se arrastava há anos e vinha minando a sua vida”³⁸. Além disso, “Ela também sabia de algumas colegas que, para poderem alimentar os filhos, se entregavam regularmente a qualquer homem que lhes desse dinheiro”³⁹. É justamente esse silêncio da personagem, causado pela necessidade, que termina aparentando ser um sim aos olhos do Ministro que “interpretando mal o seu silêncio, levantou-se, foi direito a ela e, deslizando-lhe a mão pelo decote, apoderou-se de um seio, apertando-o com a mais inocente arrogância”⁴⁰.

Esse relato aparece na narrativa através de um *flashback* e, assim, o narrador de Momplé nos mostra que, mesmo após um ano, esse acontecimento rápido e silencioso deixou uma mancha indelével em Leia e, desse jeito, nos faz refletir sobre quantas outras mulheres tiveram seus silêncios tomados como “sim” e seus corpos considerados como objetos, passíveis de posse, sem voz.

Dando sequência a nossa reflexão sobre os silenciamentos percebidos no texto, entramos no terceiro apartamento e encontramos Mena. Ela, a terceira protagonista desse encadeamento de histórias, passa por uma grande metamorfose ao longo da narrativa. Com ela, faremos um percurso do silêncio à voz, da submissão à subversão.

O primeiro silenciamento que a atinge lhe é imposto pela própria família, ao exigir que ela se casasse com Dupont – “Como a maior parte das raparigas de Angoche, fora educada para receber por marido qualquer homem que os pais considerassem digno”⁴¹. Dessa forma, “Esses receberam Dupont com uma solenidade arrogante. Con-

37 Ibidem, p. 19.

38 Ibidem, p. 19.

39 Ibidem, p. 19.

40 Ibidem, p. 19.

41 Ibidem, p. 46.

cederam-lhe autorização para namorar a filha como se lhe estivessem prestando um inestimável favor”⁴².

Somada à perspectiva desse futuro cruel que se confirmava, Mena sofria com as demonstrações do intenso interesse sexual do homem que seria seu futuro marido, pois “Tais arrebatamentos, vazios de verdadeiro amor, provocavam na jovem uma angústia tanto mais profunda quanto não a podia partilhar com ninguém. Nem mesmo com os pais (...)”⁴³, Chimamanda critica esse tipo de situação, observando que “Tem gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas a cultura está sempre em transformação”⁴⁴. O silêncio lhe foi imposto não apenas por sua família, mas também pela de Dupont, que não procura esconder nem por um momento as convicções racistas que formam seu julgamento acerca dela. Dessa forma, o silenciamento atinge Mena pela via da inferiorização promovida pelas mãos do racismo:

A família de Dupont não pôde deixar de ficar impressionada com a beleza de Mena e com a auréola de refinamento que parecia fazer parte da sua natureza. Apesar disso, jamais a aceitou como um dos seus membros, unicamente por ela ser mulata e, portanto, de acordo com as suas convicções, de raça inferior a dos mauricianos⁴⁵.

Como nos ensina bell hooks, o machismo atinge todas as mulheres. No entanto, as mulheres negras são duplamente atingidas pela opressão machista, uma vez que se encontram à margem da margem – “(...) estava claro para as mulheres negras (e para as revolucionárias aliadas da luta) que jamais alcançariam igualdade dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca existente”⁴⁶.

Dupont e Mena se casam e a vida matrimonial tem na violência um de seus pilares – “Dimensão maior da história das relações entre os sexos, a dominação dos homens sobre as mulheres, relação de forças desiguais, expressa-se frequentemente pela violência”⁴⁷. Ele a agride em todas as situações que concebe necessárias e age dessa maneira por entender que é direito seu surrar sua esposa – “considera-se um marido digno de todas as atenções e de todos os direitos, incluindo o de a surrar”⁴⁸.

42 Ibidem, p. 45.

43 Ibidem, p. 46.

44 NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*, 2015, p. 47.

45 Ibidem, p. 47.

46 HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, 2018, p. 20.

47 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*, 2005, p. 454.

48 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 22.

Violentar sua mulher fisicamente funciona, também, como um mecanismo de autoafirmação da virilidade e poder de Dupont, pois, de todos os irmãos, ele foi o que menos alcançou vitórias na vida. A historiadora Rebecca Solnit reforça o pensamento de que a violência exerce o papel de mecanismo mantenedor da submissão ao afirmar que – “A violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais do que o direito delas de existir, de viver”⁴⁹. Assim, vemos que a agressão de Dupont é tanto física quanto verbal e chega ao auge, levando Mena a se questionar em relação a sua própria humanidade:

Quando tenta perguntar ao marido o que vêm fazer aqueles sujeitos que o deixam sempre tão agitado, ele responde-lhe com o infalível “cala a boca, tens alguma coisa com isso?” Na verdade, é-lhe quase sempre impossível manter um diálogo com Dupont. Às vezes chega a duvidar de que ele a considere um ser humano que pensa e sente como qualquer pessoa, ou se a tem em casa como uma máquina para realizar os serviços domésticos e da qual pode também dispor para fazer amor à sua maneira sôfrega e apressada⁵⁰.

Por meio de trechos como estes e muitos outros, a “voz” de Mena vai se fazendo presente na narrativa, paradoxalmente representada pelo seu silêncio: “Mena cala-se, consciente de que não vale a pena argumentar, não vale a pena nada”⁵¹. No entanto, dentre as três protagonistas – Narguiss, Mena e Leia – ela é a única que consegue, em momentos pontuais, no decorrer do enredo, soltar a voz e se fazer escutar, “– Que nunca serei tua amante. Achei que devia avisar para não perderes mais tempo – disse Mena⁵²; “– Tu não vais casar comigo. Queres que eu seja tua amante enquanto não voltas para a tua terra, só isso”⁵³.

De fato, não só Mena vai ganhando voz, ao longo da narrativa, como se apropria inteiramente de sua fala e, com coragem e determinação, subverte o papel que até então desempenhara, ajuda a polícia a desvendar o crime tramado por Dupont, entregando o próprio marido e os comparsas à polícia. Nem mesmo o medo, nem mesmo a cultura e os valores transmitidos pela família foram suficientes para mantê-la em silêncio. É a partir de uma determinada “cena” que Mena começa a se libertar.

49 SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*, 2017, p. 17.

50 MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*, 1995, p. 22.

51 Ibidem, p. 24.

52 Ibidem, p. 47.

53 Ibidem, p. 46.

E tão absorvidos se encontram que nenhum repara no breve ruído da porta que Mena acaba de entreabrir. Pela imperceptível fresta, ela consegue perceber que os homens que ali estão, na sua sala, se preparam para cometer um assassinato. Consegue, também, apreender que as vítimas moram algures na Avenida Emília Daússe e que, por volta da uma hora da madrugada, serão eliminadas. Mena desconhece os pormenores do plano mas o que conseguiu apreender pela fresta da porta deixa-a numa agonia que a faz cambalear até ao quarto, onde se deita sem se despir. Só então se lembra de que se esqueceu de fechar a porta da sala. Mas não se move porque já nada teme, já nada tem a menor importância⁵⁴.

É através do próprio silêncio que ela se apercebe sozinha em casa e, é nessa solidão, em que ela se encontra, que decide tomar as rédeas da própria vida, salvando, assim, a sua própria vida como a de outros – “Por favor, é isso mesmo que eu disse, não é engano. Vão matar alguém na Avenida Emília Daússe. Os assassinos saíram daqui, da minha casa. Oiça... está... está lá... – insiste Mena, num desespero”⁵⁵.

Apesar de ter sua denúncia, a priori, desacreditada pelo primeiro policial que a atende – “Mena tem agora a certeza de que o homem, não só duvida do que ela diz como está embriagado. É enorme a tentação de desligar o telefone. Em vez disso, porém, repete pausadamente, como se falasse a uma criança, tudo o que vem dizendo há mais de cinco minutos”⁵⁶. Decide ligar para outra esquadra de polícia que, enfim, leva à sério o que ela conta e se desloca para o local do crime. Logo após, feita a denúncia, percebemos, através de uma escolha meticulosa e significativa das palavras, o quanto foi demorado e cansativo esse processo de tomada de consciência da personagem. A decisão de denunciar o marido foi tomada, de fato, após um longo processo. Daí a exaustão que toma conta da personagem depois de tanta submissão – “Só então Mena sossega, ao mesmo tempo que toma consciência de um grande cansaço”⁵⁷.

A travessia da personagem está completa: “Agora que ela conhece a que infernos de ignomínia o marido pode descer, espanta-se de lhe ter suportado, durante tantos anos, o cheiro, as cansativas cenas de ciúme, as surras, as discussões por causa de dinheiro, o apressado amor...”⁵⁸. Ela percebe que não é possível mais voltar, pois “já não sente frio e a lassidão de há pouco deu lugar a um desejo frenético de se mover, de fazer qualquer coisa, algo que adie o momento de pensar o que vai ser a sua vida, agora,

54 Ibidem, p. 89.

55 Ibidem, p. 97.

56 Ibidem, p. 97.

57 Ibidem, p. 98.

58 Ibidem, p. 103.

para ela, uma incógnita simultaneamente aliciante e aterradora”⁵⁹. E é nesse desejo de sair da inércia em que sempre viveu, que confirma à polícia a denúncia feita por ela e se dispõe a depor sobre o ocorrido.

Essa tomada de consciência a direciona literal e simbolicamente para a luz (logo ela que sempre viveu em meio às sombras). A luz inunda o cenário, metaforizando o fim de seu silenciamento – “Mena só agora repara que a sala se encontra já inundada de luz”⁶⁰. “A partir daí, sente apenas que, pela primeira vez, tem a sua vida nas mãos, vida que lhe pertence inteiramente porque, mesmo que Dupont esteja vivo, já não é possível continuarem juntos”⁶¹.

O narrador de Momplé nos leva a acompanhar Mena no fechamento de uma porta de opressão e aponta que “ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado e dá os primeiros passos para um novo e imprescindível destino”⁶². Esse gesto de “fechar de porta” simbólico, proposto ao final da narrativa, não só encerra a história do livro, mas atribui um ponto final à trajetória de silenciamento e a todo período de dor e sofrimento vivenciados pela personagem. Mena encerra no passado o seu silêncio e se abre a um novo caminho anunciado pelo som da própria voz.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *A mulher independente*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala Livros e Serviços Ltda., 2013.

DUARTE, Zuleide. “Lília Momplé: estórias de uma história contada com lágrimas”. *Revista Cerrados*, Brasília, v.19, n.30, mar. 2010. p. 361-377.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

59 Ibidem, p. 104.

60 Ibidem, p. 103.

61 Ibidem, p. 104.

62 Ibidem, p. 105.

MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: AEMO, 1997.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

Submissão: 21/05/2020

Aceite: 29/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73657>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

***Qué es lo que en
realidad están
haciendo sentados
ahí? Um gesto
provocativo na obra
de Mario Bellatin.***

*Qué es lo que en realidad
están haciendo sentados ahí?
A provocative gesture in the
work of Mario Bellatin.*

Pedro Xavier da Cunha
(UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73061>

Resumo

O presente trabalho se propõe a iniciar uma investigação sobre a presença de um gesto provocativo na obra do escritor mexicano Mario Bellatin. Essa hipótese parte da leitura dos textos *Underwood Portátil, modelo 1915* (2005), *Disecado* (2011) e *Escribir sin escribir* (2014). A presença do gesto é buscada inicialmente nos relatos de alguns Eventos de Escritura presentes nos textos selecionados que o. O gesto está pensado a partir de duas dimensões inter-relacionadas: a) a provocação através da construção de uma figura autoral ambígua; e b) a provocação através de determinados procedimentos de escritura. A discussão nos leva a sugerir que o gesto provocativo bellatiniano atua uma busca pela condição comunitária da escritura.

Palavras-chave: Mario Bellatin; Eventos de Escritura; mito do escritor; comunidade

Resumen

El presente trabajo propone empezar una investigación acerca de la presencia de un gesto provocativo en la obra del escritor mexicano Mario Bellatin. Esta hipótesis parte de la lectura de los textos *Underwood Portátil, modelo 1915* (2005), *Disecado* (2011) e *Escribir sin escribir* (2014). La presencia del gesto es buscada inicialmente en los relatos de algunos Sucesos de Escritura presentes en los textos seleccionados. El gesto está pensado a partir de dos dimensiones interrelacionadas: a) la provocación a través de la construcción de una figura autoral ambigua; b) la provocación a través de ciertos procedimientos de escritura. La discusión nos lleva a sugerir que el gesto provocativo bellatiniano actúa una búsqueda por la condición comunitaria de la escritura.

