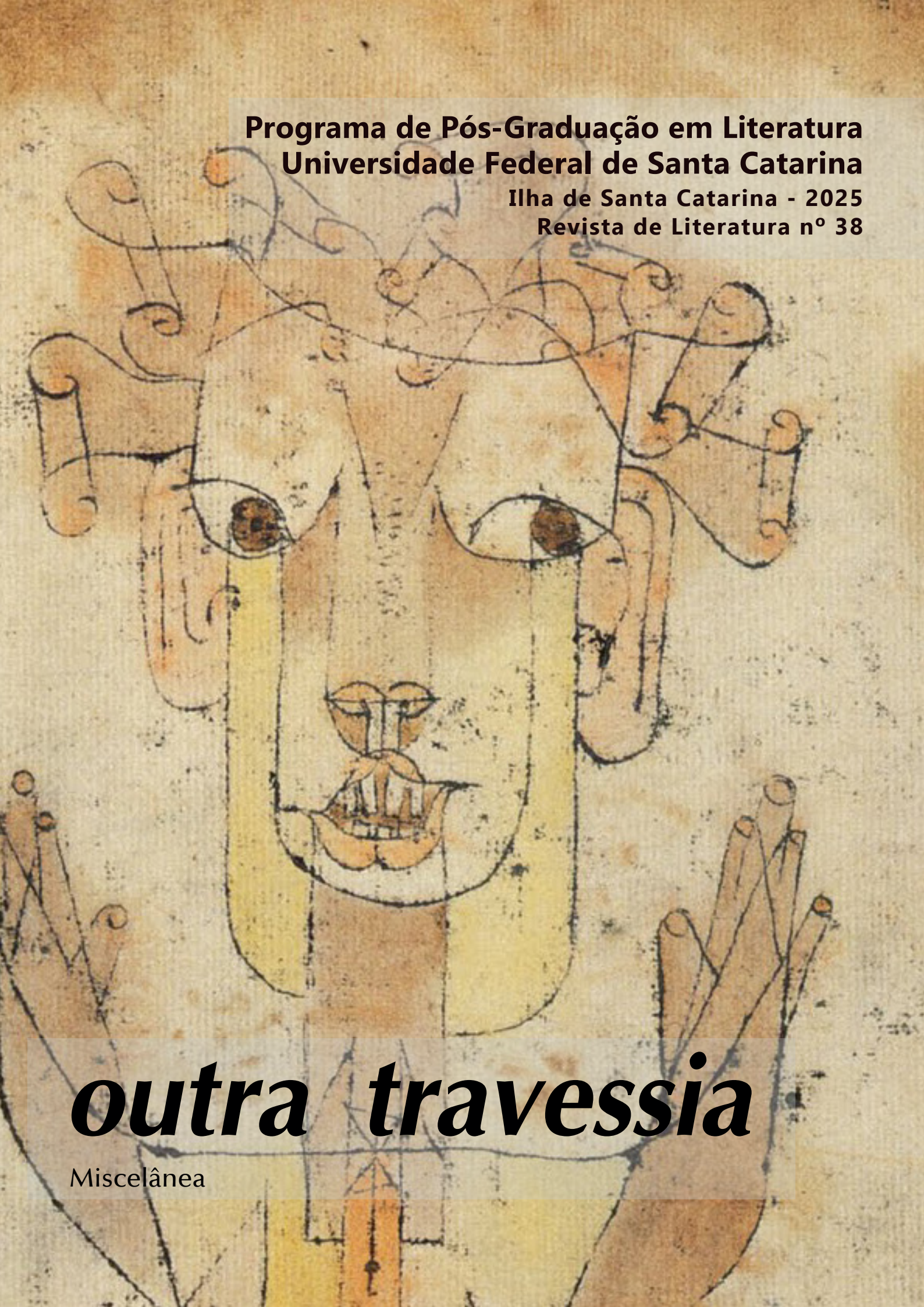


An abstract drawing in black ink on a textured, aged paper background. It depicts a face with large, dark, almond-shaped eyes, a wide, open mouth showing teeth, and two hands raised towards the face. The drawing is composed of bold, expressive lines and some areas of yellow and orange wash. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

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

**Ilha de Santa Catarina - 2025
Revista de Literatura nº 38**

outra travessia

Miscelânea

outra travessia

Revista de Literatura nº 38

Ilha de Santa Catarina, 2025

Editores:

André Fiorussi
André Cechinel

Editoração:

Jefferson Michels

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

Ficha Técnica

Imagem da capa: Detalhe da obra *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Óleo transferido e aquarela sobre papel, 31,8 × 24,2 cm. The Israel Museum, Jerusalém.

Catálogo:

ISSN: 0101-9570e

ISSN: 2176-8552

Editores: André Cechinel e André Fiorussi

Editoras assistentes: Carolina Severo Figueiredo; Clareana Moreira de Castro Eugênio; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto

Revisão: Ana Paula Pereira; Carolina Severo Figueiredo; Claudia Luana Cogo; Jóe José Dias; Karolina Adriana da Silva; Rafael Durães; Renato Bradbury de Oliveira; Jefferson Michels

Capa, projeto gráfico, diagramação e editoração: Jefferson Michels

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Antonio Carlos Santos, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Brasil
Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Ettore Finazzi Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália
Fabián Javier Ludueña Romandini, Universidad de Buenos Aires - Universidad UADE
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
Flora Süsskind, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Floencia Garramuño, Universidad de San Andrés, Argentina
Francisco Foot Hardman, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha
Ivia Alves, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Jorge Hoffmann Wolff, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Livia Grotto, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil
Luciana María di Leone, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universidade de Leiden, Países Baixos
Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
María Gabriela Milone, IDH, Conicet. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Mario Cesar Camara, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Ricardo Gaiotto de Moraes, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Rita L. de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sabrina Sedlmayer Pinto, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Susana Célia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil
Wander Melo Miranda, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Wladimir Antônio da Costa Garcia, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Temática Livre:

Engajamento político literário no plano teórico- conceitual benjaminiano

Political engagement on the benjaminian theoretical
conceptual plane

Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira
UFU

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99640>

Resumo

O artigo pretende resgatar alguns dos princípios que constituem o exercício de crítica literária de Walter Benjamin (1892-1940) que, por seu caráter eminentemente filosófico e retórico, desenvolveu seus pressupostos hermenêuticos e reflexivos tendo por base a íntima conexão das formas estéticas e o discurso analítico. A partir disso, não somente pôde explorar diferentes modos de apresentação para seus escritos de crítica literária como, por conseguinte, aliou um forte engajamento político, disposto em uma configuração muita das vezes sibilina, em que a fortuna das imagens e alegorias deve nos levar a cenários argumentativos de completa imersão nos próprios objetos estéticos a que se dedica. Nesse sentido, dentre uma imensidão de entradas e saídas a que seu pensamento nos possibilita, iremos nos dedicar especialmente às questões da história, da leitura política que faz das narrativas e, especialmente, da intermediação que a linguagem poética configura nesse contexto.

Palavras-chave: Crítica literária; Hibridismo forma/discurso; Walter Benjamin

Abstract

The article intends to rescue some of the principles that constitute that exercise of literary criticism by Walter Benjamin (1892-1940) who, due to his eminently philosophical and rhetorical character, developed his hermeneutic and reflective assumptions based on the intimate connection between aesthetic forms and the analytical discourse. From this, his was not only able to explore different modes of presentation for his literary criticism writings but, consequently, he combined a strong political engagement, arranged in a configuration that is often sibylline, in which the fortune of images and allegories should lead us to argumentative scenarios of complete immersion in the very aesthetic objects to which he dedicates himself. In this sense, among the immensity of inputs and outputs that his thought allows us to make, we will dedicate ourselves especially to questions of history, the political reading of narratives and, especially, the intermediation that poetic language configures in this context.

Keywords: Literary criticism; Hybridity in the form and discourse; Walter Benjamin

*A crítica tem de falar na língua dos artistas. Pois os conceitos do cenáculo
são senhas. E somente nas senhas soa o grito de batalha.*

Walter Benjamin

Anacronismo como dispositivo hermenêutico para tradição dos oprimidos

A epígrafe que escolhemos para introduzirmos nosso artigo foi retirada de “A tarefa do crítico em treze teses”, texto publicado por Walter Benjamin nos anos de 1928, que faz parte de um conjunto de textos-imagem nomeado *Rua de mão única*, em que o autor explora uma série de recursos literários e uma escrita poético-imagética que lhe será muito identificada. Na sua defesa, para que haja uma modulação linguística no discurso crítico, indo na mesma direção que o “modo de falar dos artistas”, enxergamos o pretexto exato para retomarmos a leitura da sua tese de doutoramento sobre os primeiros românticos, escrita dez anos antes. Consideramos esta aproximação, entre escritos de épocas distintas, com a finalidade de medirmos o alcance de suas repercussões na configuração teórico-conceitual da crítica literária benjaminiana, conforme se desenvolveu nos anos posteriores, fazendo-nos valer de um contínuo. Ou seja, se foi na tese sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, iniciada em 1918, que o autor chegaria à conclusão de que a reflexão crítica deveria se tornar, em suma, poesia, a certeza de que a observação das formas estéticas está vinculada ao pensamento reflexivo sobre a arte é uma centelha para que esse fogo alastre desde aí. Aliás, a metáfora do fogo não nos ocorreria por acaso, quando sim sobrevêm enquanto pretexto para que nos encaminhe à outra citação que é, de fato, incontornável.

No trecho que reproduzimos a seguir, presente no título “As afinidades eletivas de Goethe” de 1924, o intelectual busca converter, então, a própria “batalha”, travada no espaço da crítica literária, em um tipo específico de combustão que viria acender de maneira decisiva seu repertório de imagens do pensamento (*Denkbilder*):

[...] a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder. Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. *Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado* (Benjamin, 2018, p.13-14, grifo nosso).

Como podemos observar, a visão do crítico, o “alquimista”, que corresponde ao pensamento do próprio Benjamin, está atenta, sobretudo, a uma faixa limítrofe entre o que está morto e o que permanecerá vivo, a ser revelado, justamente, pelo “teor de verdade” das obras. Na continuidade iminente às forças expressivas que as comportam o “teor” em questão permanece intensificado desde a sua origem até o tempo presente, invadindo, deste modo, o lugar histórico e político, em que seu intérprete está posicionado. Acerca do que, não tenhamos dúvida, Benjamin fez jus ao pensamento romântico na sua própria atividade como crítico de literatura, muito inspirado por esta mesma metodologia goethiana, claro, a partir de adaptações pertinentes ao seu contexto. Ao colocar suas limitações à prova e sustentar um conceito de crítica de arte como produto de sua dignidade filosófica, a ser depurada, digamos, por um leitor capaz de verter seu arcabouço teórico a este estatuto, o filósofo traçou os caminhos que vão do pensamento romântico à tradição que lhe responderia. Afinal, por

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

meio de uma leitura que não somente assegura um roteiro determinado no ingresso às problemáticas pertinentes ao interesse estético dos poetas românticos, encontramos na abordagem que tece a apresentação de um romantismo politizado, que inclusive possibilita a formulação de respostas amplas, a serem retomadas em um caminho aberto à modernidade. Deste modo, Benjamin nos dá a ver um romantismo que dispõe de uma crítica a ser incorporada no engajamento político-literário nas suas últimas consequências, principalmente, ao fazer uso de seu *modus operandi* na elaboração escrita que desenvolveu ao longo das décadas em que produziu seus textos de crítica.

Ao contrapor o status burguês de instrumentalização da linguagem, estratificação social através dos aparelhos midiáticos e a consequente uniformização da mentalidade informativa, impregnada na atividade rotineira da imprensa de sua época, ao poético, Benjamin estabelece uma dialética entre sua posição e a romântica, com vistas para uma crítica estético-política correspondente. O modo como compreende o conceito de crítica de arte no romantismo, enquanto parte do “nosso” tempo, parece-nos conferir uma afinidade intensa entre seu arcabouço teórico e os problemas que enfrentaram os irmãos Schlegel, Novalis e outros, levando a sua abordagem ao encontro do caráter de engajamento a que nos referimos. Para destacarmos, então, a relevância de tal aproximação e sua afinidade com esta tradição, gostaríamos de nos remeter, em primeiro lugar, a uma carta que escreveu para Ernst Schoen, datada de 1918, na qual Benjamin escreve o seguinte:

O próprio conceito moderno de crítica nasceu do conceito romântico; mas nos românticos “crítica” era um conceito totalmente esotérico, que assentava sobre pressupostos místicos no que se refere ao conhecimento, e que, poetas da época e posteriores, um conceito de arte novo, que em muitos aspectos é o nosso (Benjamin *apud* Witte, 2017, p. 39).