Palabras-chave: Mario Bellatin; Sucesos de Escritura; mito del escritor; comunidad

Em *Underwood Portátil: Modelo 1915* (2005), do escritor mexicano Mario Bellatin, o narrador nos conta sobre como montou uma de suas ações no templo de San Jerónimo, durante a apresentação do seu livro *Perros héroes* (2003). Segundo ele, ao final da apresentação, quando o altar do templo ficou vazio, de repente, sob seu comando, de debaixo da mesa saiu uma cadela da raça pastor belga malinois, que saltou sobre o altar e permaneceu ali, imóvel, encarando os espectadores. O narrador, então, admite que, no meio daquela (in)ação, teve muita vontade de se levantar, voltar-se para o público e perguntar, em voz alta, “qué era lo que en realidad estaban haciendo sentados allí”¹.

Esse mesmo relato volta a aparecer em *Disecado* (2011) e *Escribir sin escribir - lo raro es ser un escritor raro* (2014), textos que partilham com *Underwood Portátil* a condição de se situarem em um lugar indefinido entre o ensaio autocrítico e a autoficção, além de tratarem conjuntamente dos livros e das ações extraliterárias de Mario Bellatin². Em *Disecado* (2011), o narrador nos conta que Bellatin chama essas suas ações de *Eventos de Escritura*³, os quais dizem respeito a “todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras”⁴.

Assim, o presente trabalho busca, a partir dos três textos, iniciar uma investigação sobre a presença de um *gesto provocativo* na repetição dos relatos sobre os *Eventos de*

1 BELLATIN, Mario. *Obra reunida*, 2013, p. 497-498.

2 Em linhas gerais, em *Underwood Portátil: modelo 1915*, ao longo de 95 fragmentos, algumas linhas narrativas intercalam-se entre si, compondo cada qual uma dimensão da relação de um escritor com sua própria escritura. O texto é narrado em 1ª pessoa e opera um movimento reflexivo sobre a trajetória do escritor mario bellatin até o momento (o nome próprio é escrito com minúscula). As linhas narrativas abordam: o mito de origem de sua escritura (“Quizá todo comenzó cuando tenía diez años [...]” [p. 485]); o processo de elaboração de alguns de seus livros (como *Mujeres de sal*, *Salón de Belleza*, *Efecto invernadero* e *Perros Héroes*); o caminho de suas ideias acerca de sua própria escritura e do ofício da escrita; acontecimentos de sua vida que são relacionados à sua escritura (como a conversão ao sufismo); algumas ações extra-literárias que realizou (a apresentação de *Perros Héroes*, o *Congreso de dobles de escritores*) etc. *Disecado* é um texto composto por 202 fragmentos e 61 apontamentos breves que, ao final do texto, perfazem uma espécie de recapitulação desviante do livro; é narrado em 1ª pessoa, mas se refere ao escritor Mario Bellatin como a um outro que é ele mesmo (a ambiguidade da identidade dos dois personagens está condensada no modo pelo qual o narrador se refere a Bellatin no começo do texto: “¿Mi Yo?”). O texto trata de um encontro incerto que o narrador tem com o escritor Mario Bellatin, quem, morto, aparece subitamente sentado na beira de sua cama uma noite, enredado em um monólogo ininterrupto: uma espécie de testemunho póstumo de sua vida e obra. Já em *Escribir sin escribir*, texto também fragmentário (são 23 fragmentos), um narrador-escritor, também em 1ª pessoa, se propõe a refletir sobre sua obra, cotejando-a em diálogo com sua própria vida. Ao longo desta espécie de auto-análise, o autor se pergunta em que consistiria a busca constante por “escrever sem escrever” que o acompanha. Obra e vida a que o narrador alude coincidem com as de Mario Bellatin, mas em nenhum momento o seu nome próprio é mencionado.

3 Ao longo do texto, utilizo o termo “Eventos de Escritura” para traduzir o original “Sucesos de Escritura”.

4 BELLATIN, Mario. *Obra reunida 2*, 2014, p. 214.

Escritura de Mario Bellatin. Tal gesto será pensado a partir de duas dimensões inter-relacionadas: **a)** a provocação através da construção de uma figura autoral ambígua; e **b)** a provocação através de determinados procedimentos de escritura. Antes de investigarmos a hipótese de tal gesto provocativo, contudo, se faz necessário o levantamento de alguns pontos e conceitos chave.

O projeto bellatiniano

A noção de projeto é fundamental para a compreensão de qualquer gesto operado na escritura bellatiniana. Andrea Cote Botero⁵ trabalha a obra de Bellatin a partir de dois motes centrais: “la literatura como proyecto” e “el giro hacia el procedimiento”. Por *obra* de Mario Bellatin, podemos entender a sua produção que inclui tanto os livros publicados quanto uma série de ações suas (que estou chamando aqui de Eventos de Escritura). A compreensão da literatura bellatiniana como parte de um projeto único, contudo, dá um passo além. A noção de *projeto* implica uma abertura que abriga ao mesmo tempo a escritura presente e a possível e, como aponta Cote Botero⁶, implica em uma dupla acepção: por um lado, ‘projeto’ representa a reunião de toda a produção de Bellatin sob uma mesma totalidade; por outro, refere-se à própria lógica de criação que rege essa produção, que se funda na ação de projetar, ou seja, visionar, traçar, de modo que cada livro é entendido apenas como um elemento, sempre parcial, da experiência, uma pegada de uma escritura que não cessa de lançar-se adiante. Já a virada procedimental que, segundo Cote Botero, é central neste projeto bellatiniano, consiste em “[...] una actitud de autores del presente al involucrarse reflexiva y creativamente en momentos de la elaboración de un libro que están más allá del momento mismo de la escritura”⁷. É como parte desse movimento “extra-literário”, ou seja, desse movimento criativo que excede o momento de escrita propriamente dita, que pode ser entendido o procedimentos de auto-apropriação e repetição de Bellatin.

Rafaela Cassia Procknov⁸, por sua vez, propõe que o projeto bellatiniano se caracterizaria principalmente pela ética que o conduz, e que consiste em “viver como artista, em que esse viver suporia se inventar permanentemente sob formas variadas”⁹. Procknov defende que tanto as intervenções extraliterárias quanto a escritura de Bellatin

5 COTE BOTERO, Andrea. *Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*, 2014.

6 Ibidem, p. 91.

7 Ibidem, p. 43.

8 PROCKNOV, Rafaela Cassia. *Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin*, 2013.

9 Ibidem, p. 42.

fazem parte dessa mesma autoinvenção. Os procedimentos utilizados por Bellatin - segundo ela: estreitamento de outras linguagens artísticas à palavra, autofiguração na escritura - compõem o que, à luz do pensamento de Foucault, Procknov denomina “estética da existência”: uma aposta na arte tomada como forma-de-vida, “vida em arte que não supõe divisões, de um modo que uma das partes explique a outra, mas sim propõe a existência de cada parte em si mesma, afirmando esse composto vida-arte, arte-vida”¹⁰. É justamente essa dimensão ética - de aposta na vida como vida-em-arte, mas também, como mostrarei mais adiante, de democratização do procedimento e afirmação do caráter público da obra -, é essa dimensão que parece estar sendo provocada por Bellatin em sua formulação de um mito pessoal do escritor.

Daniel Link¹¹, ao discutir o escritor como uma forma-de-vida, propõe-na em termos de uma *ética da escritura*¹². ‘Ética’, justamente porque, como diz Giorgio Agamben, através dela uma vida “aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos”¹³. Ou, como formula Deleuze em *A vida como obra de arte*, ética como um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função dos modos de existência que isso implica¹⁴. Assim, pensar o projeto bellatiniano a partir de uma ética de escritura - que é também uma ética do vivente e, no caso de Bellatin, uma que se propõe ao composto vida-arte -, implica em abordar o gesto provocativo envolvido na criação do mito pessoal do escritor como algo não desarticulado de toda uma compreensão própria da escritura, da vida e da ficção.

Ficção, autoficção e mito do escritor

Aqui, a noção de ficção não se opõe à de verdade, enquanto uma reivindicação do falso. Pelo contrário, como pontua César Aira, na ficção “conviven lo verdadero y lo falso, valen lo mismo al mismo tiempo y se transforman uno en el otro”¹⁵. Entre o empírico e o imaginário, diz Juan José Saer, a ficção assume um caráter paradoxal, pois “se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade”¹⁶. Através das formulações de Saer, a ficção, como um tratamento específico do mundo, se configura uma *antropologia especulativa*. Podemos pensar as incursões de Bellatin nos procedimentos

10 Ibidem, p. 43.

11 LINK, Daniel. *El escritor como “forma-de-vida”*, 2015.

12 Essa ética da escritura e da função-escritor, complementa Link, seria, da mesma forma, uma *ética do vivente*, o que ressalta o composto vida-arte (LINK, Daniel. *El escritor como “forma-de-vida”*, 2015, p. 5).

13 AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”, 2007, p. 61.

14 DELEUZE, Gilles. “A vida como obra de arte”, 2013, p. 130.

15 AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, 2011, p. 33.

16 SAER, “O conceito de ficção”, *Revista Sopro*, 2009, p.2.

de auto-figuração enquanto um movimento de *especulação de si e da figura do autor*¹⁷ que, contudo, não está desvinculado de uma provocação dirigida ao outro, ao leitor. É uma especulação que se dá em forma de um jogo que resiste à busca por um *valor biográfico*¹⁸ em seus livros, ao mesmo tempo em que, ao invés de descartá-lo, permanece no limbo entre o real e o fictício, tensionando-o.

Esse interstício em que se desenvolve a escritura de Bellatin é justamente o espaço instaurado pelo regime estético das artes, proposto por Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2009). Para Rancière, se no regime anterior¹⁹ - aristotélico, representativo - a autonomização das formas de arte garantiu que a ideia de ficção se desvinculasse da dicotomia verdade/mentira, sendo regida apenas pela sua capacidade de verossimilhança; a nova ficcionalidade do regime estético, por sua vez, rompe com o encadeamento causal aristotélico das ações e torna-se apenas uma *ordenação de signos*, de modo que os modos de construção ficcional (a razão das ficções) e os modos de conexão e apresentação da história, da realidade (razão dos fatos) passam a pertencer a um mesmo regime de sentidos. O regime estético das artes, portanto, instaura uma indistinção tendencial entre a razão das ficções e a razão dos fatos.

O conceito de autoficção, conforme discutido por Diana Klinger²⁰, também nos ajuda a dar conta desse interstício desestabilizante, entre a ficção e a auto-figuração, em que a escritura de Bellatin se desenvolve (ou se dissolve)²¹. Segundo Klinger, o conceito de autoficção é uma categoria inserida no campo mais amplo das “escritas de si” e, enquanto conceito específico da narrativa contemporânea, só pode ser formulado a partir das críticas desenvolvidas ao longo do século XX acerca das noções de sujeito (a partir de Nietzsche) e representação (a partir de Derrida, leitor de

17 Essa especulação está presente nos textos de Bellatin selecionados para serem estudados aqui. Nas seguintes passagens está até explicitado: “[...] una preocupación que desde hace mucho me acompaña, sobre el posible lugar donde debe encontrarse el escritor frente a sus textos” (BELLATIN, M. *Obra reunida*, 2013, p. 499); “Es cierto que desde algún tiempo he venido indagando acerca de la relación entre el autor y su texto” (Idem, “*Escribir sin escribir*”, 2014, p. 11).

18 Através do conceito de *valor biográfico*, Leonor Arfuch (2002) se permite estabelecer equivalências entre os processos de subjetivação envolvidos nas diversas formas narrativas consideradas na sua formulação de um espaço biográfico.

19 Para Rancière, um regime consiste em “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, 2009, p. 13). Assim, o filósofo distingue três regimes de partilha do sensível, três regimes de identificação das artes na tradição ocidental: o regime ético das imagens (platônico), o regime poético/representativo da arte (aristotélico) e o regime estético das artes. Para Rancière o regime estético seria “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (Ibidem, p. 34).

20 KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*, 2008.

21 Não afirmo aqui que a obra de Mario Bellatin possa ser compreendida no gênero da *autoficção*. A princípio, entendo apenas que tal categoria mobiliza discussões relevantes para a investigação dos procedimentos bellatinianos.

Heidegger). A autoficção se insere, portanto, num movimento de virada etnográfica e de retorno do autor - “auto-referência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea”²² -, enquanto questionamento do “recalque modernista do sujeito”, da tentativa de, através do desaparecimento do autor, reconhecer a escritura como um apagamento completo da identidade e relevância daquele que escreve²³. Mas resgatar o autor significa ter de pensá-lo agora a partir da descentralização do sujeito empreendida pelas críticas estruturalista e desconstrucionista. Desse modo, na perspectiva de Klinger, a autoficção surge para dar conta do paradoxo em que a narrativa contemporânea se situa - “entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”²⁴ -, servindo, simultaneamente, de resposta tanto ao narcisismo midiático marcado pela exaltação do sujeito (a espetacularização da intimidade, discutida por Leonor Arfuch²⁵) quanto à crítica ao sujeito.

Luciene Azevedo²⁶ realça uma outra dimensão da autoficção que me parece de extrema importância para pensar a obra de Bellatin: a da burla, do engano. A autoficção burla as exigências de qualquer pretensão mimética de modo a desnortear o leitor, violentando o seu horizonte de expectativas. Para Klinger, essa confusão entre as noções de verdade e ficção na autoficção cria uma situação em que o que passa a interessar “não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’”²⁷. É nesse sentido que a autora entende a autoficção como uma máquina produtora de mitos do escritor, “que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)”²⁸.

Quando, em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2011), César Aira propõe o escritor como uma proliferação de teorias falsas cujo trabalho é inventar exemplos também falsos dessas teorias que mitifiquem particularidades²⁹, a criação de um mito

22 Ibidem, p. 18.

23 Alude-se aqui à contundência com que a *morte do autor* foi anunciada por Roland Barthes em ensaio homônimo de 1968, em combate ao modo como a autoridade do autor - ou a *função-autor*, conforme formulou Michel Foucault em *O que é um autor?* (1969) - servia no espaço literário como “princípio de economia na proliferação do sentido” (FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, 2009, p. 288).

24 KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*, 2008, p. 19.

25 ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010.

26 AZEVEDO, Luciene Almeida de. *Autoficção e literatura contemporânea*, 2008.

27 KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*, 2008, p. 22.

28 Ibidem, p. 23.

29 AIRA, César. *Nouvelle Impressions du Petit Maroc*, 2011, p. 33.

pessoal do escritor aparece como a sua construção teórica por excelência³⁰. Neste movimento - que, segundo Aira, passa por um “salto fuera de su obra y de su persona” - podemos pensar então, junto com Klinger, que os textos ficcionais e a atuação do escritor (sua vida pública) tornam-se instâncias de atuação do eu indissociáveis entre si, que produzem, ambas, a figura do autor. Assim, o autor deixa de ser um sujeito pleno, “verificável”, para tornar-se sujeito de performance; produto de uma construção tanto literária quanto “vivencial”, o autor se performatiza em ambos os espaços: no texto ficcional e na “vida mesma”. É justamente esse conceito de performance que desvela o caráter teatralizado da imagem do autor³¹.

Uma escritura comunitária

Assumir a condição performada do escritor implica em refletir sobre o processo de construção dessa condição³². Em entrevista concedida a Bernard Bretonnière³³, quando nos afirma que, para ele, “a literatura não tem outra função a não ser a de pôr em cena um escritor”, Aira continua, não sem um tom provocativo, dizendo que a “obra é o traço de um escritor. Eis onde nos encontramos, atualmente. Se existissem outros meios para se tornar escritor talvez fosse melhor”³⁴. Essa insinuação de que, talvez, existissem outros modos de fazer-se escritor aparece também em *La Nueva Escritura* (2000). Se em *Petit Maroc* a sua incitação para que o escritor dê “un salto fuera de su obra y de su persona” e crie seu “mito personal del escritor”³⁵, busca sobretudo desvincular a imagem do escritor da posição de conhecedor e diletante sobre a própria obra, e fazer dessa imagem um espaço de intervenção ficcional; em *La Nueva Escritura*, em que defende uma radicalidade vanguardista do fazer artístico que se fundamenta na reinvenção do processo artístico através do procedimento, Aira - de novo, não desprovido de um tom provocativo - argumenta que:

La profesionalización implica una especialización. Por eso las vanguardias vuelven una y otra vez, en distintas modulaciones, a la famosa frase de

30 Ibidem, p. 43-44.

31 KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*, 2008, p. 24. Para Azevedo, na autoficção o autor retorna “não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para *performar a própria imagem de si*” (AZEVEDO, Luciene Almeida de. *Autoficção e literatura contemporânea*, 2008, p. 34, grifo meu).

32 Essa condição de escritor, contudo, de maneira alguma é reconhecida a partir de alguma essência. Como nos diz o próprio Aira em *Petit Maroc*: “‘escritor’ es algo que nunca tiene confirmación, es una creencia en suspenso” (AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, 2011, p. 39).

33 Entrevista acrescentada à edição brasileira de *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (Ibidem, p. 55-65).

34 Ibidem, p.61.

35 Ibidem, p. 44.

Lautréamont: 'La poesía debe ser hecha por todos, no por uno'. Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos³⁶.

Invertendo essa espécie de “emancipação” do escritor de que fala Aira, podemos reconhecer a dupla implicação³⁷ desse processo: se por um lado repensar o procedimento libera o escritor de uma concepção cristalizada que se formulou acerca de seu ofício, se, através do procedimento, a reinvenção da escritura passa por uma reinvenção também do escritor; na mesma medida, o movimento de voltar-se para o procedimento, implica em uma indiferenciação entre os modos de fazer arte e os outros modos de fazer.

A colocação de Aira propõe uma renúncia do escritor à sua distinção enquanto “profissional da literatura”, propõe um abandono do altar. Há toda uma política - uma cena, uma atitude e criatividade próprias ao escritor; um tipo de fundação, proferimento e realização literária, em suma: uma legitimidade mítica do escritor - que já não é possível. Jean-Luc Nancy, em *O mito interrompido*, segunda parte do livro *A comunidade inoperada* (2016), entende que o pensamento da escritura tornou impossível essa política literária segundo a qual operava o mito do escritor moderno. O mito do escritor está interrompido, diz Nancy³⁸. Esta interrupção, contudo, não significa o desaparecimento do escritor, senão o surgimento de uma voz singular. O escritor torna-se o que Aira chamou no trecho acima de “un hombre como todos”. Nos termos de Nancy, interrompido o seu mito, o escritor não desaparece, mas sua presença passa a se dar enquanto voz singular. E a singularidade dessa voz toma lugar na experiência literária da comunidade.

36 Idem, *La nueva escritura*, 2000.

37 Essa dupla implicação coincide justamente com as duas dimensões que apontei acima como sendo as que pretendo investigar na criação de um mito pessoal do escritor Mario Bellatin: 1) a condição ambígua, precária e insatisfatória do escritor criado; 2) procedimentos de escritura que convocam o leitor, o outro, ao espaço comunitário da criação.

38 Para Jean-Luc Nancy, a literatura é um gesto que expõe o limite em que se dá a comunicação de seres finitos singulares, na medida em que ela é a voz do mito e da comunidade interrompidos. A interrupção do mito, para Nancy, diz respeito à desunião dos sentidos do mito, operada pelo pensamento estrutural do mito (o “mito do mito”). Sendo o mito essencialmente comunitário, também à comunidade são essenciais a força e a fundação míticas, de modo que a interrupção do mito implica na interrupção também da comunidade.

Mas essa comunidade de que nos fala Nancy não é um lugar, tampouco uma nação, uma família ou um corpo coletivo fundido; a comunidade que Nancy está tentando pensar é apenas o comparecimento das singularidades finitas, ou seja, o reconhecimento de uma espécie de socialidade ontológica segundo a qual “não se dá ser singular sem um outro ser singular”³⁹: o ser é sempre ser-em-comum⁴⁰. A voz singular do escritor é singular, porém em comum.

Desse modo, a ideia de uma literatura comunitária⁴¹ parte de uma compreensão de comunidade inoperante, *desobrada*: uma comunidade que não produz nenhum obra e tampouco se produz enquanto obra. Uma comunidade sem comunhão, sem *algo* em comum, que se funda e se assume justamente na impossibilidade de realizar-se em obra. Ela é somente “a prática de uma partilha de vozes, de uma articulação pela qual somente há singularidade exposta em comum”⁴².

E a literatura que se articula enquanto voz singular nessa e dessa comunidade desobrada é sempre a reiteração de um gesto inaugural que expõe o limite e interrompe a cena mítica. Na escritura da comunidade, o herói mítico – como o escritor – se interrompe a si mesmo e diz a verdade: que ele não é um herói, que não há herói, ninguém que apresente e assumo sozinho o heroísmo da vida e morte de seres comumente singulares. É dessa maneira que o escritor se interrompe e consigo interrompe todas as falas fundadoras. A voz singular é, ao mesmo tempo, a voz de uma singularidade e a interrupção de uma voz geral, mítica.

Quando César Aira escreve em *Petit Maroc* sobre a construção de um “mito pessoal do escritor”, ele não o faz no sentido de propor uma reatualização do mito do escritor interrompido, mas justamente o contrário. Assim como, para Klinger, o autor que retorna na autoficção não retorna ileso senão tendo que se haver com o descentramento do sujeito operado a partir da década de 1960, o “mito pessoal do escritor” de que fala Aira funciona como uma convocação à renúncia ao mito interrompido, ao abandono da política literária do escritor moderno. A construção

39 NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, 2016, p. 60.

40 Nancy entende que ser é sempre ser *em* comum: “O ser *em* comum significa que os seres singulares não são, não se apresentam senão a medida em que comparecem, ou são expostos, apresentados ou ofertados uns aos outros. Essa comparação não se acrescenta ao seu ser, mas é seu ser que vem a sê-la” (Ibidem, p. 100).

41 Ao trabalhar com a ideia de uma literatura comunitária ou *comunismo literário*, o próprio Nancy admite que esta é uma noção, antes de tudo, provocativa. A provocação está em que os dois termos que compõem esta ideia – “literatura” e “comunismo” – exigem ser radicalmente repensados. Investigar um gesto provocativo de Mario Bellatin em diálogo com a noção de uma literatura comunitária exige essa mesma mesma reformulação radical dos termos.

42 Ibidem, p. 128.

do mito pessoal do escritor coincide com a assumpção que o escritor faz de si mesmo enquanto voz singular que se oferece à comunidade como uma história entre outras⁴³.

O gesto provocativo bellatiniano

Após esse panorama sobre os conceitos mobilizados no presente trabalho, voltemos a Mario Bellatin. Como já foi dito, em *Underwood Portátil*, *Disecado* e *Escribir sin escribir*, podem ser percebidos dois traços característicos que atravessam os três textos: 1) a presença da figura do autor, incessantemente sendo colocada em questão; 2) um procedimento de escritura fragmentário e que parece “reciclar” determinados relatos e modos de contar. A seguir, proponho que essas duas dimensões dos textos de Bellatin operam de modo integrado em um mesmo gesto de escritura insistentemente provocativo. Aqui, *gesto* é entendido no sentido que Giorgio Agamben⁴⁴ atribui ao termo, quando diz que

[s]e chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.

A provocação através da construção de uma figura autoral ambígua.

O primeiro sentido em que entendo o gesto provocativo bellatiniano diz respeito à *ambiguidade* com que o mito pessoal do escritor é criado, na medida em que essa criação expõe, testa e performa os impasses com que tem de se haver a função autoral na contemporaneidade.

Ainda que cada qual a seu modo, os três textos selecionados se constroem em uma interface entre vida e obra, que, ao meu ver, tensiona o procedimento de autofiguração bastante explorado na obra bellatiniana, voltando-o sobre si mesmo. Longe de pretender representar a vida no texto ou de, por outro lado, explicar sua escritura a partir de elementos biográficos, através do movimento autoreflexivo conjunto sobre a própria obra e a própria vida, inserindo-as ambas no registro ficcional,

43 “Assim, uma vez que o mito é interrompido, a escritura nos conta ainda nossa história. Mas não é mais uma narrativa - nem grande, nem pequena - é muito mais uma oferenda: uma história que nos é ofertada. Ou seja, que algo do evento - e do advento - nos é proposto, sem que um desenvolvimento nos seja imposto. O que nos é ofertado é que a comunidade chega a acontecer, ou melhor, é que algo em comum chega a nos acontecer. Nem uma origem, nem num fim: alguma coisa *em* comum. Somente uma fala, uma escritura - partilhadas, nos partilhando” (Ibidem, p. 113).

44 AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”, *Profanações*, 2007, p. 52.

porém referencial de sua escrita, nestes três textos, Bellatin parece operar o que César Aira reconhece como a função da literatura para ele: colocar em cena um escritor⁴⁵. E um escritor que não precede o seu texto, mas que nasce com ele, que se inventa a si próprio na medida em que escreve⁴⁶.