Na afirmação em destaque, além de vermos reforçada toda importância conceitual do plano filosófico do romantismo sob a consideração de Benjamin, está posto à vista outros dois importantes direcionamentos indicados por seu olhar a que devemos nos remeter. Ponto em que o filósofo irá se apoiar, inclusive, para articular o aspecto de resistência à modernidade pertinente ao contexto em que revela sua leitura, sendo que, qualquer aparente alienação das discussões que levanta quanto ao tempo de resistência ao fascismo cai por terra a partir disso. Falar do engajamento firmado neste tópico, baseados em elementos que extrapolam o próprio tempo em que o crítico estabelece suas investidas sobre o objeto analisado, com vistas a uma terceira via de investigação, onde está desestabilizada, finalmente, a linearidade progressiva da racionalidade analítica, corresponde a um percurso que envolve a tradição, sua interpretação e o porvir. Significa dizer, antes de qualquer coisa, que o modo como escreveu e elencou seus textos, somado à reflexão que produziu, são meios paralelos e integrados à uma política da escrita que está embasada no retorno ao romantismo enquanto fonte de resistência proveniente da própria reflexão estética. Por outros termos, enxergamos que o filósofo inaugurou uma forma única de engajamento ao responder demandas do *tempo de agora* (*Jetztzeit*) (encaradas como necessidade emergente e incontornável da crítica polêmica que exerceu), ao resgatar na tradição e na cultura um espaço de luta irreduzível. Um espaço em que a interpretação das visões de mundo é dirigida aos interesses de classe, assim como, a expressão é reconhecida enquanto uma força determinante na batalha das letras. Enfim, nos termos de “A tarefa do crítico em treze teses”, um dos textos incluídos em *Rua de mão única*: “O crítico é estrategista na batalha da literatura” (Benjamin, 2012, p. 32).

Ademais, para retomarmos a figura do objeto que queima, destaquemos também seu caráter emergencial nesta batalha, porque o crítico há de desvendar, enquanto “teor de verdade”, aquilo que é consumido pela chama

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

e, conseqüentemente, sua atenção com o desenrolar do tempo será necessária, caso queira preservar algo sobre aquilo que o fogo transforma. Por outras palavras, no enquadramento teórico dessa tensão (o fogo que queima e torna emergente o teor de verdade das obras), Benjamin nos direciona para um outro estado de percepção, material e histórico, acerca dos objetos estéticos em análise. Enfim, o filósofo nos entrega uma possibilidade de abertura, às portas de um lugar em que passado/presente/futuro são mobilizados a transfigurar as relações espaço/temporais em função da resistência, seja ao simples esvair, seja à conservação perpétua de qualquer obra que seja, concretizando sua condição histórica. Será a partir disso que inserimos em nossa leitura um ângulo que podemos falar de uma quarta dimensão nas tomadas benjaminianas, a partir das quais esses elementos primários encontram-se móveis, oferecendo-se à montagem, ao cinematográfico, ao mesmo passo que, como vimos, ao histórico-político.

Em suma, vislumbramos um exemplo de como o fazer crítico de Benjamin soergue possibilidades metodológicas que, ao estarem imbricadas no discurso filosófico e sua forma de apresentação, com a finalidade de constituir um pensamento que faz da dialética, entre o objeto mínimo e as estruturas, seu *leit motiv*, combinam os fragmentos recolhidos em uma dimensão outra. O que acontece sob uma determinada adequação da linguagem, elaborada de forma técnica, em torno dos problemas e reflexões que aborda, sempre apontando para o que se esvai, o que “queima” e, enfim, o que é fragmento e se transforma em “insumo” na “fogueira” de uma tradição não linear da história. Ainda, como nas palavras de Georg Otte e Miriam Lidia Volpe, vislumbramos tal pressuposto hermenêutico, sobretudo, ao assumirmos que:

O discurso benjaminiano ganharia, assim, aspectos constelares, uma vez que o uso do mesmo termo em textos cronologicamente e ideologicamente distantes estabelece uma ligação entre eles.

Assim, o termo constelação, que ocupa um lugar importante nas “Questões introdutórias ...” de 1925, pode ser re-encontrado em suas reflexões sobre a história, tanto nos respectivos fragmentos da chamada Obra das Passagens (Das Passagen-Werk), quanto em seu último texto, de 1940, “Sobre o conceito de história”, mais conhecido entre os comentadores como “Teses”. Pareceria que um dos recados desses textos fora o de mostrar que nosso autor não se preocupava muito com as divergências entre as visões de mundo existentes” (Otte, Volpe, 2000, p. 38, grifo nosso).

Poderíamos dizer que Benjamin articula uma crítica que mobiliza as nuances e estranhamentos de ordem histórica, quais são constituintes dos objetos analisados, para que possamos também os materializar, relegando-os à uma reflexão que deles emana, como parte inescapável de uma “combustão” que é própria ao andamento da história. Em paralelo à possibilidade de análise do fragmentário, enxergamos neste mesmo lugar teórico um recurso ao anacronismo,¹ muitas vezes identificado e precipitado pela ótica benjaminiana nela mesma, à qual buscaremos nos referir mais adiante. Seja enquanto atribuição de uma crítica que age, no seu plano de execução, sob os olhares que lança ao passado, também agregado a determinada percepção do agora e o porvir, ou, seja nas viradas mais radicais que emprega, onde esse recurso permite que, novamente, Benjamin possa alargar os domínios de sua análise entre acontecimentos dispersos no tempo. Neste sentido, devemos observar que toda remissão feita, nos artigos que escreveu sobre autores franceses ou alemães, de Gide a Goethe, Proust a Sigfried Kracauer, etc., a um eixo social que embasa seu exercício crítico acerca das temáticas estéticas, despontam para demonstrar tais afinidades políticas e culturais em torno de variantes que podem parecer esquivas. Em virtude de um princípio

1 Lançamos mão do conceito de anacronismo, em nossa interpretação, baseados em um epíteto encontrado nos escritos de Michel Lowy, em que o autor escreve: “Walter Benjamin não é um autor como os outros: sua obra fragmentada, inacabada, às vezes hermética, frequentemente anacrônica e, no entanto, sempre atual, ocupa um lugar singular, realmente único, no panorama intelectual e político do século XX” (Lowy, 2005, p. 13). A partir disso, pensamos nas implicações que nos parecem ser, justamente, desdobramentos diretos de tal afirmação, sendo que, enxergamos que seu resultado estaria diretamente vinculado ao texto das teses *Sobre o conceito de História*, datado dos anos de 1940. Nesse texto Benjamin estabelece o que vai chamar de tradição dos oprimidos, que seria uma alternativa ao discurso hegemônico acerca dos acontecimentos históricos, abrangendo, então, acontecimentos e personagens esquecidos e marginalizados.

que vemos também exposto na leitura do romantismo, a saber, quando este é ilustrado à guisa da temática poética, mas completamente concatenado ao presente da formulação crítica a que o autor se debruça, pautado, então, pelos assombros da guerra e o fascismo.

Enxergamos que as noções de totalidade, absoluto e transcendental, ao qual somos encaminhados nas especulações próprias à crítica de arte romântica, tornam-se, então, um elemento ambíguo: porque sugerem o inefável ao mesmo passo que acionam o modo reflexivo que rompe com a estabilidade do conflito pré-instalado no encontro do indizível e a expressão, dando-nos a ver a importância da filosofia sobre a linguagem que transpassa sua teoria política. Se podemos reunir a crítica romântica ao modo com que Benjamin vai analisar a literatura de sua época durante os anos de 1920 a 1930, devemos dizer que o conflito central para os primeiros, instalado na dubiedade individual/absoluto, reflete uma dubiedade adequada à historicidade pertinente também ao sujeito fragmentado (aspecto central em seu pensamento), que precisa recolher os cacos da memória, no tempo do entreguerras europeu, para que possa vislumbrar a tradição dos oprimidos. O anacronismo, portanto, é interposto a estas dimensões filosóficas, sendo a primeira delas uma constituição da tradição dos oprimidos que, mesmo em pequenos textos de crítica, encerra as preocupações de fundo na sua recepção da literatura, de modo geral. Em segundo plano, o anacronismo seria um recurso que possibilita o autor a, ao estabelecer uma determinada lente para sua proposta de análise, identificar semelhanças transversais às malhas da cultura que perpetuam, ou, o pretendem fortemente, a defesa de uma sustentação ideológica para um discurso unilateral e hegemônico. Na sua contrapartida, o olhar benjaminiano inaugura outro plano conceitual (nas constelações de ideias, na configuração das ideias) que o permite enxergar, nas entrelinhas da história oficial, ou melhor, oficializada, saídas possíveis para redenção dos “náufragos”, esquecidos e rejeitados pelos documentos

registrados nas páginas da “vitória”.

O engajamento político literário benjaminiano, que observamos arraigado nos artigos e ensaios escritos pelo autor, sobretudo, no período que circunscrevemos, é marcado profundamente pelos desdobramentos mais diversos de sua reflexão, reunindo ao dorso de tais apontamentos um forte caráter retórico. Da poética à política, seus apontamentos estão orientados pela consideração das ruínas, da destruição provocada pelos ideais do progresso e, finalmente, pelo ato de “escovar a história a contrapelo”, na busca pelos escombros deixados por aqueles que sustentam um discurso pretensamente vencedor (Benjamin, 1994, p. 225). Princípios que passam a ser o termo articulador de uma interpretação que enfatiza o lamento na sua forma de apresentação crítica, permeada, então, por recursos literários como, por exemplo, o uso de imagens, metáforas e alegorias. Nesse sentido, reiteramos que o traço específico de imersão nos objetos estéticos como dispositivo metodológico para uma construção que se faz da própria experiência artística, exigindo, então, que a elaboração de seu discurso tenha garantida essa atitude frente às obras, é uma película própria ao seu pensamento que compõe filosofia e arte. Viemos defender que o modo de escrever benjaminiano é performativo do seu engajamento político literário e que a reunião de sua técnica ao que é seu discurso nos ajuda, acima de tudo, a estabelecer uma configuração conceitual em torno do assunto porque, justamente, sua forma reflexiva é fragmentária no exercício do fragmento. Recria-se em forma de mosaico para dizer sobre uma subjetividade que se despedaça. Traduz uma história microscópica para falar das mazelas dos grandes discursos que a modernidade busca, de modo fracassado, sustentar. E enfim, revela-nos o instante para estabelecer uma quebra radical com aquilo que é o contínuo na ideologia do progresso, etc.

Da crítica de arte romântica ao engajamento político literário benjaminiano

Nosso objetivo interpretativo é encaminhar o argumento à determinada configuração conceitual presente na crítica literária exercida por Walter Benjamin (1892-1940), sobretudo, firmada por uma trama complexa, estabelecida em diferentes textos do autor, que nos levariam a uma concepção própria de engajamento político literário, presentificado em seu plano teórico. Deste modo, resolvemos falar primeiro do estatuto da crítica no seu aspecto filosófico para derivar tais implicações terças deste grande pilar, sabendo-se de antemão que o conceito foi trabalhado pelo escritor exatamente na sua tese de doutoramento sobre o romantismo alemão. Cabe à nossa tarefa primária revisitar o contexto das discussões em torno da noção no seu pensamento para, no segundo estágio da leitura, atentarmos ao conceito de “crítica literária engajada” em suas possíveis interconexões com esse ponto de partida originário. O viés que defendemos está posto no olhar sobre a passagem entre determinada hermenêutica dos objetos artísticos e o enfrentamento de seu caráter reflexivo, exatamente onde acreditamos encontrar um exercício politizado que é constitutivo deste terreno propriamente estético. Afinal, o conceito de engajamento a que nos referimos está compreendido no exercício da análise literária benjaminiana e contém pressupostos que podem ser descritos e articulados, na sua singularidade e diferença, a partir da percepção que o teórico desenvolveu acerca do seu próprio modo interpretativo dentro desta seara.

Se aceitarmos de partida, assim como afirma Carla Milani Damião, que “o sentido de crítica em Benjamin não está isolado no empenho de sua pena crítica literária, e sim permeado pela reflexão filosófica empreendida em sua tese de doutorado, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*” (Damião, 2020, p. 11), precisaremos voltar ao texto de 1919. Voltaremos a esse

trabalho para encontrarmos em seu escopo, como veremos, a distinção sobre a qual nos referimos e, posteriormente, traçar suas intensidades conceituais com as noções de política e engajamento literário. Apenas ao retornarmos desta abordagem acerca dos pressupostos que embasam a relação filosófico-literária, que poderemos argumentar a favor de uma crítica literária engajada: o engajamento que reúne crítica, reflexão e conhecimento, para se definir politicamente, encontra-se neste espaço plurissignificativo das esferas que constituem o pensamento benjaminiano. Antes de qualquer coisa, devemos enfatizar que será a partir da constatação de que a crítica filosófica “permeia” a análise literária que o sentido de engajamento no pensamento de Benjamin poderá ser colocado segundo critérios teóricos que denotam um exercício político de intervenção pública. Por força de um pensamento exercido no contato direto com o texto escrito, elevando, assim, ao direito de análise, os seus recursos técnicos específicos; sua fortuna literária propriamente ligada à composição de escrita e seu prisma, digamos, revolucionário.

Em torno do aspecto especificamente metacrítico que desponta no pensamento benjaminiano gostaríamos de destacar a leitura que faz Patrícia Lavelle (2022), no livro de ensaios intitulado “Walter Benjamin metacrítico: uma poética do pensamento”, em que a autora se dedica exatamente à concepção desse elemento específico. Acreditamos que sua interpretação mais geral poderia ser sintetizada pela seguinte passagem: “[...] se o sujeito do pensamento resulta da capacidade de estabelecer conexões, a experiência anunciada pelo programa filosófico de Benjamin também remete a descontinuidade que resiste ao discurso e ao mesmo tempo lhe confere sentido” (Lavelle, 2022, p. 37). Pensando nisso, devemos acrescentar, ainda, que o aspecto de descontinuidade, conforme aparece nas palavras de Lavelle (2022), põe em jogo um intervalo pertinente ao hiato entre o estofo primordial da linguagem, que não nos deve remeter ao “silêncio anterior às palavras”, mas, despertar-nos “como aquele que atravessa os discursos,

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

permitindo a produção de sentido” e a reflexão crítica (Lavelle, 2022, p. 37). Aspectos que serão interpostos, justamente, a determinado discurso que se perfaz sobre si mesmo. Deste modo, a interpretação pretende assegurar uma anterioridade ao reflexivo, assim como, pretende assegurar um espírito de criação na origem do pensamento crítico, reforçado, sobretudo, por tal premissa mística, na qual aparece configurada uma filosofia da linguagem que lhe é correspondente.

Com essa hipótese inicial, portanto, buscamos demonstrar que tal percepção da crítica literária, relida enquanto discurso politizado que intervém no espaço público, torna-se um forte motivo para falarmos sobre determinado engajamento presente nas interpretações benjaminianas. Muitas delas colocadas pelo autor, em diferentes oportunidades, como núcleo para produção de conhecimento e transformação das formas estéticas enquanto sua tarefa política por excelência. Inclusive, levando-se em consideração tais atributos, apontamos para o caráter de bilateralidade que sua recepção exige, ao abordarmos um texto que expõe o seu sentido através de uma composição que pensa sua forma concomitante ao discurso anunciado, segundo uma performatividade que lhe é própria, por meio de uma dimensão metacrítica amplamente arraigada em seus pressupostos. Por outras palavras, o exercício da crítica literária em Benjamin está posto sob a complexidade de aspectos literário-estéticos a serem enfatizados e desdobrados pela análise, exigindo que seus leitores estejam atentos, especialmente, a uma tradição de escrita que se manifesta sob um amálgama de proposições multidimensionais. Em proposições que se manifestam desde a sonoridade, plasticidade e seu módulo de pensamento, sob os quais tal escrita transforma-se, por fim, em uma poíesis, por ser, justamente, reflexiva e filosófica.

Aqui fazemos referência ao texto de Ezra Pound, *ABC da Literatura*, em que o teórico define o trabalho literário em três elementos básicos: “Contudo,

as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopeia, melopeia, logopeia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (Pound, 2013, p. 44). A fanopeia sendo, basicamente, uma dimensão imagética que permite à linguagem expressar-se por invenção de quadros de imagens descritos no fluxograma de sua escrita; a melopeia, constituída, então, pela sonoridade recriada na escrita através de articulações internas e cesuras específicas à técnica poética e, por fim, a logopeia, que seria propriamente a face lógica do discurso do poema. Mas isso deve ser considerado apenas como referência mais alargada da construção poético-literária nas proposições que encontramos na crítica benjaminiana, porque, muito além disso, queremos chamar a atenção para o fato de que se trata de uma composição de escrita criativa, que lida com técnica na construção de sua exposição, sem minimizar, seja em qual gênero que esteja expondo suas ideias filosóficas, quaisquer uma de tais dimensões.

Dito isso, observar as imagens; o tom, as metáforas e alegorias, que cada ensaio, ou, artigo, escritos pelo filósofo, venham conter, faz parte do trabalho sobre o engajamento político literário, sem que uma alienação das formas possa encontrar-se sobrepujada por mensagens explicitamente políticas, como, de fato, determinados textos acabam trazendo já nos seus títulos. Sobre esse ponto alguns exemplos claros seriam “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Junger”, datada dos anos de 1930, ou, “Melancolia de esquerda. A propósito do livro de poemas de Éric Kastner”, do mesmo período.

De igual maneira, observamos nesses escritos que suas temáticas explanam abertamente uma tomada política, polêmica e de combate ideológico, assim como, no seu miolo, aparece uma preocupação com a análise literária nos seus termos técnicos: no caso da crítica sobre Kastner

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

vemos interposto às sentenças mais radicais acerca de sua despolitização, considerações sobre sua versificação, constituição de estrofes e forma, de modo geral. Ainda, sobre a sonoridade que seus poemas inspiram, Benjamin escreve: “Seu ritmo obedece rigorosamente às partituras usadas pelos pobres milionários para trombetear sua aflição” (Benjamin, 1987, p. 77). Ou seja, em uma sentença ao mesmo tempo metafórica da própria técnica, mas, diretamente relacionada às suas nuances e implicações políticas e sociais.

Nesse sentido, para além do aspecto metacrítico, ressaltamos que são inúmeras as possíveis relações da crítica literária benjaminiana com a poética, ao passo que enfatizamos o sentido de que o texto reflexivo seria uma forma de arte porque recria a obra e dá a esta continuidade desde o aspecto construtivo da linguagem que exerce. Chama-nos a atenção o caráter de atualização das obras por força de uma crítica denominada poética, o que desperta a questão do anacronismo novamente, ao passo que, mesmo o resgate das obras de arte que são interpretadas pelo filósofo, dar-se-ia por este recurso utilizado antes pelo romantismo. Ou seja, Benjamin resgata um princípio teórico daquela primeira geração de poetas alemães a fim de, relidos meticulosamente seus princípios e métodos, responder a demandas que seu tempo coloca à sua frente, não só para estética, como também para história e a sociedade. Sendo assim, além de um anacronismo *lato sensu* (que reúne em um panorama histórico diferentes passagens e quadros da tradição dos oprimidos), encontramos o traço particular de uma leitura que se torna capaz de inspecionar, nas entrelinhas da cultura, intensidades conceituais não cronológicas. Ora, se o autor já havia colocado as conquistas da reflexão romântica sobre a arte como contributo relacionado à atualidade da crítica, seu papel no cenário belicoso e assombroso para o qual se dirigiu seus escritos precisa ser avaliado segundo esta mesma condição.

Nesse mesmo sentido, vale-nos citar um trecho de *História literária e ciência da literatura*, em que Benjamin escreve: “[...] a obra configura-se no seu interior como um microcosmo, ou melhor, como um micro-*eon*. Porque não se trata, realmente, de apresentar as obras literárias no contexto geral de seu tempo, mas sim de levar à representação, no tempo em que surgiram, do tempo que as reconhece — e que é o nosso” (Benjamin, 2018, p. 138). Acerca disso, precisamos antecipar que, com a finalidade de cumprir o método de imersão nos objetos estéticos inculcado na crítica poética dos românticos, em sua presentificação e construção, o crítico lança mão do anacronismo, porque, ao resgatar o “teor de verdade” das obras (Benjamin, 2018, p.12), retrata, no, e, para, o tempo presente, o sentido das mesmas (conforme vimos antes no texto sobre “*As afinidades eletivas de Goethe*”). Por fim, em torno da relação poesia e crítica como criação, podemos citar exatamente *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, na passagem que diz o seguinte:

[...] eles [os românticos] fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a “poesia e afirmaram: A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte. Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...], irá completar a obra, rejuvenesce-la, configurá-la novamente” (Benjamin, 2018, p. 77-78).

Os traços que são atribuídos, por Benjamin, ao exercício de crítica literária, ainda nos remete a outra citação encontrada em *História literária e ciência da literatura* que, justamente, exemplifica a função epistemológica que a crítica contém: “Na verdade há uma relação direta entre crise da cultura e o fato de a história literária ter perdido completamente de vista a sua missão mais importante — que foi das suas origens enquanto ciência estética —, que é de ordem didática” (Benjamin, 2018, p. 136). No trecho,

observamos que Benjamin fala sobre a condução da “história da literatura”, mas devemos concordar que fala também sobre algo que pode ser atribuído ao trabalho intelectual de modo geral, uma vez que a politização do meio, como defende nos anos de 1930, no ensaio sobre Siegfried Kracauer, pressupõe um trabalho didático nesta mesma linha de raciocínio. Há outra passagem em que, de certo modo, Benjamin busca evidenciar o valor de conhecimento que a literatura carrega e sua vinculação ao aspecto social que gostaríamos de relembrar, trata-se da conclusão para uma das entrevistas com André Gide, realizada em 1928, intitulada, justamente, “Conversação com Gide”:

Para os alemães, fechados em si mesmos, recolhidos, encorujados, aquele sempre será o modelo, a figura educadora pura que põe em relevo o tipo alemão, como hoje Hofmannsthal e Borchardt tentam fazer. Para os franceses, entretanto, ricos em caráter popular e multiplamente diferenciados em ramificações genealógicas, padronizados em suas virtudes nacionais e literárias de maneira mais rígida e precária do que qualquer outro povo, o grande caso de exceção à moral esclarecida é a mais alta instância educadora. Este é Gide (Benjamin, 2020, p. 178).

Em ambos os casos, seja para alemães ou franceses, conforme explana Benjamin na passagem que sublinhamos, as figuras literárias tomam o lugar da produção de conhecimento muito por intermédio da função didática que a crítica exerce, seja para bem ou mal, em relação à sociedade que leve em consideração. Sem sombra de dúvidas, quando lembramos que a crítica literária em Benjamin está, igualmente, pautada pela “transformação técnica das formas estéticas”, devemos nos ligar àquele que é talvez o texto mais crucial para nós, “O autor como produtor”, onde se lê:

Em vez de perguntar: “Como a obra se situa adiante das relações de produção da época?” “Ela está de acordo com essas relações, é reacionária, ou aspira sua transformação?”; “É revolucionária?”. Em vez dessas perguntas, ou pelo menos antes delas, sugiro outra. Antes de perguntar como uma criação poética se situa *diante* das relações de produção da época, eu gostaria de questionar como ela

se situa *dentro* delas. Essa pergunta mira diretamente na função da obra dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela mira diretamente na *técnica* literária das obras (Benjamin, 2017, p. 87).

A transformação das formas, por intermédio da técnica, eleva, inclusive, ao nível das observações críticas, a importância de sua interpretação na obra, sem que seja minimizada sua influência no grau de politização, ao exigir, como viemos dizer, uma apuração hermenêutica em torno de sua significação, justamente, a partir de tais imbricações enunciadas. Semelhante a isso, o sentido dado à noção de crítica que podemos encontrar na tese sobre o romantismo alemão retrata uma condição de inextricabilidade entre o pensamento e seu fundamento estético: quando, por exemplo, prevê a possibilidade de sobrevida para o exercício analítico na “continuidade das obras”, se realizado não como “dissecação” ou “esquartejamento” das mesmas, mas por meio de uma ação criativa e orgânica, devemos concluir. Uma ação que é realizada, sobremaneira, por uma autoria poética, porque “o verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado”; “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método do seu acabamento” e, por este motivo, os românticos assumem na sua leitura da arte, da poesia, este princípio maior (Benjamin, 2018, p. 76-77). Segundo Benjamin, “a crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é elevada ao transcendental, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium de reflexão” (Benjamin, 2018, p. 76). Sendo que, a crítica é uma atitude de pôr o médio em funcionamento. O “médium de reflexão”, desponta, por fim, como o recurso que garante a sobrevida das obras na “infinitude da arte como Ideia” (Benjamin, 2018, p.76). Acerca do tema, Márcio Seligmann-Silva enfatiza exatamente que:

Benjamin define crítica como “médium de reflexão” (*Reflexionsmedium*). Na medida em que ele pôs esse conceito no núcleo da tese, com todas as suas implicações de crítica ao modelo

da teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos, e portanto, de crítica também a uma concepção linear tanto do desenvolvimento do conhecimento como também do desenrolar da própria história ele trouxe à tona um debate — a crítica de um determinado modelo de razão e racionalidade (Seligmann-Silva, 2018, p. 11).