A ambiguidade na criação deste *mito pessoal do escritor* Mario Bellatin, contudo, reside no fato de que, na mesma medida em que cria o seu mito - ou seja, em que formula uma figura autoral através do movimento autoreflexivo em que se pergunta sobre a origem de sua escritura, de seus livros, sobre a sua trajetória no campo literário em diálogo com acontecimentos de sua vida pessoal, sobre a formulação de um projeto literário próprio etc. -, Bellatin frustra a possibilidade dessa figura autoral e evidencia a sua precariedade, colocando em questão o escritor criado através de diversas maneiras: seja pelo próprio conteúdo de suas reflexões sobre a escritura⁴⁷, seja pela exacerbação da presença do autor nos textos como tentativa de aboli-la por meio de uma saturação acumulada⁴⁸, seja pela convocação do espectador como agente ativo no espaço comunitário da criação.

a) *provocação através de determinados procedimentos de escritura.*

O segundo sentido em que entendo o gesto provocativo bellatiniano diz respeito aos procedimentos de escritura mobilizados por Bellatin e os efeitos de leitura que eles são capazes de suscitar. Podemos pensar, principalmente, em dois procedimentos de escritura centrais nos textos selecionados.

45 AIRA, César, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, 2011, p. 61.

46 Pode-se pensar neste escritor concomitante ao próprio texto conforme distinção que Roland Barthes propõe entre “Autor” e “Escritor moderno”: “O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (BARTHES, Roland. “A morte do Autor”, 2004, p. 61).

47 Por exemplo, em *Underwood Portátil*: “Cuando comencé a escribir estaba convencido de que un creador debía construirse ese lugar, el de su propia voz. Rápidamente constaté que aquello era casi imposible [...]” (BELLATIN, Mario. *Underwood Portátil, Obra reunida*, 2013, p. 499).

48 É também o próprio narrador de Mario Bellatin em *Escribir sin escribir* quem formula essa possível forma de fazer *desaparecer o autor*: “Ya que cuando traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno en este sentido, pues a pesar de todos los esfuerzos los textos siempre seguían siendo de su autor, quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada” (BELLATIN, *Obra reunida 2*, 2014, p. 17, grifo meu).

i. *Procedimento de repetição.*

Parte desse gesto provocativo se manifesta no *procedimento de auto-apropriação*⁴⁹ e *repetição* com que Bellatín constrói esse escritor que põe em cena. Nos três textos selecionados, são justamente os Eventos de Escritura que se tornam objetos dessa repetição. Cada texto elabora um relato dos mesmos Eventos, às vezes com as mesmas palavras e expressões, mas nunca de maneira idêntica: sempre há alteração de uma palavra, acréscimo ou remoção de alguma expressão ou detalhe. Em relação à encenação de *Perros Héroes*⁵⁰, por exemplo, diferentemente do relato feito em *Underwood Portátil*, em *Disecado*, o narrador acrescenta que o cão ficou imóvel no altar durante “veinticinco minutos de tensión”⁵¹; acrescenta também que, no artigo escrito por um crítico que participou da ação, sobre as supostas encenações de *Perros Héroes* - supostas porque nunca aconteceram -, contava-se nesse artigo que, nas encenações, os cães colocados no altar eram substituídos de tempo em tempo por exemplares empalhados, de madeira, ou até mesmo, se deixava o espaço *vazio*.⁵² Além disso, se, em *Underwood Portátil*, o narrador conta que a encenação de *Perros Héroes* “tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado”⁵³; em *Escribir sin escribir*, o narrador nos conta que a ideia surgiu de uma vontade de criar um conceito sobre o livro. No entanto, essas variações, esses acréscimos e essas contraposições, ao mesmo tempo em que introduzem modificações no texto e ampliam sua proliferação de sentidos - na medida em que toda a repetição se faz repetição de uma diferença que lança luz sobre outra possível dimensão do que foi narrado -, produzem também um *efeito aborrecedor* de repetição - do tipo “mas eu já li exatamente isso”, “eu já sei o que ele vai falar”; efeito esse que não se resume aos relatos dos Eventos de Escritura, mas que

49 Procknov, fala do *procedimento de apropriação* como um dos mecanismos medulares da obra de Bellatín, consistindo na “inserção dos mesmos elementos (fragmentos, frases, personagens) em obras diversas” (PROCKNOV, Rafaela Cassia. *Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatín*, 2013, p. 27). A ideia de apropriação remete a um “princípio de refuncionalização de peças”, a partir do qual os elementos apropriados não são pensados como deturpações em relação a uma matriz, mas como peças de uma engrenagem, a escritura. Aqui, utilizo o termo *auto-apropriação* justamente para enfatizar o movimento que a obra perfaz sobre si mesma, e me detenho sobre o efeito de *repetição* que este procedimento exerce sobre o leitor.

50 Ver relatos inteiros sobre esta ação em BELLATÍN, *Obra reunida*, 2013, p. 497-498; Idem, *Obra reunida 2*, 2014, p. 12-14 e *Ibidem*, p. 219-222.

51 *Ibidem*, p.221.

52 *Ibidem*, p.220.

53 BELLATÍN, 2013, p. 499.

parece atravessar toda a obra de Mario Bellatin devido a sua própria lógica *autofágica*⁵⁴. Reinaldo Laddaga⁵⁵ descreve a impressão que o texto nos passa:

A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias.

Podemos pensar que a sensação de “já haver lido o que se está lendo” de que nos fala Laddaga - e que, conforme Samuel Steinberg, mencionado por Cote Botero parece haver se intensificado após a *virada reflexiva* que o projeto bellatiniano tomou⁵⁶ -, essa sensação carrega consigo uma provocação dirigida ao leitor - algo como: *você de novo por aqui?* - de modo que, não só o texto se repete, mas, em seu movimento repetitivo, acusa o leitor de também estar voltando a passar por ali, ou seja, voltando a assumir a mesma posição imóvel, passiva, com a qual se havia apresentado diante do livro anterior, à espera de algo novo. Nesse sentido, a própria construção textual autofágica de Mario Bellatin parece endereçar ao leitor aquela mesma pergunta que ele, Bellatin, quis dirigir à plateia diante do cão no altar: “o que é que você está fazendo sentado aí - de novo?”.

ii. *Eventos de Escritura.*

A provocação mobilizada pelo *efeito de aborrecimento*, de repetição, de imobilidade obsessiva da escritura, parece ter seu correlato na própria noção de Eventos de

54 A expressão é de Andrea Cote Botero, quando aborda o caráter recorrente da escritura de Bellatin sobre si própria: “El quehacer literario funciona aquí como una serpiente que se muerde la cola; se trata de una *escritura autofágica* que se alimenta cada vez más de sus propias referencias, pero estas, como hemos visto, no proviene tan sólo de sus historias publicadas, sino de todos los elementos de su práctica que aun sin ser verbales logran generar escritura y terminan, por tanto, integrados en esta [...]. *Se trata, más bien, de un principio de acumulación que opera en la ficción de este autor donde toda escritura es material de escritura, como lo son también las acciones diversas que tienen lugar en momentos de edición, circulación o divulgación de un proyecto literario*” (COTE BOTERO, Andrea. *Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*, 2014, p. 69-70, grifos meus).

55 LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, 2007, 164.

56 “La costumbre de hacer libros que refieran constantemente a las características y análisis de su propia escritura se acentúa en la obra de Bellatin a razón del avance de su producción literaria. En su artículo ‘To begin writing: Bellatin, reunited’ Samuel Steinberg propone una periodización que permite identificar el surgimiento de una etapa marcadamente auto-reflexiva em Bellatin. Steinberg sugiere que la publicación del volumen de *Obras Completas* (2005) constituye el punto de inflexión en que la obra se cierra en diálogo crítico consigo misma” (COTE BOTERO, *Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*, 2014, p. 104).

Escritura de dois modos: 1) enquanto procedimento de escrita - na medida em que ela põe em questão tanto a estreiteza dos procedimentos convencionais de escrita quanto as posições de escritor/ produtor e leitor/ consumidor -; e 2) em seu próprio conteúdo: a alegoria do cão, por exemplo - ou, como na versão de *Disecado*, do espaço vazio no altar -, diante do qual os espectadores permanecem imóveis, contemplando, parece perfazer a mesma provocação que a construção repetitiva do mito pessoal nos textos, mas, agora, conforme propõe a noção de Eventos de Escritura, sem a mediação das palavras.

Bellatin e a busca pela condição comunitária da literatura

Esboçado o gesto provocativo, cabe, no entanto, perguntar: que gesto provocativo é esse?⁵⁷ Ou seja, o que é que ele provoca, que desafio ele coloca? Sobre o que ele convoca os outros a se manifestarem? O que ele produz?

Em outro dos Eventos de Escritura relatado em *Escribir sin escribir*, o narrador nos conta que o artista aldo chaparro⁵⁸ está construindo-lhe uma nova prótese⁵⁹ para o seu braço direito. Quando concluída, o narrador pretende entregá-la para intervenção comunitária, como forma de proposta artística:

El proyecto se abriría a otros artistas para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia. Siento que una acción semejante es similar a cuando un autor entrega un texto a una editorial. Al instante en que la obra termina de ser del autor e ingresa a una suerte anonimato⁶⁰.

A relação entre braço e autor como elementos faltantes, ressaltados justamente para que se acentue a sua artificialidade, se faz marcante aqui⁶¹. No entanto, além

57 No dicionário Aurélio, são reconhecidas 11 possíveis acepções do verbo *provocar*. Me detenho nas seguintes: “1. Chamar a provocação ou desafio; desafiar. [...] 3. Ser causa ou motivo de; ocasionar, produzir, gerar. [...] 5. Trabalhar para que ocorra; armar aprontar, promover. 6. Chamar sobre si; atrair. [...] 9. Chamar alguém para manifestar-se a propósito de um assunto ou questão. [...] 10. Incitar, estimular excitar” (AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, 1988, p.536). Além disso, penso aqui na afirmação de Klinger, de que o autor que retorna na autoficção “retorna não como garantia última da verdade empírica e sim como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, 2006, p.45).

58 No texto, Bellatin escreve assim os nomes próprios.

59 Bellatin não tem braço direito, tema que reincide exaustivamente ao longo de sua obra.

60 BELLATIN, Mario. *Obra reunida 2*, 2014, p. 17.

61 “¿la inclusión de lo artificial resalta el vacío o genera una simulación que oculta su existencia? Como puede apreciarse, en los intersticios de la interrogación, las problemáticas poéticas en torno al artificio

disso, se faz marcante o gesto de Bellatin de entregar o próprio corpo à intervenção artística - da mesma maneira como alguém entrega um livro à editora -, desfazendo-se da autoridade autoral sobre ele. A conformação de um gesto provocativo bellatiniano, portanto, sugere uma orbitação em torno da pergunta pelo estatuto público da obra e do questionamento da convencionalidade das posições assumidas por artista e espectador - questionamento esse que se alinha com as considerações de César Aira e Jean-Luc Nancy.

Por que as pessoas se dispõem a assistir um cão no altar por quase meia hora sem dizer nada, como se estivessem participando de uma espécie de culto? Ou, por que elas vão a um congresso escutar as ideias de um autor e se incomodam quando, embora sejam as mesmas ideias que estão sendo discutidas ali, o corpo do autor não está presente no espaço?⁶² O gesto provocativo de Bellatin, portanto, parece atravessar sua obra - literária e extraliterária (se é que a essa altura ainda faz sentido essa distinção) – e lançar um desafio, uma convocação à compreensão do ato literário como ato invariavelmente comunitário: exposição de uma voz singular em comum.

Leonel Cherri⁶³, aproximando o caso de Bellatin das formulações de Aira em *La nueva escritura*, diz que, no caso do escritor mexicano, se trata de “poner en juego el estatuto público de la obra, es decir, no solo una consigna estética sino un impulso ético. [...] Bellatin, más bioestético, no se ha cansado de repetir que todo, incluso su propio cuerpo, se trata de un ‘jardín público’, es decir, ‘un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones’ (¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan, p.67)”. Esse reconhecimento do “espaço anônimo” em que a obra e o corpo do artista se produzem instaura uma ruptura em determinada ordem na qual o fazer artístico é compreendido. É nesse sentido que, por fim, a provocação do gesto de Mario Bellatin pode ser investigada em sua dimensão ético-política, enquanto uma interrupção da ordem hierárquica estabelecida entre escritor e leitor através da revelação de um comum prévio a qualquer ordem: a contingência de toda ordem. O gesto de Bellatin instaura uma nova partilha do sensível⁶⁴, na medida em que expõe os lugares-comuns

se articulan con las del autor y su imagen” (CHERRI, Leonel. *La repetición como experiencia*, 2015, p. 9).

62 Referência ao *Congreso de dobles de escritores*, um dos Eventos de Escritura mais famosos realizados por Bellatin, que consistiu em um congresso de escritores mexicanos contemporâneos em Paris, ao qual, no entanto, não compareceram os escritores, conforme anunciado, senão atores treinados pelos próprios escritores durante seis meses para exporem suas ideias.