Essa consideração é especialmente importante por explorar uma transitividade entre as conclusões tiradas por Benjamin, nos estudos sobre o romantismo, e o próprio modo de pensar benjaminiano e, por conseguinte, o modo conforme se desenvolveu sua atividade com a crítica literária desde o trabalho sobre os *Sturm und Drang*. Tanto quanto por aceitar uma sistematicidade peculiar ao conjunto dos textos do autor, resultante de uma constituição teórica para o conceito que é ulterior à filosofia que lemos (caminho que não pode ser confundido com algo que é consensual, ou, natural, nas interpretações dos textos de Benjamin).² Antes de qualquer coisa, enxergamos nessa indicação uma linha interpretativa que religa a construção conceitual, compreendida na tese, à sua execução concreta em trabalhos posteriores, sendo que, para o ponto de onde partimos, manifestam-se vinculadas a um forte engajamento político literário. Observamos ainda que, como consequência disso, um aparato conceitual relativo às questões aparentemente distantes, seja de cunho epistemológico, ou, estético, estão completamente imersos na política das letras exercida por Benjamin e quando

2 Referimo-nos ao movimento ulterior do pensamento de Benjamin, baseados em uma perspectiva muito próxima daquela que pode ser encontrada no artigo, *Recordar e escavar: a herança sistemática de Fichte no sistema spectral da linguagem em Walter Benjamin*, publicado por Theófilo Moreira Barreto de Oliveira (2019). No texto, o comentador estabelece um panorama de sistematicidade no pensamento de Benjamin, justamente, baseado na interpretação benjaminiana do romantismo alemão, sobretudo de Fichte, que aparece muito no texto de *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Em determinado trecho, Oliveira (2019) escreve o seguinte sobre a recepção do pensamento de Benjamin: “O que geralmente se faz é conectar e lincar, as ‘infinitas possibilidades de constelações’ e expor uma ordem ao entendimento diversificado de sua filosofia. Todavia, há um problema neste proceder. A multiplicidade que a princípio seria importante e feliz na propagação e compreensão de sua filosofia, principalmente no favorecimento de seus mais importantes desdobramentos, acaba por criar nichos desconexos e monadológicos que subsistem por si só, tornando assim, um ‘universo de constelações mortas’ que estão presentes na realidade, mas que não se comunicam, ou melhor, não iluminam a realidade da qual fazem parte. Afirmamos esta sentença não com a pretensão de rejeitar, reprovar ou ainda desqualificar os trabalhos feitos com base na sua vertente fragmentária que vem sendo apresentada sobre a filosofia benjaminiana, mas sim, afirmamos esta sentença com o objetivo de conectar estes trabalhos, estabelecendo assim, um vínculo necessário para a nossa justificativa enquanto reconhecimento de sua estrutura sistemática” (Oliveira, 2019, p. 5).

vêm à tona, não é por acaso que identificamos, ao seu redor, conceitos que são pertinentes a tais regimes de significado.

Encontram-se neste enfoque problemas de origens diversas e, do mesmo modo que o exercício crítico possui radículas provenientes de variadas matrizes (filosófica ou literária), como vimos destacar, diferentes prismas constituintes da complexidade entre estética, conhecimento, política, metafísica e etc, convergem a um horizonte comum. Todavia, ao seguirmos de perto o argumento levantado por Benjamin na tese, podemos enxergar uma preocupação elementar em distinguir os limites para uma abordagem que o permite falar sobre a crítica como crítica de arte, no mais estrito de seus significados. Sobretudo, isso acontece após reconhecer que a utilização da terminologia marcada por uma leitura feita por Immanuel Kant (1724-1804), por exemplo, ganha atributos que alargam o seu campo semântico para o vasto terreno “esotérico, indicando o ponto de vista sem igual e perfeito da filosofia” (Benjamin, 2018, p. 21). Em última instância, para Benjamin, seria necessário resguardar apenas uma das interfaces que encontramos nas múltiplas relações que a crítica estabelece com o pensamento romântico de modo geral porque, no subtítulo que introduz sua tese intitulado “Delimitação da Questão”, lemos que:

Uma determinação do conceito de crítica de arte não pode ser pensado sem pressupostos gnosiológicos e, tanto menos, sem pressupostos estéticos; não apenas porque estes últimos implicam os primeiros, mas sobretudo porque a crítica contém um momento de conhecimento que pode, de resto, ser tomado por conhecimento puro ou vinculado a valorações. Da mesma maneira, a determinação romântica do conceito de crítica estética também é construída integralmente sobre pressupostos gnosiológicos, com o que não se quer evidentemente indicar que os românticos tivessem extraído conscientemente daí o seu conceito. Mas o conceito como tal — como afinal qualquer conceito que com razão assim seja denominado — assenta-se sobre pressupostos gnosiológicos (Benjamin, 2018, p. 19, grifo nosso).

Ao predispor uma margem bem delimitada para sua proposta observamos que Benjamin isola dois dos diferentes níveis de imbricação que a noção de crítica poderia estabelecer, a fim de, com isso, deixar fixado no horizonte especulativo em questão uma ótica fortemente marcada pela imbricação entre conhecimento e arte. Desse ponto de vista, chama-nos atenção a veiculação, por extensão, de duas esferas que são fundantes na perspectiva benjaminiana sobre a politização da intelectualidade ao delimitar sua faixa de ação desde as suas funções didáticas como algo pertinente ao exercício da crítica. Sendo que, ao confrontarmos os modos de exposição que assumem os textos anteriores e posteriores à tese sobre os românticos, percebemos que eles procuram conduzir-nos sempre a novas formas estéticas como produto genuíno de uma atuação engajada. Concluímos, portanto, que esta politização também está direcionada a um sistema *bivolt* (arte/conhecimento) que tem como malha profunda para expansão de sua energia uma apresentação crítica antenada a todas as tensões que sua tarefa possa despertar.³ Motivo pelo qual, inclusive, empenha-se na construção de novos modos de apresentação dos objetos que escolhe analisar e se debruça, com uma atenção particular, sobre tais formas interpretativas que reaproximam a estética, a poética e as artes ao corpo sociocultural das tensões políticas que lhes são características.

3 Sobre o ponto, vale-nos ressaltar a leitura de “Teses sobre a linguagem do filósofo”, texto escrito pelo jovem Theodor W. Adorno entre os anos de 1920 a 1930, em que curiosamente as perspectivas aqui levantadas acabam se aproximando sobre alguns dos pontos encontrados nas perspectivas dos dois filósofos. Destacamos que em uma breve passagem no conjunto de teses que compõem o texto, Adorno escreve o seguinte: “Toda crítica filosófica hoje é possível como crítica da linguagem, que deve se dirigir não apenas a ‘adequação’ das palavras às coisas, mas também a situação das palavras em si mesmas; deve-se questionar, nas palavras o quanto elas são capazes de comportar as intenções que lhes são atribuídas, o quanto sua força se apagou historicamente e o quanto esta pode ser conservada, por exemplo, de forma configurativa [...] Pode-se formular o crescente significado da crítica filosófica da linguagem como convergência incipiente entre arte e conhecimento. Enquanto a filosofia deve se voltar para a unidade imediata entre linguagem e verdade, pensada até agora apenas de forma estética, e precisa avaliar dialeticamente sua verdade através da linguagem, a arte obtém caráter cognitivo: sua linguagem é esteticamente consonante [*stimmig*] apenas se ela é ‘verdadeira’: se suas palavras existem segundo a situação histórica verdadeira” (Adorno, 2018, p. 490). Ou seja, mesmo que a partir de pressupostos distintos, observamos que o termo de adequação da linguagem crítico-reflexiva e sua forma estética são um valor comum nos planos filosóficos de ambos os autores.

Referências

ADORNO, W. *Primeiros escritos filosóficos*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do crítico em treze teses*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 32-33.

BENJAMIN, Walter. *Diário parisiense e outros escritos: A nova literatura francesa de Proust, Gide e Valery*. Tradução de Carla Milani Damião e Pedro Hussak. Editora Hedra: São Paulo, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência literária*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 2016.

BENJAMIN, Walter. *Karl Kraus*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 2022.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*, Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 222-232.

LAVELLE, Patrícia. *Walter Benjamin metacrítico: uma poética do pensamento*. Rio de Janeiro: Ed. Puc Rio. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2022.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de José Paulo Paes; Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Theófilo Moreira Barreto de. Recordar e escavar: a herança sistemática de Fichte no sistema espectral da linguagem de Walter Benjamin. *Revista de Estud(i)os sobre Fichte* [Online], 18 | 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ref/1089>. DOI: <https://doi.org/10.4000/ref.1089>. Acesso em: 26 janeiro 2021.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 18, p. 35-47, jan/jun. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415>. Acesso em: 26 jan. 2021.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2017

Submissão: 15/04/2024

Aceite: 09/09/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99640>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Os múltiplos eus de Ernesto Sabato: explorando *Abaddón el exterminador*

Ernesto Sabato's multiple selves: exploring *Abaddón el exterminador*

Margarete Hülsendeger
PUC-RS

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99428>

Resumo

Este artigo examina o romance *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sabato (1911-2011), explorando a intrincada relação entre o autor e suas criações literárias. Por meio de uma abordagem metodológica qualitativa, que combina análise textual e contextualização histórico-literária, o estudo evidencia a narrativa multifacetada de Sabato, na qual autobiografia, ficção e ensaio se entrelaçam, refletindo sobre a condição humana em meio aos avanços da ciência e da tecnologia. Os personagens, particularmente aqueles que espelham o próprio Sabato, são importantes para essa investigação, pois servem como canais para a exploração de questões metafísicas e existenciais. Além disso, na sua construção eles destacam a permeabilidade entre gêneros literários e desafiam as demarcações tradicionais entre o ensaio e a ficção. Uma obra-chave para entender essa dinâmica é o livro de ensaios *El escritor y sus fantasmas* (1963), pois proporciona perspectivas valiosas sobre sua concepção de literatura e o processo criativo. Assim, este artigo explora como *Abaddón el exterminador* transcende a narrativa de um escritor em busca de significado em um mundo fraturado, oferecendo uma análise profunda sobre o potencial da literatura de questionar e alargar nossa compreensão da realidade.

Palavras-chave: Ernesto Sabato; literatura argentina; personagens; autobiografia; ciência.

Abstract

This article examines the novel *Abaddón el exterminador* (1974), by Ernesto Sabato (1911-2011), exploring the intricate relationship between the author and his literary creations. Through a qualitative methodological approach, which combines textual analysis and historical-literary contextualization, the study highlights Sabato's multifaceted narrative, in which autobiography, fiction and essay are intertwined, reflecting on the human condition amid advances in science and technology. The characters, particularly those who mirror Sabato himself, are important to this investigation, as they serve as channels for exploring metaphysical and existential questions. Furthermore, in their construction they highlight the permeability between literary genres and challenge the traditional demarcations between essay and fiction. A key work to understand this dynamic is the book of essays *El Escritor y sus fantasmas* (1963), as it provides valuable perspectives on his conception of literature and the creative process. Thus, this article explores how *Abaddón el exterminador* transcends the narrative of a writer in search of meaning in a fractured world, offering an in-depth analysis of literature's potential to question and broaden our understanding of reality.

Keywords: Ernesto Sabato; argentine literature; characters; autobiography; science.

Introdução

Em 1981, o romance *Abaddón el exterminador* foi publicado no Brasil, com a tradução de Janer Cristaldo (1947-2014). Na abertura da obra, em uma breve apresentação, ele escreve que Sabato foi “alvo de uma conspiração internacional do silêncio” (Cristaldo, 1981, s/p), embora tenha sido traduzido para cerca de vinte idiomas até aquele momento. No parágrafo seguinte também afirma que “críticos de visão colocam Camus, Dostoievski, Lautréamont e Tólstoi como seus pares” (Cristaldo, 1981, s/p). Cristaldo utilizaria, dois anos mais tarde, em seu livro *Mensageiro das fúrias* (1983), palavras quase idênticas para posicionar Ernesto Sabato no sistema literário da América Latina, sem, contudo, adentrar na discussão sobre as causas desse silêncio.

No entanto, quando *Abaddón* foi publicado, Sabato ainda era celebrado como um dos grandes escritores latino-americanos, recebendo avaliações positivas de vários críticos da época. Blas Matamoro (1974, p. 47-53), por exemplo, chamou atenção para o “triunfo da regressão” em *Abaddón*, um triunfo que, segundo ele, se manifestava de diferentes maneiras: (1) na inclinação para a perspectiva psicanalítica; (2) na reiterada opção pelo primitivo e arcaico em contraposição ao moderno e; (3) pela presença constante da figura materna que, em uma leitura simbólica, poderia indicar a relação do escritor com a cultura. Em 1976, o crítico José Lage (1983, p. 585-601), escreveria que o romance *Abaddón* se transformou em uma esclarecedora metáfora “do próprio processo de criação do romance, ao mesmo tempo que é uma síntese das obras e opiniões do seu criador, o que o torna único, irrepetível e idiossincrático: é como a carteira de identidade

do seu autor” (tradução minha)¹.

Em entrevista a Carlos Catania, em 1988, Sabato afirmou que seu objetivo ao escrever *Abaddón* era criar algo que fosse “ao mesmo tempo uma ficção e um questionamento da ficção, uma forma de indagar a forma mesma do gênero, suas possibilidades e seus limites, o segredo de suas origens no mais profundo da alma humana” (Sabato, 2015, p. 232). O resultado seria um “romance à segunda potência”, no qual o autor atuaria não como uma testemunha, um narrador ou um interlocutor, mas sim como mais um personagem junto a outros personagens. Por essa razão, em *Abaddón*, vamos encontrar um personagem chamado “Sabato” (sem acento)² que interage com personagens novos e antigos. Com esse recurso, o autor voltaria a se expor ao que ele chamou de “mal-entendido da autobiografia”, com dados de sua vida mesclando-se com a criação ficcional. Sabato³ afirmava que o leitor, ao ler o romance, compreenderia tratar-se de uma ideia completamente equivocada, já que as partes mais fantásticas são aquelas nas quais “ele” participa. Além disso, dizia ter se esforçado em inserir no romance todas as possibilidades que estão ao alcance de um escritor, utilizando diferentes formas de textos e gêneros literários: ensaio, poesia, notícias de jornal, cartas, trechos de diários, assim como, a narrativa autobiográfica.

Os eventos narrados em *Abaddón* ocorrem entre 1972 e 1973, portanto, aproximadamente dezessete anos depois dos acontecimentos de

1 No original: “del proceso de creación de la propia novela, al tiempo que es síntesis de obras y opiniones de su creador, lo que la convierte en única, irrepetible e idiosincrásica: es como el carnet de identidad de su autor” (Lage, 1983, p. 585-601).

2 A questão de o sobrenome ser escrito com ou sem acento geraria muita confusão já que, a partir de *Abaddón*, o autor alteraria a sua grafia, adotando a pronúncia italiana, ou seja, sem acento. Por esse motivo, encontramos nas referências bibliográficas diferentes grafias para o nome do autor (Sábato e Sabato). Neste trabalho optou-se por utilizar a grafia de Sabato, sem acento, tendo como base as informações presentes na biografia escrita por Julia Constenla que explica tratar-se de um nome originário da Itália, mais especificamente da Calábria (Constenla, 2011). Como muitas obras (brasileiras e argentinas) apresentam o nome do autor com acento, nesses casos, respeitou-se as informações da ficha catalográfica.

3 Neste artigo para diferenciar autor de personagem utilizaremos aspas: Sabato (autor) e “Sabato” (personagem).

Sobre héroes y tumbas (1961) e vinte e quatro de *El túnel* (1948). Embora o autor não tenha buscado uma continuidade narrativa, os três romances estão interligados pela presença de personagens das obras anteriores. Em *Abaddón*, encontraremos novamente Juan Pablo Castel (*El túnel*), Bruno, Martín e até mesmo Alejandra que aparece na forma de lembranças (*Sobre héroes y tumbas*).

Pode-se dizer que esse terceiro romance é, até certo ponto, uma reelaboração de *Sobre héroes*, de tal modo que “Sabato”, protagonista de *Abaddón*, pode ser considerado uma versão mais “suavizada” de Fernando Olmos (de *Sobre héroes y tumbas*). Também é plausível pensar que, se em *El túnel* não há esperanças ou chances de fuga dos tormentos que Castel experimenta, em *Abaddón*, o personagem-autor tenta encontrar respostas para os enigmas da existência, partindo do princípio de que após a destruição há sempre a possibilidade de um novo começo. Para Hector Ciarlo (1983, p. 82), esse recurso pode indicar o desejo do autor de efetuar o exorcismo de todas as suas obsessões, o que explicaria por que *Abaddón* foi seu último romance. Sabato teria, segundo Ciarlo (1983, p. 96), realizado o maior desejo de um escritor: expor seus fantasmas, colocando-os diante do autor e de seus leitores.

Abaddón seria, ao mesmo tempo, a expressão de uma visão de mundo, uma autoanálise da intimidade e até uma espécie de catarse na qual o autor nos permite acessar as incógnitas que ficaram sem solução em *Informe sobre ciegos*⁴. Como ocorre nos ensaios, Sabato, nos romances, também permanece fiel às suas ideias, retornando a elas para reformulá-las, reelaborá-las, dando-lhes um caráter mais claro e preciso. Portanto, não é de estranhar que o personagem “Sabato” seja constantemente questionado, e até mesmo atacado, por diferentes personagens; é como se o autor estivesse transpondo para a ficção as dificuldades que, muitas vezes, enfrentou quando teve de

4 Um dos capítulos que compõem *Sobre héroes y tumbas*.

expressar suas opiniões.

A leitura de *Abaddón* transforma-se, então, em um processo de desvendamento no qual o leitor é obrigado a lidar com diferentes níveis de interpretação. Há uma fragmentação da forma, uma ruptura do tempo e do espaço linear, gerando um efeito de simultaneidade recriado a partir de experiências que levam em conta tanto o consciente quanto o inconsciente dos personagens. A atmosfera que se estabelece em *Abaddón* mescla pesadelos, transe e intervalos ofuscantes de clareza, reunindo em um mesmo espaço história e poesia, de tal maneira que até mesmo a narrativa do início da física nuclear aparece entrelaçada com elementos da tradição hermética.

Do mesmo modo, em *Abaddón*, veremos repetir-se a fórmula já utilizada em *El túnel* e em *Sobre héroes y tumbas*, ou seja, toda a narrativa é construída a partir da visão dos personagens que povoam as ficções sabatianas. Esse recurso está relacionado à ideia de Sabato de que os personagens são como extensões da alma do próprio criador, pois em sua composição pode-se perceber novos caminhos sempre que eram lançados no mundo; antes que, segundo ele, “realizam para nós, e de alguma forma em nós, destinos que uma única vida nos proibiu” (Sabato, 1963, p. 242-243, tradução minha)⁵. Além disso, observa-se a presença da ciência como um fator diferencial na forma como o autor argentino desenvolve os personagens, cada um deles assumindo um lado em uma suposta batalha entre a ciência e a literatura. Assim, são os personagens que dão voz a muitas das ideias de Sabato, em especial aquelas que têm relação com a literatura e a sua forma de ver o mundo moderno, segundo ele, refém dos avanços da ciência e da tecnologia.

Portanto, tendo como ponto de partida as ideias do próprio autor e parte da sua fortuna crítica, neste artigo analisa-se como os personagens

5 No original: “realizar para nosotros, y de alguna manera en nosotros, destinos que una sola vida nos prohibió” (Sabato, 1963, p. 242-243).

foram construídos em *Abaddon el exterminador*, apontando as estratégias utilizadas pelo autor para concebê-los e estabelecendo pontos de contato entre suas ideias sobre o universo literário e o científico. Para fundamentar essa análise, foram utilizados como referência, além de parte da sua fortuna crítica, alguns dos ensaios escritos por Sabato, dando-se especial atenção a *El escritor y sus fantasmas* (1963).

Uma sinfonia de vozes

Na análise dos romances de Sabato, é possível encontrar certos padrões, recursos que se repetem, compondo o que se poderia chamar de uma “assinatura do autor”. Um desses padrões é a presença de um conjunto significativo de personagens que aparecem e desaparecem, se cruzam de forma rápida, dialogam, discutem e até mesmo se agridem no decurso da narrativa. Além disso, quando surgem descrições dos personagens elas são quase sempre feitas por outros personagens.

Em *Abaddón*, por exemplo, quando Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, aparece, é observado e descrito por Bruno, o *alter ego* de Sabato em *Sobre héroes y tumbas*. Na construção desse encontro, Sabato, utilizando-se da voz de Bruno, marca a passagem do tempo entre as duas obras, descrevendo o aspecto físico e o estado anímico de Castel. O encontro – ou seria melhor dizer “avistamento”, uma vez que os dois não conversam – é breve, e do mesmo modo que surgiu, Castel desaparece, levando consigo os mistérios que Fernando Vidal Olmos tentou desvendar ao ler *El túnel*. Não há qualquer continuidade narrativa, apenas essa conexão fugaz entre o passado e o presente, ou entre duas obras que têm entre si um intervalo de tempo de quase três décadas

Com esse recurso, Sabato talvez deseje demonstrar que Castel, mesmo

estando fora da prisão, continua preso aos seus tormentos interiores, um eterno prisioneiro dentro de um túnel que ele mesmo construiu e que o mantém separado do resto do mundo. Um túnel cujas paredes foram levantadas tendo como base a razão e a lógica. Um personagem que trabalha com uma lógica própria e vê a vida como se fosse um enigma matemático. Portanto, a queda de Castel, testemunhada por Bruno, pode ser interpretada como o declínio de um pensamento puramente racional, distanciado de toda a emoção; em outros termos, é a derrocada da ciência e de seus métodos de trabalho.

E não é apenas Castel que reaparece: Martín, de *Sobre héroes y tumbas*, também marca presença em *Abaddón*, desta vez, observando “Sabato”. Como a timidez permanece sendo o traço mais forte de Martín, ele não consegue aproximar-se de “Sabato”, mantendo-se escondido atrás de um jornal. Não obstante, diz ser capaz de reconhecê-lo entre milhares de pessoas, não só por causa das fotografias, mas porque percebeu que entre eles existia um “sinal silencioso e secreto que poderia estabelecer esse reconhecimento em qualquer lugar do mundo, entre milhões de pessoas” (Sabato, 1997, p. 659, tradução minha). E como aconteceu com Castel, Martín também desaparece das páginas de *Abaddón*, deixando um rastro de nostalgia e tristeza, como se Sabato estivesse se despedindo de um amigo que um dia representou seu lado mais puro e ingênuo. Se Castel é a metáfora do desmoronamento do pensamento cientificista, Martín é a metáfora da perda da inocência e de uma mudança radical de concepção de mundo.

Bruno é o único personagem que permanece até o fim de *Abaddón*. Por meio dele, Sabato reflete sobre a literatura e o poder da escrita, reiterando sua necessidade de escrever, pois só dessa forma poderá eternizar um amor, um ato de heroísmo, um deslumbramento. Para Bruno, a escrita torna-se o caminho que homens como ele, incapazes de atos de paixão ou de bravura, utilizam para se expressarem e, assim, não se sentirem

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

impotentes. Reconhece que “Sabato” faz parte do seu espírito, podendo, em determinados momentos, “imaginar quase detalhadamente o que você teria sentido diante de certos acontecimentos” (Sabato, 1997, p. 529, tradução minha). Essa frase remete à ideia de Bruno como um *alter ego* de Sabato e, conseqüentemente, “portador” de suas dúvidas e angústias, um personagem chave capaz de nos ajudar a compreender o psicodrama íntimo do escritor.

Apesar de manter o mesmo perfil de *Sobre héroes y tumbas* – compreensivo, compassivo e consciente das mais nobres aspirações humanas –, Bruno, em *Abaddón*, passa por uma transformação, pois percebe, com mais clareza, a impossibilidade de ocorrer qualquer tipo de transcendência por via exclusiva da razão e da lógica. Esse personagem torna-se, então, a metáfora da metamorfose de Sabato-escritor. Primeiro, vivendo a ilusão de um mundo perfeito construído com base nas abstrações científicas; depois, perdendo a inocência ao perceber que essas abstrações o afastavam do mundo real, para, finalmente, encontrar sua “verdade” na literatura, o único caminho capaz de explorar as regiões mais profundas da mente humana. E, se ao final do romance, o criador morre, o ato de escrever sobrevive, pois é a voz de Bruno que continua sendo ouvida até o final da narrativa.

Abaddón, entretanto, não está feito apenas de personagens conhecidos. Na verdade, há um grupo significativo de novos personagens povoando as páginas do livro. Com eles “Sabato” não só continua a discussão sobre a importância da literatura e o papel da tecnologia na sociedade contemporânea, como também trata de assuntos relacionados a cultos satânicos e sessões espíritas. Nesse sentido, é possível dividir os novos personagens em dois grupos: os “jovens” e os “doutores”. Enquanto os primeiros representam a inocência e a fome de conhecimento, os segundos são seres que parecem tudo saber, infiltrando-se na vida de “Sabato” com o propósito de atraí-lo para um mundo onde reina o mistério e a magia. Na construção desses

personagens, percebe-se o mesmo jogo com os opostos presentes em seus outros romances: luz-escuridão, pureza-pecado, vida-morte.

Entre os personagens jovens, dois se destacam: Marcelo e Silvia. Com eles, “Sabato” compartilha sua angústia em relação ao caminho seguido pelo homem, pois, teme que essa “civilização racionalista e mecânica de plásticos e computadores” (Sabato, 1997, p. 718, tradução minha) provoque a completa desintegração do ser humano. Não obstante, se para Marcelo ele diz que a sociedade está doente, pois além da exploração material, há também a miséria espiritual, para Silvia reconhece que não se pode simplesmente eliminar os avanços tecnológicos quando ainda existem pessoas morrendo de fome no mundo. A literatura, então, aparece como a única forma de combinar diferentes expressões, já que só a arte pode revelar toda a realidade; uma realidade da qual também faz parte o mito e o sonho.

Com essas conversas, o autor talvez queira estabelecer uma relação com os diálogos socráticos, com “Sabato” no papel do mestre/professor, lançando perguntas a seus discípulos/alunos com o objetivo de conduzi-los a um processo de reflexão e descoberta dos próprios valores. Nessas discussões, não encontraremos qualquer tipo de pretensão à imparcialidade, com “Sabato” assumindo posições firmes, algumas vezes perdendo a paciência, exigindo respostas e até agredindo um jovem que tentou questioná-lo. “Sabato”, tal como Sabato, não mede palavras e não foge das polêmicas:

Como? Devemos discutir isso novamente? Achei que estava resolvido há dez anos. Aqueles pseudo-marxistas que dividiram a literatura em política ou estetizante. E como Ulisses não era político nem estetizante, ele não existia. Pertenceu a alguma fauna teratológica. Talvez fizesse parte da botânica. Talvez fosse um ornitorrinco. Vamos continuar perdendo tempo (Sabato, 1997, p. 653, tradução minha).