63 Ibidem, p. 7.

64 Aqui estou propondo investigar o gesto bellatiniano a partir da noção de *partilha do sensível* de Rancière e de sua compreensão de *política*. Segundo o filósofo, a partilha do sensível consiste no “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, 2009, p. 15). Em *O Desentendimento*, Rancière entende como política justamente a interrupção de uma

de escritor/ produtor e espectador/ consumidor a uma tensão: na medida em que interrompe o próprio mito e preenche o altar para revelar que ele está vazio.

Assim, tanto os jogos de Bellatin com a figura autoral quanto o questionamento da instituição literária que seus Eventos de Escritura e sua lógica autoapropriativa operam, podem ser compreendidos, ambos, como dois movimentos de um mesmo gesto que qualifiquei aqui de provocativo. Esse gesto, além de tudo, configura uma busca por estratégias de reinvenção da literatura por meio da própria literatura; busca essa que não deixa de passar por uma transgressão do convencional⁶⁵ e que não se desvincula de um pensamento sobre formas-de-vida a serem experimentadas. A provocação, portanto, seria, justamente, a de uma compreensão da literatura como *fala que põe em jogo o ser em comum*. Assim, o gesto que essa compreensão conforma é o de uma busca pela condição comunitária do ato de escritura.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

AIRA, César. *La nueva escritura*. Publicado en el Boletín nº8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000, p.165-170). Disponível em: www.multiversos.com.ar/teoria-literaria/la-nueva-escritura-cesar-aira. Acesso em: 21 agosto de 2019..

AIRA, César. *Novelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, edição bilíngue [português/castelhano], 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1988.

determinada ordem social fundada sobre determinada partilha do sensível. A política revela o dano que a ordem institui no comum, isto é, o comum que antecede qualquer ordem, a “*anarquia* última sobre que repousa toda hierarquia. [...] Pois o fundamento da política [...] é a ausência de fundamento, é a pura contingência de toda ordem social. Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (Idem, *O desentendimento: política e filosofia*, 1996, p. 30, grifo do autor).

65 Como diz Ana Cecília Olmos (2011), políticas de escritura que trabalham nas margens do institucionalizado, como forma de resistir às convenções, explorando e transgredindo as fronteiras dos gêneros literários, diante de um cenário latino-americano em que a arte se encontra “ameaçada de dissolução pelas condições que impõe a lógica do mercado e o avanço da tecnologia e suas novas linguagens” (OLMOS, Ana Cecília. “Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual”, *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2011, p. 11).

- AZEVEDO, Luciene Almeida de. *Autoficção e literatura contemporânea*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008.
- BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. Tres Cantos, Madrid: Alfaguara. Santillana Ediciones Generales, 2013.
- BELLATIN, Mario. *Obra reunida 2*. México: Alfaguara. Santillana Ediciones Generales, 2014.
- BARTHES, Roland. *A morte do Autor*. In: BARTHES, Roland, *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 2004. p. 57-64.
- CHERRI, Leonel. *La repetición como experiencia*. Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad del Litoral (UNL). Apresentado no “IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas” em versão adaptada, com o título *La imagen del autor en Mario Bellatin y el pequeño dispositivo pedagógico*, 2015.
- COTE BOTERO, Andrea. *Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto*. Dissertation (Doctor of Philosophy). University of Pennsylvania, 2014.
- DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles, *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 122-130.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos. Vol.III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2. ed., 2009. p. 264-298.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 204f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. p. 11-30.
- LADDAGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. *Revista Comunicación e Política*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, v. 24, n. 3, 2007. p. 159-178.
- LINK, Daniel. *El escritor como “forma-de-vida”*. Conferência lida em el marco del I Festival Internacional de Literatura en Tucumán. San Miguel de Tucumán: 11 de julio de 2015 (Versão adaptada em *Revista Landa* n. 0, ano 2012).
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- OLMOS, Ana Cecília. Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual. *Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 38, jul./dez. 2011. p. 11-21.
- PROCKNOV, Rafaela Cassia. *Uma estética da existência: vida e escritura em Mario Bellatin*. 189f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. EXO experimental (org). São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite. São Paulo: Editoria 34, 1996.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Revista Sopro*, n. 15, ago. 2009.

Submissão: 02/05/2020

Aceite: 20/08/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73061>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

A (des)construção do corpo em *Quarto de Despejo*

The (de)construction of the
body in the *Quarto de despejo*.

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Renan da Silva Bezerra
UFAC
Camila Bylaardt Volker
UFAC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73668>

Resumo

Neste artigo, objetivou-se contribuir com o rol de pesquisas sobre Carolina Maria de Jesus, figura importante na literatura brasileira contemporânea, ao tecer algumas reflexões em torno da noção de (des)construção do corpo, sob o eixo das representações sociais, na obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014). Para isso, considerou-se como elemento relevante o lugar de fala de Carolina de Jesus, que recria o ambiente insalubre em que viveu e projeta na materialidade linguística as diversas vozes do constructo da favela. Desse modo, mediante estudo de natureza interpretativista, partimos do estatuto teórico corpo, na Psicanálise de Jacques Lacan, e da construção e desconstrução de Antelo (2007) e Nancy (2014), de modo a indicar como é estabelecida a corporeidade da realidade comum na narrativa.

Palavras-Chave: Desconstrução; Corpo; Lugar de fala

Abstract

This article aimed to contribute to the list of research on Carolina Maria de Jesus, an important figure in contemporary Brazilian literature, and to weave some reflections around the notion of (de) construction of the body, under the axis of social representations, in the work *Quarto of eviction: diary of a favela* (2014). For this, it was considered as a relevant element the place of speech of Carolina de Jesus, who recreates the unhealthy environment in which she lived and projects in the linguistic materiality the different voices of the favela construct. Thus, by means of an interpretative study, we started from the theoretical body status, in the Psychoanalysis of Jacques Lacan, and from the construction and deconstruction of Antelo (2007) and Nancy (2014), in order to indicate how the corporeality of the common reality is established in narrative.

Keywords: Deconstruction; Body; Place of speech

O presente artigo surge de algumas alterações sobre o modo como o *corpo* viabiliza a construção de representações sociais, na realidade (re)elaborada e narrada em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Partimos do constructo de um imaginário social complexo da favela do Canindé, dissecado por uma mulher negra, que assume o lugar de fala do espaço insalubre de onde narra, isto é, considerando o ponto de vista da própria personagem. É importante salientar que essas representações entendidas aqui são fenômenos sociais, assim como nos mostra Spink, “que contribuem para a construção de uma realidade comum”¹, condicionados e estabelecidos também pela atuação do sujeito enquanto um ser social.

Para Jodelet, autora revisitada por Spink, as representações sociais edificam-se no campo de interação entre o individual e o coletivo – dimensões emergentes do sujeito. Isso quer dizer que esse diálogo externo-interno, que constrói uma representação de dado objeto, deve ser visto não como dois polos opostos e excludentes, mas como uma unidade integradora de interpretação da realidade cotidiana. Assim, esse ser social funciona como uma instância estruturante que, consoante ao universo da palavra, é interpelado por representações mentais e representações socioculturais no plano dos sentidos. Nas palavras da autora:

As representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais, sociais, integrando a cognição, a linguagem e a comunicação às relações que afetam as representações sociais à realidade material, social e ideativa sobre a qual intervêm².

Nesse seguimento, interessa-nos, dentro desse amplo espectro psicossocial de Jodelet, conjecturar que é inviável pensarmos em alguma representação sem a corporificação de um ser ou de uma coisa, para sustentar sua concretude. Por conseguinte, nos angariamos no estatuto teórico *corpo*, nosso objeto de estudo, ao acreditarmos que se constitui em um fenômeno que melhor responde à forma de como as representações sociais são estabelecidas em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, além de buscarmos destacar sua relevância para a presente discussão e para os estudos literários. Dessa maneira, caminhamos, minimamente, rumo a uma concepção de corporeidade, especificamente a lacaniana, a qual busca responder como a realidade é estruturada e quais planos são constitutivos dela.

Em contrapartida, é essencial apontar que esse objeto é mais complexo do que aparenta ser e talvez recorramos a sua superficialidade, intuindo atingir fins

1 SPINK, M. J. P. “O conceito de representação social na abordagem psicossocial”. *Cadernos de Saúde Pública*, 1993, p. 300.

2 Denise Jodelet, 1989, apud, *ibidem*, p. 304.

metodológicos, para esclarecimento da representação em Carolina de Jesus. A própria discussão em torno do *corpo* não resulta em uma conceituação ingênua e imediata, porém a definição preferível para este estudo advém de Jacques Lacan, o vendo como um *lugar em que ocupa o Outro*. Conforme tese de doutorado de Nogueira³, Lacan, ao longo das décadas da formação epistemológica da sua teoria, busca conceber o corpo sobre três ordens de existência interligadas em um nó⁴, são elas: o real, o simbólico e o imaginário. Além disso, frisa-se que essa corporeidade, acertada como frágil, quando vista sobre o prisma da estrutura orgânica do homem, mostra-se em unidade funcional a contar da natureza imagética e da natureza linguística, presidida por algum ser social que atue como responsável por construir uma interpretação.

Esse enceto é crucial para compreendermos, preliminarmente, os estatutos corpo e sujeito no universo da representação. Destarte, é basilar apontar que a obra literária em pauta é uma narrativa autobiográfica de Carolina, que enuncia como narradora autodiegética seus dias de fome e de luta na sobrevivência diária e, em distintos níveis de análise, é possível percebermos processos de construção e desconstrução⁵, no que tange à representação pelo *corpo*. O ser social, que emana de um *eu*, necessita agir sobre a linguagem para que represente, sobretudo, como um processo de construção/organização, o qual já pressupõe instantaneamente, em uma dualidade, uma (des) construção/(des)organização de algo já existente. Esse fenômeno ocorre tanto nos contextos de produção do livro quanto na história, contida no próprio material linguístico.

Doravante, seguiremos para a contextualização de *Quarto de despejo*, antes de chegarmos ao seu nível de conteúdo, ambos vistos sob a óptica da representação. Pode-se afirmar que essa narrativa, redigida em meados de 1950, representa um alçamento da Literatura Feminina Negra no Brasil, constitutiva da *Literatura Marginal* – expressão cunhada por Antonio Candido –, na qual as mulheres negras buscam (re)construir a realidade em que vivem, como Carolina de Jesus em seu diário, para obterem “modalidades de representação próprias”⁶. Isso se deve, pois, ao cânone nacional fortemente marcado por sujeitos sócio-históricos enquadrados na ideologia

3 NOGUEIRA, Francisco Ronald Capoulade. *O Estatuto do Corpo na Psicanálise de Lacan: da construção do imaginário à formalização do objeto a*, 2016.

4 O nó borromeano, incorporado na Psicanálise de Jacques Lacan, é uma unidade constituída por três anéis presos entre si, a qual será dissolvida, caso um desses anéis seja removido.

5 Angariamo-nos, aqui nestes escritos, nos postulados de Nancy (2014) e Antelo (2007). Optamos também pelo uso do estatuto teórico desconstrução, correspondendo a decompor, fragmentar e não apenas eliminar ou extinguir.

6 ZINANI, Cecil Jeanine Albert. “Produção literária feminina: um caso de literatura marginal”. *Antares*, 2014.

dominante: homens brancos de famílias abastadas. Como denota Guimarães “No seletto cânone literário de grandes escritores, homens fomentaram a *representação* do sujeito feminino como subalterno”⁷; dessa forma, o lugar em que esse sujeito ocupava era secundarizado.

Além dessa intersecção social, recobrando as noções de gênero e estratificação social, é necessário mencionar o fator linguístico presente na obra “Quarto de Despejo”. Nela, somos apresentados a indícios singulares de uma Literatura que rompe com os escritos privilegiados da época por fazer uso de marcações não convencionais da materialidade linguística, mas que refrata uma desconstrução acentuada dessa Literatura Marginal. Obviamente, não se pode escoar o preconceito arraigado a tal variedade da língua, uma vez que Carolina Maria também sofreu preconceitos, por acreditarem que ela não havia escrito o livro e tratava-se somente de uma manifestação política na favela, como aponta o jornalista Audálio Dantas, no prefácio do livro.

Segundo Gnerre, “*a linguagem constitui o arame farpado mais poderoso para bloquear o acesso ao poder*”⁸ ou melhor, por meio da estrutura composicional de um enunciado, os estratos sociais mais baixos poderão ser prejudicados por serem impedidos de participarem de temas relevantes para a sociedade. A título de exemplo tem-se, nos grandes veículos de informação, todo um refinamento linguístico, reordenamento morfosintático, rebuscamento, adeptos da *norma*, objetivando selecionar seu recebedor.