No outro grupo de personagens, “os doutores”, encontraremos figuras

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

sombrias que dizem seguir a vida de “Sabato”, ao acompanhar sua trajetória como escritor. Uma dessas figuras é o Dr. Ludwig Schneider, leitor de “Sabato” e membro de seitas secretas. Ele é descrito como tendo um rosto coberto de pelos, sobrancelhas enormes e quase juntas, lábios grossos e sensuais, dentes esverdeados, nariz aquilino e comprido. Um homem-fera sempre observando, analisando, fazendo perguntas e insinuações sobre o que “Sabato” escreve. O interesse que o personagem demonstra pela cegueira reflete um dos temas recorrentes das ficções sabatianas, podendo-se pensar na possibilidade de o personagem representar o inconsciente do escritor. Talvez, por isso, “Sabato” considere Schneider um dos responsáveis por ter se afastado da ciência, pois, sempre que se encontravam, ele o bombardeava com ideias estranhas, discussões e análises que, apesar de não serem sistemáticas ou coerentes, tinham a capacidade de perturbá-lo.

Além de Schneider, outro personagem sinistro é o Doutor Schnitzler. Um homem com rosto de pássaro e olhos de rato, capaz de citar de memória longos trechos dos livros de “Sabato” e que insistia em tratá-lo pelo seu título de doutor, mesmo que ele tentasse “lembrá-lo de que isso pertencia à sua proto-história, ao seu período batrácio” (Sabato, 1997, p. 773, tradução minha). A atração de Schnitzler, porém, não estava focada apenas nas ficções, como era o caso de Schneider, ele também tinha interesse nos livros de ensaios, especialmente, *Hombres y engranajes* (1951) e *Heterodoxia* (1953). Utilizando-se das ideias presentes nessas obras, Schnitzler defendia a tese de que a civilização moderna, ao ser racionalista, tem atributos tipicamente masculinos, obedecendo a uma ordem abstrata e a um desejo de objetividade e lógica. Essa situação, segundo ele, estaria prestes a mudar, pois, de acordo com suas “observações”, o racional estava dando lugar à ascensão do vital, trazendo consigo qualidades tipicamente femininas como uma maior presença da subjetividade, do inconsciente e da irracionalidade.

Mesmo que as semelhanças entre os dois personagens sejam evidentes – são grotescos na defesa de suas posições, apresentam-se como arautos de uma nova era, menosprezam as mulheres – para “Sabato”, Schneider era um agente das trevas enquanto, Schnitzler defendia a ciência racional (Sabato, 1997). O motivo para tal diferença quem sabe seja o fato de o primeiro interessar-se apenas pelos seus romances, enquanto o segundo preocupa-se em ler e até memorizar trechos dos ensaios. Nesse ponto, é importante lembrar que Sabato sempre defendeu a escrita de romances e de ensaios como sendo duas atividades completamente distintas, pois, se o ensaio pertence ao mundo do pensamento lógico, precisando de uma certa coerência na argumentação, a ficção “permite que você expresse seu mundo interior em sua enigmática diversidade e unidade” (Sábato, 1963, p. 9, tradução minha) respondendo, assim, aos mais obscuros dilemas da existência humana.

Essas afirmações causam um pouco de estranheza quando percebemos na leitura de seus dois últimos romances, *Sobre héroes y tumbas* e *Abaddón el exterminador*, a presença ostensiva da forma ensaística. Mesmo que o autor procure “disfarçá-los” utilizando a voz de um personagem ou o recurso do diálogo, nessas duas obras encontraremos muitos dos elementos que caracterizam esse gênero literário: diversidade de temas, subjetividade, capacidade de levar o leitor a refletir sobre os assuntos que propõe, traços marcadamente interdisciplinares etc. Esses elementos transparecem não apenas nas falas dos “doutores”, como também nos discursos de “Sabato” quando dialoga com outros personagens, entre eles os “jovens”. E mesmo que o autor tenha procurado delimitar esses dois gêneros, na prática, ou seja, na escrita das ficções, o que percebemos é justamente um entrecruzamento entre eles. E essa é a essência do seu conceito de “novela total”, ou seja, um romance capaz de estabelecer um diálogo que combina “os gêneros de dizer típicos do debate de ideias e do ensaio e desenha fortes tensões na

perspectiva interpretativa dos personagens para dar sentido à reclamação, ao descontentamento ou à denúncia” (Goic, 1988, p. 393, tradução minha).

Os múltiplos “Sabatos”

As especulações sobre o conteúdo autobiográfico de seus romances começaram de forma discreta em *El túnel* (1948), intensificaram-se em *Sobre héroes y tumbas* (1961), atingindo seu ponto mais alto em *Abaddón el exterminador* (1974). Por conta dessas especulações, esse se tornou um terreno movediço, já que não há um consenso sobre o grau de importância dessas informações quando se trata de analisar a produção romanesca do autor. No entanto, é preciso considerar que Sabato, assim como muitos escritores, destaca “a presença e a influência de dados de sua vida pessoal na sua ficção, como matéria-prima ou argamassa do processo criativo e base de sustentação da verossimilhança” (Fonseca, 2005, p. 75). Esse processo, em vários momentos, é endossado pelo próprio autor ao dizer, por exemplo, em *El escritor y sus fantasmas*, que ao pensar em Bruno colocou “deliberadamente” nele algumas de suas ideias mais conhecidas (Sábato, 1963, p. 22), ou que é “sabido que os personagens mais importantes da literatura ficcional são emanações do próprio autor” (Sábato, 1963, p. 123, tradução minha).

Dessa forma, se em *Sobre héroes y tumbas* a presença do autor está mascarada na forma de um personagem fictício (Bruno) que aparece como seu *alter ego*, em *Abaddón*, as máscaras parecem cair, pois Sabato assume-se como protagonista de sua própria obra. Um protagonismo que o leva a percorrer os caminhos da memória, com a evocação de lembranças que tanto podem ser reais como imaginárias. A realidade transforma-se em uma base a partir da qual a “imaginação preenche vazios e cria relevos que tornam a narrativa algo belo e artístico devido ao equilíbrio formal de suas

estruturas e de sua expressão” (Fonseca, 2005, p. 76). Como resultado, o personagem “Sabato” conserva de seu criador não só suas vivências concretas – os estudos de física e matemática, a experiência comunista e surrealista, o trabalho como pesquisador no Laboratório Joliot-Curie, em Paris –, como mantém o modo brusco de falar, sua sombria introversão mesclada com uma necessidade de comunicar, polemizar e justificar seus pontos de vista. Em decorrência disso, em *Abaddon* vamos observar a presença de diferentes “eus”: o “eu” mitomaniaco e “eu” o verdadeiro, o megalômano e o comedido, o consciente e o inconsciente de sua própria invenção.

Entretanto, apesar dos muitos pontos em comum entre o autor e o personagem, o “Sabato” que se move no livro não usufrui de nenhum privilégio na sua relação com os outros personagens; ele não é testemunha e nem *alter ego*. Tanto é assim que boa parte da história é contada a partir do ponto de vista de outro personagem, Bruno. Como já ocorrera em *Sobre héroes*, Bruno, em *Abaddon*, continua encarnando o lado mais racional de Sabato, sendo o porta-voz de muitas de suas ideias, lembranças e afetos. Ele funciona como um filtro que “reconhece, discerne e assimila os conteúdos inconscientes individuais que se tornam conscientes na personalidade do escritor protagonista, mas não os conteúdos transpessoais” (Sauter, 2006, p. 223, tradução minha).

O personagem “Sabato”, ao contrário de Bruno, não é um projeto de escritor, indeciso sobre publicar ou não. Na verdade, ele surge como um autor de livros importantes, em constante luta consigo mesmo e com a obra na qual está trabalhando, envolvido em polêmicas e forçado a interagir com pessoas que considera superficiais e alienadas. Características muito semelhantes às do próprio autor, que durante anos cultivou a imagem de um espírito atormentado, em permanente conflito, e para o qual o ato de escrever implicava grandes sofrimentos, não apenas psíquicos, mas também físicos: “Foi-me terrivelmente difícil terminar as minhas obras,

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

um sofrimento quase contínuo, não só no sentido espiritual, mas também físico” (Sabato, 2015, p. 174). A realidade torna-se uma fonte importante para construir a ficção, pois nela encontraremos os arquivos de vivências e conhecimentos, dos quais será possível extrair a matéria que alimenta a fantasia e a imaginação (Fonseca, 2005). Dessa forma, ao mesclar diversos gêneros, Sabato acaba subvertendo o texto autobiográfico em nome de uma exigência do direito à criação e até mesmo da mentira.

Em suas reflexões sobre o processo de escrita, o personagem “Sabato” questiona-se, como fez Bruno, sobre o sentido de escrever ficções, mencionando que já o havia feito em dois outros momentos, sem saber ao certo o porquê. Expressa sua preocupação com a forma como seu próximo livro poderá ser recebido, pois compreende que, ao entrar no mundo, a obra deixa de pertencer-lhe, estando sujeita a diferentes interpretações. E aqui, novamente, realidade e ficção se mesclam de tal maneira que, ao utilizar dados biográficos autênticos – como a data de nascimento ou a origem do nome Ernesto Sabato – junto com outros inventados, o autor acaba instigando o leitor a questionar a veracidade dessas informações. Essa combinação do real e do imaginário também resulta em diferentes estratégias de ficcionalização, incluindo o desdobramento do próprio personagem, representado pelos enigmáticos “R” e “S”. Esses novos personagens se tornam uma peça-chave de leitura para uma análise que considera as diversas transferências psicanalíticas presentes na obra.

Apesar de, em muitos momentos, “Sabato”, “R” e “S” compartilharem lembranças do autor, eles são retratados como personagens distintos. Essa fragmentação simbólica fica evidente nos encontros entre eles, demonstrando que estamos diante de três egos diferentes, mas de alguma forma complementares. Enquanto “R” é descrito como uma combinação de poeta, filósofo e terrorista, e a única maneira de exorcizá-lo seria escrever um romance no qual ele fosse o personagem principal, “S” se apresenta como

um indivíduo “temperamental, que transcende as inevitáveis relações com as circunstâncias, mas, essencialmente, é o porta-voz dos seus fantasmas; a voz chorosa daquela região sombria de enigmas poéticos” (Ciarlo, 1983, p. 79, tradução minha).

É possível afirmar que “S” e “R” representam os diferentes níveis de consciência de “Sabato”, do mais lúcido e lógico para o mais delirante e irracional. Ao mesmo tempo, todos esses “eus” também fazem parte da psique no próprio autor, que tem o privilégio de “clonar tantos duplos e desfrutar de quantas vidas quiser, sem enfrentar os inconvenientes ou perturbações que na realidade uma mudança de identidade impõe” (Alberca, 2007, p. 30, tradução minha).

Por esse motivo, a presença desses múltiplos “eus” na narrativa não pode ser vista apenas como um recurso extravagante. Na verdade, eles não só representam uma concepção particular do autor do que é a literatura, como também, ao acentuar o aspecto referencial da obra, ajudam a reduzir as diferenças entre o texto ensaístico e o ficcional. Do mesmo modo, são eles que percorrem as memórias do Sabato-escritor e do Sabato-físico, demonstrando que, na literatura, o escritor não tem por que limitar-se a uma única vida e a uma única personalidade. Em *Abaddón*, realidade e ficção não seguem por caminhos diferentes e, mesmo que para fins de análise, as separemos artificialmente, essa suposta oposição acaba se superando no texto, o que resulta em uma obra que enriquece e modifica, da mesma forma, o real e o imaginário.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, explorou-se a complexa teia de relações entre o autor e suas criações, presente no romance *Abaddón el exterminador*, do

escritor argentino Ernesto Sabato. A obra revela-se como um labirinto de reflexões sobre a literatura, a ciência, a memória e a identidade, em que realidade e ficção se entrelaçam de maneira intrincada.

Os eventos que ocorrem em *Abaddón* entre 1972 e 1973 estão impregnados das memórias do autor, remontando a acontecimentos que marcaram época: a crise dos mísseis de Cuba (1962), a captura e morte de Che Guevara (1967), os movimentos estudantis em Paris (1968), a Guerra do Vietnã (encerrada oficialmente em 1975) e os sucessivos governos militares na Argentina desde 1966. A partir das memórias do personagem “Sabato”, o autor nos transporta para o momento no qual o átomo é finalmente “conquistado”, enquanto bombas de napalm explodem no Vietnã e o mundo se encontra dividido entre duas potências armadas com um arsenal capaz de fazer das bombas de Hiroshima e Nagasaki parecerem meros brinquedos infantis.

Para Sabato, após tantos anos alertando para os caminhos obscuros que o homem está trilhando, o apocalipse está muito próximo, ao dobrar de uma esquina. Nessa que seria sua última obra ficcional, o autor resgata velhas ideias, surpreendendo em alguns momentos com novos pontos de vista. O romance recebe da ciência o impacto de seu momento mais difícil e aterrorizante, a fissão do átomo, simbolizando não só o primeiro passo em direção a um virtual extermínio da humanidade, mas também a cisão da própria consciência individual. Em *Abaddón*, Sabato tenta conscientemente realizar uma síntese do que deveria ser a totalidade da condição humana em um “mundo contemporâneo, dividido por uma civilização racionalista e tecnolátrica” (Sabato, 1984, p. 37, tradução minha).

A presença marcante de elementos autobiográficos confere uma dimensão metaficcional à obra, onde a realidade se transforma em matéria de ficção. Por meio da figura de Bruno, “Sabato” confronta-se com suas

próprias angústias e questionamentos, refletindo sobre o sentido da criação literária e o impacto da obra no mundo. Além disso, “Sabato” desdobra-se em personagens como “R” e “S”, cada um representando diferentes níveis de consciência e expressando aspectos diversos de sua própria personalidade. Esses múltiplos “eus” não apenas enriquecem a narrativa, mas também ressaltam a fluidez entre os gêneros literários, desafiando as fronteiras entre o ensaio e a ficção.

Nesse sentido, pode-se dizer que *Abaddón el exterminador* tem uma dupla função na obra de Sabato: demonstra que um romance é capaz de conter, de forma harmoniosa, diferentes tipos de gêneros literários e textuais, enquanto serve como um espaço no qual a memória não só é recuperada, mas principalmente transformada em matéria de ficção. Mesmo que “Sabato” deseje que prevaleça seu “eu” escritor, não há como ignorar o espaço significativo que ele dá à lembrança de sua passagem por essa “*torre invulnerable*”, chamada ciência; uma torre límpida, dentro da qual reinava a eternidade.

Por fim, *Abaddón el exterminador* emerge como um testemunho da capacidade transformadora da literatura, capaz de transcender os limites da experiência individual e explorar os mistérios mais profundos da condição humana. Ao entrelaçar memória e imaginação, Sabato nos convida a refletir sobre o poder da escrita como um meio de dar forma ao inefável e revelar as múltiplas camadas da existência.

Referências

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

CIARLO, Hector. El universo de Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 391-393, 1983.

CONSTENLA, Julia. *Sabato, el hombre*. La biografía definitiva. Buenos Aires: Sudamerica, 2011.

CRISTALDO, Janer. *Mensageiro das fúrias: uma leitura camusiana de Ernesto Sábato*. Tradução Tania Koetz. Florianópolis: UFSC, 1983.

CRISTALDO, Janer. Uma palavra do tradutor. In: *Abaddon o exterminador*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.

FONSECA, Aleilton. Escrever: (des)encontros da ficção com a biografia. In: *A (auto)biografia/L' (auto)biographie*. BEDASEE, Raimunda (Org). Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana; Tours: Université François Rabelais, 2005.

GOIC, Cedomil et al. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

LAGE, José. Ernesto Sábato y Abaddón el exterminador. In: MORILLAS, Enriqueta Ventura. Leer a Sabato. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n. 391-393, p. 585-601, 1983.

MATAMORO, Blas. Sábato y el caso del mandarín congelado. *Revista Latinoamericana*, nº 4, Buenos Aires, ago. de 1974.

SABATO, Ernesto. Abaddón el exterminador. In: *Obra completa (Narrativa)*. Edición Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

SABATO, Ernesto. *Entre o sangue e as letras: conversas com Carlos*

Catania. Tradução, prefácio e notas João Francisco Duarte Jr. Campinas: UNICAMP, 2015.

SABATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Tradução Janer Cristaldo. São Paulo: Papirus, 1993.

SABATO, Ernesto. *Hombres y engranajens*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011 (Edición especial para La Nación).

SABATO ORAL. Edicion coordenada por Mario Paoletti. Ediciones cultura hispanica del Instituto de Cooperacion Iberoamericana. Madrid: 1984.

SAUTER, Silvia. *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raul Zurita y José Watanabe*. Iberoamericana: Madrid, 2006.

Submissão: 04/04/2024
Aceite: 21/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99428>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O tecido da rememoração: Proust, Benjamin e a escrita do passado

*The cloth of remembrance: Proust, Benjamin and the
writing of the past*

Victor Calcagno
PUC-Rio

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99711>

Resumo

As reverberações entre Marcel Proust e Walter Benjamin não estão só no nível das afinidades estéticas que levaram o pensador alemão a traduzir e ensaiar sobre o romancista. A partir da dinâmica da memória tratada por ambos, este artigo propõe aproximar as *Teses sobre o conceito de história*, escritas por Benjamin, das noções de tempo trabalhadas em *Em busca do tempo perdido*. Pela análise de uma cena-chave no ciclo de romances, situação que se encaixa numa série, a ideia de tempo homogêneo e vazio, questionada nas *Teses*, é cruzada com a perspectiva íntima e fragmentária da rememoração desenvolvida por Proust. Em comum, ambos os autores destacam a descontinuidade típica do ato de lembrar, tendo como resultado uma percepção alargada sobre a experiência.

Palavras-chave: Marcel Proust; Walter Benjamin; memória; historiografia.

Abstract

Resonances between Marcel Proust and Walter Benjamin lie not only on the aesthetic affinities that made the German thinker translate and write about the novelist. Departing from the dynamic of memory discussed by both, this article aims to relate the *Theses on the concept of history*, wrote by Benjamin, with notions of time featured in *In search of lost time*. By the analysis of a main scene from the novel, a sequence that fits in a series, the idea of an empty and homogenous time, challenged in the *Theses*, is intertwined with the intimate and fragmentary perspective of remembrance presented by Proust. In relation are forms of addressing time that aim the discontinuity representative from the act of remembering, a movement that results in an extended perception of experience.

Keywords: Marcel Proust; Walter Benjamin; memory; historiography.

Em “A imagem de Proust”, ensaio de 1929, Benjamin articula um mosaico de temas caros ao ciclo de romances *Em busca do tempo perdido*, do qual traduziu o segundo, terceiro e quarto volumes em parceria com Franz Hessel (Wood, 2014, p. 389). Entre a análise das ideias de tempo, memória, imagem, história, sonho e esquecimento tratadas na obra de Marcel Proust, que falecera em 1922 enquanto editava o quinto número da série, Benjamin resume o empreendimento levado a cabo no romance por uma espécie de reconstrução calcada na lembrança: “Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (Benjamin, 1987, p. 37). Tal qual desenvolvido nos sete livros de Proust, em que um narrador fala do passado enquanto reflete ativamente sobre a própria ação de se lembrar, a memória aparece na formulação benjaminiana como elemento contrário à mera reprodução de cenas transcorridas na vida de um indivíduo. Para quem se lembra, aponta a frase, nunca se trata exatamente de narrar a experiência vivida, mas de transformá-la pela lembrança, o que neste caso acontece pela própria literatura – vislumbrando neste processo o “tecido”, ou a anatomia, da rememoração.

Se o problema da escrita da história e sua relação com a memória e a experiência foi preocupação desenvolvida por Benjamin em outras ocasiões, como se vê em “Experiência e pobreza” e “Fragmento teológico-político” (2012), é possível dizer que na mais célebres delas, as *Teses sobre o conceito de história* (2020), estão presentes, distendidos e alargados, temas conexos aos dispostos no ensaio sobre Proust. Mais ainda, a conceituação da dinâmica histórica trabalhada nas *Teses* pode reverberar elementos encontrados no próprio romance francês a partir desse narrador-memorialista, sempre disposto a refletir sobre a tarefa de trazer o passado à tona e transformá-lo em literatura. Para aproximar as teses e o romance, no entanto, é preciso de

início constatar uma incontornável diferença para além das discrepâncias de gênero entre ficção literária e reflexões filosóficas: enquanto a *Recherche*¹ aponta para dentro, em direção à dimensão particular e psicológica da memória pessoal, não afeita a questões metodológicas da escrita da história, as *Teses* apontam para fora, no sentido de uma nova historiografia que critique a ideia de progresso natural contínuo e ininterrupto.

Tendo a crítica do historicismo como mote, as *Teses*, compostas por vinte parágrafos numerados, estão creditadas entre os últimos escritos trabalhados por Benjamin antes de sua morte, em setembro de 1940, e publicados postumamente. Ao discutir historicismo, materialismo dialético e doses de messianismo, o autor defende uma “escrita a contrapelo” da história, calcada na negação da teleologia, ou de um eterno e lento caminhar rumo ao progresso, composto por grandes feitos e relatos oficiais. Para discorrer sobre uma nova historiografia, Benjamin trabalha com o conceito de tempo encarado por tipos diferentes de historiador – o historicista, defensor da marcha temporal, e o materialista histórico, que deve tratar a história como processo ativo, interligado e jamais dado de imediato. Se, como afirma o autor na tese XIII², o historicismo é “inseparável da ideia de sua marcha em um tempo homogêneo e vazio”, calcado num esforço de apreensão definitiva de acontecimentos inertes observados no passado, essa noção deve “fundamentar a crítica da ideia de progresso em geral”. A mesma ideia de progresso, indica ainda, havia sido responsável por atrocidades que faziam da história um eterno relato de vencedores sobre vencidos, registros carregados em cortejo, a serviço da teleologia. Não por acaso, numa célebre passagem da tese VII, o autor afirma que “não há um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie” (Benjamin, 2020, n. p.).

1 Apelido comumente utilizado para referenciar *À la recherche du temps perdu*, título original do romance de Marcel Proust.

2 A versão das *Teses* utilizada no artigo é aquela que, na edição crítica *Sobre o conceito de História* (2020), recebe o nome de T4. Trata-se da versão póstuma das *Teses*, transcrita nos EUA. A numeração das teses no artigo segue a numeração dessa versão.

As expressões culturais, ligadas que estão aos processos históricos, também carregam marcas claras de disparidade social, opressão e silenciamento típicas do historicismo que as analisou até então, aponta o trecho.

As *Teses* propõem não só que a história seja escrita levando em conta tal abordagem crítica, como também que essa escrita, “a contrapelo”, seja feita pelo reconhecimento de que “acontecimentos menores” compõem com vital importância a análise historiográfica. A investigação do passado não deve enxergá-lo como substância estática e definida, mas matéria que deve vir “preenchida pelo ‘tempo-agora’”, sempre interligado e vivo. Benjamin relaciona essa posição à ideia de que existe um “encontro secreto” entre as gerações, o que está expresso numa espécie de ligação entre os tempos, o que chama de “índice temporal” e reverbera noções transcendentais: “Foi-nos dada, bem como a todas as gerações que nos precederam, uma tênue força messiânica, à qual o passado reivindica.” (Benjamin, 2020, n. p.) É dever do materialista histórico, dessa forma, fazer “explodir o *continuum* da história” e tratar sua escrita como choque construtivo, que não está interessada numa linha do tempo uniforme, mas “numa constelação saturada de tensões”, diz o autor (Benjamin, 2020, n. p.). Para ilustrar o raciocínio, Benjamin cita o *Angelus novus*, tela de Klee, afirmando que o anjo da história é constantemente arrastado pela tempestade do progresso. Refere-se, ainda, ao próprio regime nazista então vigente na Alemanha, sistema que também serviu-se da teleologia para justificar práticas totalitárias e de extermínio.

Na *Recherche*, a dimensão histórica aparece no registro pessoal da memória de um narrador que se lembra e narra a própria vida, construindo nessa atitude uma relação que mobiliza e transforma o que tem de mais íntimo: sua experiência. Ainda que o ciclo de romances também se apresente como crônica sobre a ascensão cultural da burguesia na Europa entre os séculos XIX e XX, desbancando o que sobrava dos círculos nobres e seus

salões, esse trajeto é empreendido sobretudo pelo mergulho particular de um personagem em si mesmo – o que só acontece pelo ato de se lembrar. Não são somente suas experiências, marcantes ou não, que ditam o ritmo da narrativa, mas a maneira que esse encontro entre experiência e rememoração acontece, de modo que a vivência anterior adquira inéditas alturas com o burilamento da lembrança. Esta, descobrimos com o andar do enredo, tem a ver especificamente com a própria literatura, ou a profundidade que ela dá a esse mergulho.

Em lugar de uma diferença de natureza intrínseca que poderia afastar *Teses* e *Recherche* por completo, no entanto, parece mais acertado pensar em uma diferença de grau, distância que, ao invés de separá-las, relacione-as pelo denominador comum de um tempo investigado, distendido, transformador. Destacado está o fato de que ambos os textos buscam uma articulação histórica que negue um passado fixo e esquecido. Pelo contrário, buscam o elemento vivo, aquele que se move e se reinventa sempre que lembrado, a rememoração tratada como errática forma de reconstruir. Em uma comparação prática, faz sentido pensar que a *Recherche* ensaia pela via particular e estética, a partir do ato de se lembrar, o que as *Teses* defendem que a história fizesse enquanto disciplina ou ciência – ambos opostos ao teleologismo inócuo da historiografia clássica e sua ideia de progresso contínuo. Como aponta Marcela Oliveira ao colocar os autores em relação, a diferença nas duas obras, por sua vez, se encontra nas abordagens coletiva e privada do vivido, as duas animadas pela marcha fragmentária da memória: “O objetivo de rememoração e de construção da experiência no romance proustiano não passa, portanto, pelo interesse em resgatar um passado histórico coletivo, mas está encerrado em uma dimensão privada” (Oliveira, 2018, p. 100).