Longe de chegarmos a mais digressões e a uma descrição exaustiva sobre a escrevente, uma vez que não se pode evadir as condições sócio-históricas desse sujeito, Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento – Minas Gerais, em 1914, e após algumas décadas de miséria no campo, decide deslocar-se sozinha até a grande São Paulo. Depois de perambular por vários pontos da cidade, é abruptamente apresentada à favela do Canindé, a primeira grande favela do estado de São Paulo, que na época, antes de ser desocupada na década de 1960, encontrava-se às margens do rio Tietê. Ela começa a residir em um barracão de zinco enquanto necessita todos os dias vender papelão, ferro, plástico, dentre outros materiais, que eram convertidos em dinheiro. Dinheiro este que era usado na compra de pães, açúcar e sabão, principalmente.

A autora mineira foi escolarizada até o segundo ano do ensino fundamental, entretanto apropriou-se do interesse pela literatura, no seu sentido mais genérico, viabilizado pelas aulas (já na fase adulta) com a professora Lanita Sabina, a qual não chega a ser citada explicitamente na história. A catadora de lixo foi “descoberta” pelo jornalista Audálio Dantas que, quando buscava fazer uma reportagem naquele

7 GUIMARAES, Jaciara Borges. “Uma Literatura que Transforma: Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada de Carolina Maria de Jesus”. *Revista Porto das Letras*, 2018, p. 102.

8 GNERRE, Maurizio. *Linguagem, Escrita e Poder*, 1994, p. 22.

ambiente onde ela morava, ficou sabendo de uma mulher negra escrevente de um livro, que contava o dia a dia dos moradores da favela, de dentro da favela, através favela. Desse modo, a partir de mudanças mínimas na estrutura de seus escritos, ajudou-a a publicar o livro, que foi traduzido para mais de quinze idiomas, mas não se configurou como suficiente para retirá-la das condições de pobreza.

Além disso, apontamos, de antemão, que o supramencionado constitui um outro modo de desconstrução de como a pobreza urbana era tida na época, ou seja, não eram considerados os pontos de vista dos protagonistas envolvidos, e sim suposições levantadas de pessoas que assumiam um “lugar privilegiado”, dentro da macroestrutura social, membros de uma realidade outra, perpassados por outros processos de identificações, que não os dos interagentes dos próprios espaços em que se buscavam discorrer. Destarte, nas palavras da personagem: “Devo incluir-me, porque também⁹ sou favelada. Sou rebotinho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo.”¹⁰

Estruturalmente, o livro é dividido em dias que compreendem os anos 1955, 1958, 1959 e o primeiro dia de 1960. Quase que estamos diante de algum círculo vicioso de desavenças, de desventuras e de *fome* que acometem Carolina. Embora tivesse apreço pelas crianças, tinha aversão a uma parcela considerável de homens e mulheres circunvizinhos, que assumiam determinados posicionamentos favoráveis à criminalidade, à violência, ao uso de álcool, à prostituição etc. Para ela, as condições oferecidas pelo meio eram determinantes na construção das identidades proteiformes¹¹ dos favelados, quer dizer, o meio acabava tornando-se um fim em si mesmo, no que compete ao assujeitamento coletivo:

20 de maio de 1958 – ... As vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são iducadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo¹².

⁹ Os prováveis desvios na norma, como a falta de acentuação gráfica e ortografia, são extraídos da própria materialidade linguística de *Quarto de despejo*. O uso da forma prestigiada representa, ainda, nas palavras de Djamilia Ribeiro (2017) e outros tantos teóricos da Sociolinguística e Estudos Culturais, um modo de dominação da supremacia do grupo dominante.

¹⁰ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, 2014, p. 37.

¹¹ Essa expressão foi empregada no capítulo “O conceito de identidade em Linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical?”, escrito por Rajagopalan, contido em Signorini (*Lingua(gem) e identidade*, 1998).

¹² *Ibidem*, p. 38.

Constata-se, de imediato, que esse assujeitamento permite traçar uma corporeidade, na construção da realidade da favela. Consoante as noções de Lacan¹³ já mencionadas, o *corpo* é configurado por três planos ou dimensões na formação de um nó borromeano, em oposição à teoria de um corpo que fala por si mesmo. A realidade, neste viés, só poderia ser alcançada pelo: *real, simbólico e imaginário*; como uma construção que ao mesmo tempo contrasta-se com outras realidades. Não significando, é claro, que recorreremos apenas à subjetividade de Carolina Maria de Jesus, todavia há um “compartilhamento” social que permite a algum indivíduo sugerir uma realidade coletiva (ao menos em perspectiva), conforme o terceiro eixo do nó, que demonstra ser a conversão do real pelo simbólico, para definir o *eu* e o *Outro* e as suas implicações. Nesse sentido, o corpo enquanto suposta unidade torna-se uma exterioridade ao mesmo tempo que é sorvido pelo *eu*.

Para Collins, autora revisitada por Djamila Ribeiro no capítulo *O que é lugar de fala*, os pontos de partida ou os pontos de vista, os quais incidimos sobre os objetos do mundo (fragmentos materiais do real, convertidos pelos simbólicos e assimilados pelos interpretantes), são “condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania”¹⁴. Isto tudo para dizer que, embora não haja descrição minuciosa dos outros favelados, quase um apagamento das identidades na generalização de tramas terciárias, cabe à Carolina representá-los sob certo ângulo.

A título de exemplificação, em *Quarto de despejo*, somos apresentados a inúmeras personagens ramificadas, diversificadas, com suas especificidades, ao mesmo tempo em que formam um todo opaco. É o caso de: Arnaldo (comerciante), Manoel, Nair Mathias, Silvia e esposo, D. Florela, D. Anália, D. Aparecida, D. Rosa, D. Cecília, Maria dos Anjos, Antonio Lira, Maria José ou Zefa, Florenciana, Sr. Germano, Sr. Ireneo, Ismael, Binidito, Miguel, D. Mariana, Nair Barros, D. Francisca, D. Euvira, D. Teresinha, D. Ida, D. Alice, Sr. Alfredo, Julião, D. Julita, Tiburcio, Vítor, Dona Amélia, Alexandre, Arnaldo, D. Isaltina, D. Leila; e os três filhos da personagem que enuncia: Vera Eunice, José Carlos e João José¹⁵.

Em contrapartida, cabe a nós, ainda, transitarmos para o conceito de *struo* apresentado por Jean-Luc Nancy¹⁶, significando “amontoar” ou “juntar”, para correlacionarmos à suposta totalidade heterogênea da favela do Canindé. É justamente

13 COPPUS, A. N. S. “O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia”. *Revista Tempo Psicanalítico*, 2013. p. 18.

14 RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*, 2017, p. 38.

15 O número de personagens de *O quarto de despejo: diário de uma favelada* não se restringe apenas aos personagens mencionados. A lista estende-se para muitos outros que, para se evitar o enfado, citamos apenas alguns.

16 NANCY, Jean-Luc. *Arquívada: do sensiente e do sentido*, 2014.

esse amontoado não coordenado que acaba construindo a comunidade de modo assistemático e desconstruindo os muros da interculturalidade relacional¹⁷ falseada que busca, a todo momento no sistema social capitalista, subjugar e silenciar as minorias¹⁸. O real, nas palavras do autor, “não se dissolve, absolutamente, em irrealidade, mas ele apresenta a realidade de sua insuposição”¹⁹, *lacaniando* este excerto o real caracteriza-se por fugir do simbólico, mas a suposta realidade assimilada pelos significantes de quaisquer ordens busca materializá-lo para compreender sua improvável natureza.

A representação em Carolina do que vem a ser a favela do Canindé incide sobre o *corpo*, isto é, como uma unidade complexa e funcional a qual é ocupada pelo Outro. Como mencionado, o nó borromeano é composto de três planos de representação para a projeção de uma realidade. No *imaginário*, esse estatuto assume a dimensão de imagem; no *simbólico*, significante; e no real, gozo. Deteremo-nos, entretanto, preponderantemente nos dois primeiros, como delimitação da corporeidade presente em *Quarto de Despejo*, de modo a discorrermos a partir da obra as oscilações, longe de serem polarizadas, mas complementares, do corpo identitário da referida comunidade de São Paulo.

No excerto “Dia 22 de maio de 1958 – Duro é o pão que nós comemos. Dura é a cama que dormimos. Dura é a vida do favelado”²⁰, percebe-se que o *eu* que enuncia, que se configura como o *Outro*, no plano simbólico, enuncia com a marcação do “nós”, ante a propriedade de similitude da personagem autodiegética e o apagamento dos moradores da favela, que são, ao mesmo tempo, projetados na “centralidade” do lugar em que a favelada ocupa. A imagem projetada ao enunciatário permite apreender efeitos de sentidos específicos sobre as condições sociais do lugar deletério, que concomitantemente é refletida nas páginas do livro, isto é, o *corpo* enquanto significante, ganha dimensões de transmitir e ser transmitido na e pela linguagem a realidade outra presente na narrativa. A noção de (re)duplicação da *realidade vivida* em *realidade mostrada*²¹, que não esgota em si mesma, é análoga, em partes, ao Estádio do Espelho laciano:

[...] ela [a criança] experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu ambiente refletido, e a desse complexo

17 Cf. Wash (2015).

18 Minorias não no sentido demográfico, mas, político.

19 NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do sensiente e do sentido*, 2014. p 40.

20 JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 41.

21 Consideramos aqui a realidade vivida como conjunto de planos de representação do *nó*, vivenciados pelos interagentes físicos “reais”. A realidade mostrada, por sua vez, refere-se ao universo dos interagentes vividos pelas personagens do livro, corporificadas por Carolina Maria de Jesus.

virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas ou mesmo objetos que estejam em suas imediações²².

Nesse sentido, o ser individualizante, ou melhor, “a instância psíquica que emana da percepção”²³ é exteriorizada e vista pelos olhos do *tu*, e cria uma imagem de si mesma e dos outros ao seu redor, para que passe a ser representada e para que represente. Em diversas passagens, constata-se a favela corporificada na constituição de Carolina Maria de Jesus, como na seguinte, cuja marcação também parte da primeira pessoa do plural: “Dia 19 de maio de 1958 – As aves devem ser mais feliz que nós. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer”²⁴. Apesar de reconhecer-se que o *eu*, assim como propõe Benveniste²⁵, apresenta unicidade e é irreduzível a uma pluralização, o *nós* emerge necessariamente de um enunciador na escrita, que no *corpo* imagético suscita vozes outras ao plano do dito.

No que compete ao *corpo-texto*, um estreitamento entre os aspectos do nó, recorremos a Guimarães²⁶, que desenvolveu uma análise da narrativa *À procura do vento num jardim d’agosto*, de Al Berto, e que associa essa expressão à própria enunciação: “‘O corpo-texto’ relaciona o modo como corpo e escrita se articulam com o próprio fazer literário. Por um lado, o texto está subordinado ao corpo, e, por outro, não há qualquer distanciamento entre eles”²⁷. Quer dizer, em relação ao *Quarto de Despejo*, não é possível cogitarmos na macroestrutura corporificada *favela* e suas nuances sem atribuímos sua sustentação no *nó borromeano* da narradora e seu processo de (des)construção, que viabiliza o conhecimento do imaginário individual-coletivo das personagens da narrativa, buscando refratar, sob o eixo interpretativo, a própria realidade da comunidade.

Mediante a realidade da favela do Canindé ou o imaginário construído a partir da perspectiva de Carolina Maria de Jesus, não devemos obliterar o fato de que a (des) construção de realidades outras, ou seja, de *nós borromeanos* outros, faz-se presente, uma vez que a representação estabelecida não tem poder totalizante de abranger todas as coisas, a não ser em perspectiva. Esse referido imaginário, sobretudo, apresenta talvez

22 LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu*, 1998, p. 97.

23 BARROSO, Adriane de Freitas. “Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan”. *Barbaroi*, 2012, p. 152.

24 JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 35.

25 BENVENISTE. Émile. *Problemas de Linguística Geral I*, 1995.

26 GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d’agosto*, 2005.

27 *Ibidem*, p. 76.

uma das personagens de peso do enredo: a *fome* (em interface com a própria *favela*). Enunciados do tipo: “Eu não tinha um tostão para comprar pão”²⁸ reproduzem-se constantemente por meiose ao longo de quase todos os dias do diário da favelada. Toda a problemática consiste na desigualdade acentuada entre os membros daquela comunidade que destinam boa parte da renda adquirida em “gêneros alimentícios”, como é indiciado:

21 de maio de 1958 - Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha²⁹.

Nesse viés, sob o pano de fundo da dimensão *real*, o sonho transforma-se em fuga da realidade. O sonho embora tenha um teor de benesse, nas atuais circunstâncias o ocorrido seria improvável, pois, apesar de representar uma suposta ascensão da personagem, pela descrição da moradia sonhada, o substancial reside na “mesa farta”, na real necessidade da narradora naquele momento. A fome, adjetivada como amarela e cruel, torna-se a angústia dos menos favorecidos, *angústia* essa que se encontra quando o plano *real* (no caso, a própria necessidade biológica dos seres vivos heterotróficos) transpõe o plano imaginário (em que reside a instância do ser altero), no nó borromeano.

Além do sonho, outro meio recorrente de esquivar-se das amarras da personagem principal personificada pelas condições sociais dos interagentes da favela, Carolina escrevia. Escrevia como contramedida às consequências da fome. Novamente, constatamos o processo de destruição do que vem a ser imposto a ela, ao mesmo tempo em que é construída uma “válvula de escape”, de modo a garantir a sobrevivência do corpo. Uma fuga possibilitada pelo plano do significante, da linguagem, da palavra. De acordo com Antelo, “[...] o destruidor vê saídas por toda parte e, onde outros só encontram muros ou montanhas, ele, mesmo assim, vê uma saída”³⁰. A escrita para a narradora instrui, dignifica o ser humano, dá visibilidade:

28 JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, 2014, p. 11.

29 Ibidem, p. 39.

30 ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel*: destruição e anacronismo, 2007, p. 1.

12 de junho de 1958 – Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela³¹.

Nesse sentido, inferimos, a partir dos escritos de Nancy, que o processo de destruição [ou desconstrução] e construção ocorrem concomitantemente, posto que um pressupõe o outro. No arquétipo da identidade dos favelados, embora considerem-se as distintas identidades, pela própria configuração do modo de narrar, percebe-se o amálgama de pessoas representadas pela narradora nas tramas terciárias, restrito aos nomes transeuntes e às breves passagens das personagens, que não deixam de constituir o *corpo* uno do livro: a comunidade da favela do Canindé da década de 1950.

Segundo Guimarães, “[...] a enunciação se dá pelo uso abundante da primeira pessoa, através de um “eu” que se torna, além de uma simples individualidade, um agenciador coletivo de enunciação”³². Embora componha um exemplo que parta de um contexto outro de produção, não se mostra distanciamento com as reflexões tidas nessa escritura. Assim, em *Quarto de Despejo*, percebe-se, na linguagem, a metáfora da ponte instaurada pela narradora-personagem entre si e a comunidade em que vive, conforme uma releitura do pensamento de Volóchinov³³.

Como foi possível mostrar, nas proposições do livro de Carolina M. de Jesus, a recorrência do *eu* enunciado em *nós* fez-se presente, para abraçar a noção de unidade representacional, no plano simbólico, entre o exterior e o interior (complementares), sem nos perdermos nesse reducionismo. Pensando na (des)construção do corpo na obra analisada, podemos vê-lo enquanto um *corpo em frangalhos*, erigido a partir de um amontoado de aspectos costurados uns aos outros (noção de corporeidade, preconceito e lugar de fala), no plano de representações sociais da narrativa. Esse amontoado, viabilizado pela própria complexidade em *Quarto de despejo*, remete ao já mencionado conceito de *struo*, de Jean-Luc Nancy, que inclusive foi responsável pelo direcionamento no desenvolvimento deste estudo.

No tocante ao lugar de fala que ocupa, a autora, que emerge como ser social, recorre às vozes do coletivo para representá-los no plano simbólico da linguagem, e o apagamento citado não se refere à destruição do *tu*, mas à desconstrução no sentido de reconfigurá-lo na matriz da própria personagem: o Outro que vive na favelada, que

31 JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 58.

32 GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: À procura do vento num jardim d’agosto*, 2005, 82.

33 VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, 2018.

é a favelada e, ao mesmo tempo, é uma exterioridade da mesma. Favelada disposta a romper com as barreiras sociais impostas, seja na sua realidade mostrada a nós, enunciatários, seja na realidade vivida e compartilhada com os moradores do Canindé.

Referências Bibliográficas

ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: destruição e anacronismo*. São Paulo: Lumne editor, 2007.

BARROSO, Adriane de Freitas. Sobre a concepção de sujeito em Freud e Lacan. *Barbaroi*, Santa Cruz do Sul, n. 36, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/barbaroi/n36/n36a09.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019. p. 149-159.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995.

COPPUS, Alinne Nogueira Silva. *O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia*. *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382013000100002#:~:text=Ao%20introduzir%20a%20inibi%C3%A7%C3%A3o%2C%20o,na%20din%C3%A2mica%20defensiva%20do%20sujeito. Acesso em: 6 dez. 2020. p. 15-27.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre o eu e o corpo em Lacan. *Revista de Psicologia*, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v7n1/10961.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2019. p. 143-149.

GALVÃO, Andreia Marcia Castro. Carolina Maria de Jesus: sua escrita, sua vida. *Fênix* (UFU. Online), v. 14, 2017. p. 01-17. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/PDF40/artigo_1_secao_livre_Andreia_Marcia_Castro_Galvao_fenix_jul_dez_2017.pdf. Acesso: 14 janeiro 2020.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, Escrita e Poder*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. “Espaço, corpo e escrita em *Al Berto*: À procura do vento num jardim de agosto”. 129f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6K3HF4/1/espao_o_corpo_e_escrita_em_al_berto.pdf. Acesso em: 13 dez. 2019.

GUIMARAES, Jaciara Borges. Uma Literatura que Transforma: Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada de Carolina Maria de Jesus. *Revista Porto das Letras*, Tocantins, vol. 4, n. 2, 2018. p. 101-109. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/download/5752/13971>. Acesso em: 19 nov. 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

LACAN, Jacques. *A terceira*. Cadernos Lacan, v. 2. Porto Alegre: Publicação não comercial da APPOA, 2002.

LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jaques. *O Seminário Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MIITSUUCHI, Jéssica Tomiko Araújo. Contextos, reflexões e análises: Carolina Maria de Jesus e o Quarto de Despejo. *Revista Vernáculo*, Universidade Federal do Paraná, n. 41, 2018. p. 256-282. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/50466>. Acesso em: 6 dez. 2019.

NANCY, Jean-Luc. *Arquívada: do sensiente e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014. p. 29-51.

NOGUEIRA, Francisco Ronald Capoulade. *O Estatuto do Corpo na Psicanálise de Lacan: da construção do imaginário à formalização do objeto a*. 193f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de São Carlos e École Doctorale Recherches en Psychanalyse et Psychopathologie de l'Université Paris-Diderot, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8860>. Acesso em: 7 jun. 2020.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SIGNORINI, Inês. *Lingua(gem) e identidade*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

SPINK, Mary Jane Paris. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. *Cadernos de Saúde Pública*, 1993. p. 300-308. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csp/v9n3/17.pdf> Acesso em: 6 jun. 2020.

STERNICK, Mara Viana de Castro. A imagem do corpo em Lacan. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, jun. 2010. p. 31-37. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v32n59/v32n59a04.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2018.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educacion intercultural (2009). In: VIANÑA, J.; TAPIA, L.; WALSH, Catherine. *Construyendo Interculturalidad Crítica* (2010). Disponível em: <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidade/wpcontent/uploads/2012/01/Interculturalidad-Cr%C3%ADtica-y-Educaic3%ADtica-y-Educaic3%ADn-Intercultural1.pfd>. Acesso em: 15 set. 2015.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. *ANTARES*, v. 6, n. 12, jul./dez. 2014. p. 183-195. Disponível em <www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/3059/1814>. Acesso em: 7 fev. 2020.

Submissão: 21/05/2020

Aceite: 29/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73668>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Vendida e comprada **de Alberto Moravia**

Venduta e comprata

r e v i s
t a d e l
i t e r a
t u r a
o u t r a
t r a v e
s s i a

Sérgio Gabriel Muknicka
(Unesp)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73769>

Sou uma mulher jovem e bela, mulher de um homem jovem e rico. Uma vez por semana, entro no meu carro, saio da zona urbana, dirijo-me a uma certa rua no campo. Estaciono o carro em uma valeta e em seguida caminho talvez cem metros. Eis uma clareira em frente a um rústico portãozinho fechado com uma corrente e um cadeado enferrujados. Do outro lado da cerca de ripas, entrevê-se uma propriedade em estado de abandono: mato e arbustos por toda parte, árvores frutíferas com os frutos esparsos por terra a apodrecer, grandes árvores frondosas, jamais podadas, com os ramos e a folhagem secas misturadas aos ramos e à folhagem verdes. Sento-me na cerca de ripas, uma perna balançando no vazio e a outra com o pé apoiado muito em cima, sobre uma barra. Visto invariavelmente uma minissaia sem meia-calça e, sobretudo, sem calcinha. Estou, em suma, nua por baixo e calculei que, nesta posição, qualquer motorista que desemboque da curva, não muito longe, de frente para mim, consiga olhar imediatamente as minhas pernas até à escuridão da virilha. Nunca espero muito, até porque para dar a entender quem sou, ou melhor, quem finjo ser, finjo fumar um cigarro. E, de fato, nunca se passam mais do que dez minutos até que um automóvel pare e um rosto afogueado estenda-se para fora da janela. Ele me pergunta quanto quero; digo-lhe; quase todos aceitam; o carro, sob meu conselho, é estacionado ao lado da estrada; em seguida pego pela mão o cliente e guio-o ao longo da sebe de sabugueiro até certa trilha que eu mesma abri na sebe. A beira é íngreme, ajudo o homem a subir, depois vou a sua frente por um caminho em que a grama densa (estamos em maio, quando a grama está mais viçosa) conserva o rastro de minhas passagens anteriores. Vamos diretamente a uma grande árvore, e eu me deito imediatamente no chão. Ele dá de se deitar sobre mim, mas eu o empurro e digo-lhe que quero o dinheiro adiantado: “Desculpe, uns dias atrás tive uma péssima aventura, um escapou sem me pagar, tenho certeza de que você não faria isso, mas no fim que diferença faz, me pague agora e depois não pense mais nisso.” Os homens, quando têm desejo, são bons e dóceis. Não há nenhum que não tire a carteira e não me dê a soma combinada. Depois ele se joga sobre mim e então, bem naquele momento, finjo me sentir mal. Solto um grito, reviro-me pela grama, comprimo o coração com uma mão. O homem aterrorizado afasta-se para trás, olha para mim. Embora gemendo e comprimindo com uma mão o coração, pego com a outra o dinheiro na bolsinha ainda aberta e devolvo-lhe balbuciando: “Sou doente do coração. Mas vá embora. É uma coisa que me acontece de vez em quando e depois passa. Naturalmente nem pensar em fazer amor. Aqui o seu dinheiro, desculpe, mas me deixe, vá.” Imaginem o homem que, por um momento, temeu encontrar-se com uma moribunda nos braços. Não há nenhum deles que não pegue o dinheiro e não vá embora às pressas. Então, assim que estou certa de que ele foi mesmo embora, levanto-me, alcanço a estrada, ando até meu carro, entro nele, volto para casa, em Roma. Como eu disse, celebro esta espécie de rito uma vez por semana. Nunca me aconteceu

de encontrar um cliente pela segunda vez. Se um deles me encontra, a recordação do meu súbito mal-estar tira-lhes qualquer desejo de aproximarem-se de mim de novo. E de resto, mesmo que me encontrasse com alguém suficientemente apaixonado para tentar de novo, estou bem decidida a repetir de novo a farsa do mal-estar repentino.

Essa espécie de ritual de certo modo simbólico por meio do qual consigo vender-me sem dar-me tem uma origem precisa, naturalmente, e eu sei muitíssimo bem qual é. É necessário saber que quando me casei cinco anos atrás com Siro, meu marido, iludia-me que ele me amava como eu o amava: apaixonadamente, exclusivamente. Mas essa ilusão durou pouco, não mais do que dura uma aventura qualquer. Depois de apenas dois meses do nosso casamento, descobri que ele me enganava, além de tudo, de uma maneira muito humilhante para mim, isto é, sem nenhum motivo sentimental particular ou, até mesmo, erótico, assim, como se fazem tantas coisas que sempre foram feitas, por costume, por automatismo. Siro costumava fazer amor com muitas mulheres e não parecia considerar o vínculo conjugal um motivo suficiente para renunciar a esse seu hábito.

Naturalmente eu comecei a sofrer porque, como disse, amava meu marido de um amor verdadeiro, apaixonado e exclusivo. Eu sabia que era traída e muitas vezes pensei, por minha vez, em me vingar traíndo-o. Mas ao que parece sou incapaz de ser infiel. Naturalmente eu poderia tê-lo deixado. Mas, infelizmente, apesar da traição, continuava amando Siro.

O meu sofrimento tinha um ritmo seu, um método seu, ou melhor, conquistou-os com o tempo. Eu sofria, sobretudo, nas primeiras horas da tarde. De fato, era esta a parte do dia em que eu não tinha nada para fazer; nada a não ser pensar em meu marido e em sua infidelidade.

Não tinha vontade de ver ninguém, não queria me distrair nem me ocupar, não sabia, ao fim das contas, o que fazer comigo mesma. Então, de repente, depois de ter tentado, em vão, ler um livro do qual me desfazia quase na mesma hora ou de ouvir um disco que eu parava depois dos primeiros giros ou de ver televisão a qual eu desligava após as primeiras imagens, vestia com pressa e fúria um casaco e saía. Entrava no carro e ia ao centro da cidade. O que me atraía lá, na confusão da multidão e do tráfego? Primeiro pensei que fosse, sem mais, a vida, da qual me sentia excluída; depois me dei conta de que a minha atração tinha, no fundo, um objeto bastante preciso. Eram as lojas que me atraíam, suas vitrines cheias de objetos postos à mostra para serem vendidos, sobretudo, as lojas de roupas.

Estacionava o carro e, em seguida, loja após loja, percorria lentamente as ruas do centro. Nesse ponto, devo notar que no passado nunca sentira pelas lojas nada além de enfado e repugnância. Sou uma daquelas mulheres, raras na minha casta, que se vestem com simplicidade, do jeito que vier está bom, a fim de não perder tempo e de

não se encontrar na enfadonha necessidade de fazer uma escolha. Além disso, nunca consegui dar o salto do necessário ao supérfluo, do funcional ao elegante, do decoroso ao luxuoso. Mais do que me vestir, era-me suficiente cobrir-me. Por fim, me afeiçoava às roupas velhas, talvez porque me entediasse a compra de novas. Agora, no entanto, de repente, saída sabe-se lá de onde, descobria em mim uma vocação de consumidora inveterada. Essa vocação foi-me revelada pelo meu próprio aspecto físico. Aconteceu-me um dia de olhar-me no espelho de uma loja e ficar surpresa e quase assustada com a mudança ocorrida no meu rosto: sou morena e magra, mas tenho, ou melhor, tinha um rosto oval regular, isto é, sem visíveis desproporções entre a parte superior e a inferior. Pois bem, agora a parte inferior do meu rosto parecia delgada e magra. A boca parecia mais larga, o nariz mais longo. E os olhos, sem dúvida, haviam-me “comido” a cara. De grandes fizeram-se enormes, com uma expressão que nunca lembrava ter tido: cúpida, ávida, voraz.

Com aqueles olhos exorbitantes e fascinados, inspecionava minuciosamente a vitrine. Em seguida, entrava com decisão na loja e comprava. Não comprava um objeto só, digamos, uma minissaia, mas cinco, dez objetos todos iguais: cinco, dez minissaias. Procurava conferir-me uma atitude de compradora normal, ereta contra o balcão, as duas mãos sobre a bolsa, os olhares nas mercadorias que as vendedoras pouco a pouco me mostravam. Mas alguma coisa como um mecanismo irrompia repentinamente dentro de mim. Estendia a mão e dizia: “Compro isso, e isso, e isso. Mas desse eu levo quatro. E daquele outro, seis.” A minha voz ao mesmo tempo imperiosa e insegura ressoava agressivamente entre a falação e o vai-e-vem das lojas; mais de uma vez, surpreendi as vendedoras trocando olhares de furtivo e irônico entendimento enquanto apressavam-se a me atender.

Na realidade, a compra, eu sabia bem, era o resultado de uma espécie de explosão da angústia há muito reprimida e repelida. Ouvi uma vez duas vendedoras, no momento em que eu entrava, falarem-se à meia-voz, com pressa: “Lá vem a louca”. Erravam, como costuma acontecer nesses casos. Não apenas eu não era nem um pouco louca, como também fazia todas aquelas compras, aparentemente desreguladas e caóticas, para não me tornar louca de verdade, com a precisa e consciente intenção de aliviar minha quase insuportável tensão.

Devo dizer que, na indiscriminada voracidade do meu comprar asfíxiante, podia-se distinguir um critério de escolha: eu não comprava, olhando bem, qualquer coisa; comprava exclusivamente muitos exemplares de peças de roupa. A minha preferência era pela roupa mais pessoal, quer dizer, pelos trajes que estão sob as roupas e em contato com a pele: as meias, os sutiãs, as cintas-ligas, as calcinhas, as meias-calças, as luvas, as combinações. Eu tinha gavetas cheias, transbordantes de meias nunca usadas, fechadas em seus saquinhos de celofane; emaranhados de elásticos de todas as cores;

montes de sutiãs de tecidos dos mais variados desenhos. Mas as calcinhas pretas, rosa, verdinhas, azul-claras, furadinhas, transparentes, opacas, reforçadas, decoradas com bordados, com laços, simples ou complicadas, de colegial ou de cortesã eram de longe o objeto mais colecionado. Imediatamente depois, vinham por importância as meias-calças, as meias, os sutiãs. Imaginem agora essas roupas suspensas no vazio, na ordem em que geralmente são vestidas e terão o invólucro vazio do corpo feminino, aliás, o mesmo corpo como aparece aos homens no momento breve e, para eles, inebriante, que se interpõe entre a já ocorrida conquista e o sexo iminente. Mas o que realmente significava para mim essas compras? Eu ainda não sabia. Sentia, no entanto, obscuramente que transformava em rito liberatório a situação contingente e casual que estava na origem da minha angústia.

Infelizmente havia um dia em que eu não podia fazer compras e, assim, liberar-me da angústia: o domingo. E, de fato, em confirmação da virtude terapêutica do adquirir, o domingo era para mim um dia assombroso, o pior da semana. Ficava em casa sozinha, porque Siro que nos dias úteis me traía, dedicava os domingos à partida de futebol; e eu não sabia o que fazer. Não conseguia ficar parada, ia e vinha pelos cômodos e corredores e sacadas; enquanto isso, mordida os lábios, torcia as mãos, queria gritar, bater a cabeça contra as paredes, arrancar-me os cabelos, rolar pelo chão. De vez em quando, ia ao guarda-roupa, abria os armários, olhava para a roupa que as gavetas regurgitavam, como se quisesse, contemplando-lhes a misteriosa abundância, remontar à origem da relação, para mim ainda obscura, entre a infidelidade do meu marido e o meu frenesi consumista. Mas a roupa não me dava a resposta que eu procurava. Meu marido me traía: isto era um fato; e eu era uma louca que comprava dez sutiãs de uma vez: isto era outro fato. A relação entre os dois fatos ainda não se revelava.

Um domingo, Siro saiu como sempre para ir ao estádio e eu me senti verdadeiramente à beira da loucura. Depois, de repente, eu me disse que talvez vender far-me-ia o mesmo efeito benéfico de comprar. De onde me veio essa ideia, não sei; provavelmente, da reflexão que tanto para vender como para comprar são necessários objetos, isto é, coisas inanimadas das quais se dispõe como se quer por meio do dinheiro. Eu tinha, até então, comprado; por que não tentaria vender? Dependerei-me rapidamente ao telefone e digitei o número de uma dona de brechó quem há algum tempo oferecera-se para comprar qualquer vestido ou outra roupa de que eu já não precisasse mais. Encontrei-a em sua casa; e mostrou logo interesse ouvindo-me enumerar convulsivamente as numerosas peças do meu enxoval de neurótica. Mas senti o coração parar quando a mulher me disse que hoje, sendo domingo, não arredaria o pé de casa.

Assim não havia nada que fazer. Não podia comprar nada e não podia vender nada. Vesti, num turbilhão de desespero, o casaco e fui de carro ao centro da cidade

como fazia nos outros dias. Estacionei o automóvel e comecei a caminhar ao longo das lojas de uma das ruas mais elegantes da cidade. As lojas estavam fechadas, mas as vitrines cheias de objetos expostos permitiam longas demoras contemplativas. Era o primeiro domingo, pouca gente passava, era outono, com o sol de outubro que é tão doce em Roma. Então, enquanto eu contemplava fascinada uma exposição de camisetas, senti tocaram-me o braço. Voltei-me e vi um homem nem feio nem bonito, nem jovem nem velho, de fato, um homem qualquer de meia idade, que me dava sinal, indicando o carro estacionado não muito longe. Mal o olhei, olhei o carro. Em seguida, com a mesma pressa com que costumava fazer minhas compras, aceitei com um balançar de cabeça, indo para o lado dele. Entramos no carro e partimos.

Não trocamos nem uma palavra até termos saído da cidade. Daí de repente ele disse: “Gosta das camisetas, hein. Hoje é domingo; mas amanhã com o dinheiro que vou lhe dar daqui a pouco vai poder comprar até mais de uma”. Essa frase fez-me entender finalmente, como por uma iluminação repentina, a relação que ligava a infidelidade do meu marido à minha mania por compras. Enquanto o meu, digamos assim, “cliente” continuava a dirigir em silêncio, eu me disse que, no meu relacionamento com meu marido, desde o princípio, para ele, eu não fui mais do que um objeto que esperava ser “usado”, ou se preferir, “consumido”. No nosso caso, o uso, o consumo eram as carícias, os beijos, as relações, os orgasmos. Mas meu marido, depois de apenas dois meses de matrimônio, cessara quase que completamente de “usar-me”, de “consumir-me”, enfim, de ter prazer comigo. E então, depois de ter-me iludido em ser para ele a mulher que se ama, pela primeira vez, eu tinha descoberto que não passava de um objeto que se pode ou não se pode usar, um bem que se pode ou não se pode consumir e que de qualquer modo não possui uma existência autônoma fora do uso e do consumo.

Mas dos objetos cansa-se e, então, são repostos ou jogados fora. Assim tinha feito Siro comigo: não me usara mais; e eu estava insegura se agora devia considerar-me o vaso quebrado que se joga no lixo ou então o vaso intacto que se repõe no armário, mas de cujo desenho cansou-se.

Naturalmente tudo acontecera fora da minha consciência, no meu inconsciente. Para liberar-me da angústia, inconscientemente, fingira comigo mesma de ser meu marido e começara a consumir roupas que, de certo modo, fosse pelo uso a que eram destinadas, fosse por suas formas, podiam simbolizar o meu corpo desprezado. Tornara-me, por fim, consumidora, pois tinha me sentido não consumida. Depois que, por exemplo, meu marido tinha parado, como lhe acontecia nos primeiros tempos do nosso amor, de jogar-me na cama, depois do almoço, de rasgar-me a calcinha e fazer amor comigo sem me despir; eu tinha comprado dezenas e dezenas de calcinhas. Mas

agora, neste carro que corria pela Flamínia¹ levando-me ao lugar onde, como uma mercadoria qualquer comprada em uma loja, seria consumida pelo meu desconhecido comprador, eu voltava a ser o objeto que fui nos primeiros tempos do matrimônio. Não me identificava mais com meu marido, transformando-me em compradora de roupas que simbolizavam o meu corpo. Eu oferecia, ao contrário, meu corpo em carne e osso diretamente à venda a um comprador real e de forma alguma simbólico. Todavia, como eu não buscava o prazer, não precisava de dinheiro e, provavelmente, ainda amava meu marido, contentava-me de fingir a venda, como em uma espécie de rito.

De súbito, reparei algo de inquietante e de ameaçador no meu companheiro, o qual, depois da frase sobre as camisetas, não tinha mais aberto a boca. Voltei-me um pouco e olhei-o para observá-lo melhor. Dirigia, dir-se-ia, com ferocidade, a cabeça esticada para frente, os olhos cúpidos fixos no asfalto, andando com o carro em alta velocidade, enfiando por ruas e bifurcações como se fossem as minhas pernas abertas. Então, sem se dirigir a mim, ele disse com uma espécie de concentrado furor: “Você é aquela que fez a brincadeira da doença comigo aquela vez. Não me reconhece? Mas dessa vez, com doença ou não, vai ter que fazer amor. Mesmo morta”.

Referências Bibliográficas

MORAVIA, Alberto. “Venduta e comprata”. *Il paradiso*. Milano: Bompiani, 1970. p. 21-31.

Submissão: 18/05/2020

Aceite: 19/08/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73769>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

1 Via Flamínia: Atualmente é uma estrada consular que liga Roma a Rimini. Feita nos anos 220 a 219 a.C. a mando de Gaio Flaminio Nepote. A Via Flamínia foi por muito tempo a primeira e, depois, a estrada mais importante a ligar Roma ao norte da Itália.