Iniciativa semelhante, e anterior às *Teses*, na própria obra benjaminiana, pode ainda ser vista tanto pela forma quanto pelo conteúdo presente em

Infância berlinense e no próprio *Livro das passagens*, projetos em que um mosaico de fragmentos “menores” articula a reconstrução do passado. A aproximação, no caso específico de *Infância berlinense* em que Benjamin mobiliza memórias pessoais de seus primeiros anos, chega mesmo a assumir ares de uma escrita “reivindicada” da *Recherche* transladada para o contexto da cultura judaico-alemã, afirma Kahn (2012, p. 71). É essa história feita de pequenos pedaços, empilhada com os escombros da memória, que interessa à historiografia tratada por Benjamin, gesto que questiona uma suposta valoração dos atos passados em escala de importância. É também por essa desigual paisagem tradicionalmente associada à historiografia clássica que as *Teses* podem afirmar que todo documento de cultura é também um documento de barbárie.

Mais especificamente sobre a natureza de fragmentos históricos “menores”, seu valor intrínseco e natureza transcendente, capaz de unir diferentes pontos do passado em uma unidade jamais perdida, a tese III afirma: “O cronista, que narra os acontecimentos sem distinguir os grandes dos pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que já ocorreu pode ser perdido para a história” (Benjamin, 2020, n. p.). O respeito frente à memória corriqueira, ao anedótico, mundano e “menor” é o que faz Benjamin retomar, citando Max Unold em “A imagem de Proust”, a categorização da *Recherche* como uma grande reunião de “histórias de cocheiros”, narrativas chãs tornadas interessantes pelo mergulho sentimental e literário, ou o extremo burilamento ao redor do tédio. Para contar casos aparentemente tão banais quanto o ato de morder uma *madeleine* e involuntariamente retomar a infância pelo gosto do alimento, afirma Unold que “Proust usa oitenta páginas, e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o narrador nesse sonho acordado” (Unold *apud* Benjamin, 1987, p. 39).

Esse sonho acordado, ou essa expedição alargada entre minúsculos detritos do que já passou, aponta para o que Benjamin descreve, no ensaio sobre Proust, como “desdobramento da hora mais banal e mais efêmera” (1987, p. 38). Ao retomar o conceito leibniziano de mônada, ou de unidade que contém o todo e é partícula fundamental na constituição de um sistema complexo, o autor intui que um pequeno ponto no tempo funcionaria refletindo todos os outros – imbuídos de uma mesma transcendência, em constelação. A análise histórica não estaria somente em grandes acontecimentos triunfantes no passado de povos e impérios, mas nos mínimos detalhes da vida cotidiana, o que compõe o romance proustiano e expõe porções reveladoras de uma época. A natureza monádica da história ou da ideia de que “nada do que ocorreu pode ser perdido” (Benjamin, 2020, n. p.) se atualiza aqui não só na noção de fragmento histórico, mas especialmente por um fragmento esquecido porque julgado indigno de atenção plena e reflexão, vestígio cuja redenção está no presente. Ressoando o que é dito na tese III, Benjamin afirma, no ensaio sobre Proust, que esse ponto no passado deriva de uma repetição em direção ao futuro e, de certa forma, resume a vida do autor – seja ele quem escreve, conta em voz alta ou apenas relembra em silêncio.

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida do seu autor? Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência. Por pouco, poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias. Ela vem com a noite, com um arrulho perdido, ou com a respiração na balastrada de uma janela aberta (Benjamin, 1987, p. 38).

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

Não parece exagero dizer que as ocasiões em que ocorre um “desdobramento imperturbável da hora mais banal”, ou em que esses mesmos fragmentos são analisados com grande profundidade, compõem cenas centrais da *Recherche*, momentos de êxtase que Roberto Machado denomina “impressões dos sentidos” (2022, p. 37). Nelas se revelam não só a conturbada relação de um personagem com seu passado íntimo, como também a indefinição estética que resulta dessa falta de encaminhamento interior – o que só virá com a escrita, o livro, a palavra posta no papel.

Mais especificamente, o êxtase provocado pela rememoração involuntária ou não, assim como pela tessitura desse ato, depende sobretudo de um gesto estético, processo que também pode ser entendido como espécie de aprendizado (Machado, 2022, p. 15). A rememoração expandida pela literatura funciona então, para Proust, também como pressuposto ontológico na medida em que, mais que dar sentido à vida do narrador, também é condição para a própria experiência. De modo que viver sem escrever, se dá conta o protagonista nas últimas páginas do romance, é o que se poderia chamar de “perda de tempo”, um eterno postergar da verdadeira vida, aquela em que a experiência enfim tem o lugar que merece – na forma estética da literatura.

Em cena específica do quarto volume do ciclo proustiano, *Sodoma e Gomorra*, na qual o já adulto narrador desabotoa as botinas, está presente com força a ideia de um vestígio rendido no presente, fragmento atualizado primeiro por um gesto involuntário e, depois, pelo mergulho ontológico em seu significado. Mais ainda, no longo desenrolar desse pequeno movimento de se sentar na cama e alcançar os próprios pés, atitude estendida por nove páginas, a sequência apresenta um trabalho de escavação histórica em que aparecem não só as dimensões temporais da memória expostas nas *Teses*. Está presente, ainda, a dinâmica relacional entre esses antigos vestígios

memoriais, com destaque para a forma que se comunicam com o tempo presente e o ser que rememora, tecendo novas experiências.

Chegando sozinho ao balneário de Balbec pela primeira vez após a morte da avó, o narrador, Marcel, se instala no mesmo quarto de hotel em que passaram uma temporada há anos, quando era adolescente. A viagem fora central para suas primeiras experiências amorosas, na figura do bando de garotas que encontra em ocasiões diversas, e estéticas, sobretudo nas interações com o pintor de marinas Elstir. Embora tivesse acompanhado de perto o falecimento da avó após um ataque repentino na rua, comparecido às cerimônias fúnebres e vivido o luto da família, há cerca de um ano, Marcel passara por essas experiências com certa indiferença involuntária. Desde o falecimento, não sentia exatamente falta da avó, não se via pensando nela com recorrência, nem se ressentia pelas vezes em que a havia recriminado em vida. A imagem da avó não tinha sofrido grandes mudanças antes e depois de sua morte, permanecendo estática em sua memória, como se a personagem continuasse viva.

Tudo isso vira do avesso com violência quando o protagonista reconhece, no movimento de tirar as botinas, a ocasião em que sua avó o despira no mesmo quarto de hotel, anos atrás. Montado à sua frente, então, está o espetáculo da memória involuntária, o fragmento há muito escondido que reaparece de repente e puxa de vez o novelo do passado. Basta tocar o primeiro botão do calçado para que Marcel se veja inundado por imagens da avó, momento em que enfim se dá conta de sua morte.

Grande comoção de todo o meu ser. [...] O ser que vinha em meu socorro e que me salvava da aridez da alma, era aquele que, vários anos antes, num momento de angústia e solidão idênticas, num momento em que eu não tinha mais nada de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo, pois era eu e mais do que eu (o continente que é mais que o conteúdo e que mo trazia). Acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço,

o rosto terno, preocupado e decepcionado de minha avó, tal como ela estivera naquela primeira noite de chegada, o rosto de minha avó, não daquela que eu me espantara e censurara de lamentar tão pouco e que de seu apenas tinha o nome, mas da minha avó verdadeira, cuja realidade viva eu tomava a encontrar pela primeira vez, numa recordação involuntária e completa, desde que ela tivera um ataque nos Campos Elísios. Essa realidade não existe para nós enquanto não foi recriada por nosso pensamento (sem isso, os homens que estiveram empenhados numa batalha gigantesca seriam todos grandes poetas épicos); e assim, num desejo louco de precipitar-me em seus braços, não era senão naquele instante – mais de um ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos – que eu acabava de saber que ela estava morta. [...] Pois às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. É sem dúvida a existência de nosso corpo, semelhante para nós a um vaso em que estaria encerrada a nossa espiritualidade, que nos induz a supor que todos os nossos bens interiores, as alegrias passadas, todas as nossas dores, estão perpetuamente em nossa possessão. Talvez seja igualmente inexato acreditar que se escapem ou voltem. Em todo caso, se ficam em nós, é a maior parte do tempo num domínio desconhecido em que não têm a mínima serventia para nós, e em que as mais habituais são recalçadas por lembranças de ordem diferente e que excluem qualquer simultaneidade com elas na consciência (Proust, 2008, p. 191-193).

Se o trecho em questão se espraia de diferentes maneiras por páginas a fio, em uma espécie de procura, animada no espanto, pelo espectro da avó, cabe atentar para a frase que inaugura a cena e sua reflexão: “Comoção violenta de todo meu ser”. A violência que comove, faz chorar e leva à constatação da morte num mesmo instante é a violência da dialética da memória, do detrito feito catedral, de um acesso repentino à constelação monádica do tempo. A atitude coloca em movimento diferentes fragmentos do já vivido, até então inertes, esquecidos, julgados pouco importantes – fragmentos que jamais seriam carregados em cortejo, mesmo sob o ponto de vista de uma história pessoal. É nessa vívida movimentação interior impelida pela tessitura rememorativa que o protagonista pode se dar conta não só do tempo transcorrido desde o falecimento, num tipo de atualização feita pelo

assombro, como também tomar notícia de diferentes concepções que faz de si mesmo e de sua avó em primeiro lugar.

Essas imagens, como camadas em uma escavação, são nesse instante revolvidas com violência “como se houvesse no tempo séries diferentes e paralelas” (Proust, 2008, p. 193), diz ainda o protagonista. No momento do botão removido, Marcel se enxerga não como o homem que se tornara desde a visita original ao balneário e suas experiências com o amor, a sociedade e a arte a partir de então, mas como aquele que acabava subitamente de torna-se pela lembrança, alguém que “não havia existido desde essa noite remota em que minha avó me despira quando da minha chegada em Balbec” (Proust, 2008, p. 193). A aderência, no presente, ao que o protagonista chama de “minuto em que minha avó se inclinara para mim” (Proust, 2008, p. 193), no passado, não parece ter explicação na lógica ritmada de passagem dos anos, algo que sugerisse um caminho ininterrupto adiante, mas uma lógica difusa e “sem solução de continuidade” (Proust, 2008, p. 193). Ao invés da “imagem eterna” propagada pelo historicismo sobre o passado, como diz Benjamin na tese XVI, Proust está mais próximo da “experiência única” que o materialista histórico tem com aquilo que já passou, relação essa que faz “explodir o *continuum* da história”. Ou mesmo, como diz a tese XVII, trata-se de uma ocasião “para fazer explodir uma época específica do curso homogêneo da história”, algo que “arranca uma vida determinada de uma época” (Benjamin, 2020, n. p.). Tudo isso, ainda, numa perspectiva íntima, em que a descontinuidade revolucionária preconizada nas *Teses* só pode ser entrevista, de forma estendida, numa camada pessoal, sem implicações coletivas mais amplas.

Essa vibração de imagens que faz Marcel considerar muitas versões de si mesmo de acordo com seu acesso a séries diferentes e paralelas do tempo, o que “era eu e mais do que eu” (Proust, 2008, p. 192), é também o que

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

acontece com a ideia que faz da própria avó. Em lados opostos está, primeiro, a imagem indiferente de uma avó descolada da vida do protagonista, aquela mais recente, a mesma que não foi suficiente para fazê-lo se emocionar quando de sua morte. De outro, a imagem que chama de “verdadeira”, aquela que cultivou nos anos de proximidade com a avó, que permanecia soterrada em algum ponto da consciência, esperando a reanimação por um gesto involuntário.

Mas se essas projeções parecem binárias, cabe dizer que em jogo não está uma mera volta ao passado, uma reconstrução perfeita cujo objetivo seja o retorno franco a determinado ponto de um percurso, atitude movida apenas pela nostalgia do irrecuperável. Antes, a natureza desse pensamento histórico está na sobreposição dessas mesmas imagens, no que é criado pela articulação entre elas por um indivíduo que reconstrói o palácio da memória com os fragmentos que encontra no presente, em uma eternidade que “não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (Benjamin, 1987, p. 45).

É esse ato de montagem a partir do presente, esforço involuntário ou não, que dá à memória a autonomia de fato novo, além dela mesma, livre das amarras de uma simples recuperação. Não interessa na busca proustiana exatamente recuperar o tempo perdido, mas tornar possível essa complexa reunião entre ruínas temporais, para além da fixa finitude de um acontecimento deixado para trás. De certa maneira, a rememoração age expandindo o passado e dando a ele vida própria, pois “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para o que veio antes e depois” (Benjamin, 1987, p. 37).

A ideia de uma memória que vai além da simples recuperação e se apresenta num instante fugaz, monádico, que entrecruza passado e presente

por via fragmentária, à maneira de Proust, está expressa com força na célebre construção da tese VI: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja num instante de perigo” (Benjamin, 2020, n. p.). Esse átimo revelador que cintila com rapidez surge nos momentos em que a memória, ou a reconstrução dela, vem com a potência e fugacidade de um relâmpago – tal qual se vê na cena das botinas. Na mesma direção, ainda, pode-se adicionar os termos empregados na tese V: “A verdadeira imagem do passado escapa rápido. Só podemos apreender o passado como imagem que, no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre” (Benjamin, 2020, n. p.).

A fugacidade de um instante de perigo que, ao mesmo tempo que se torna inteligível, relampeja e some para sempre, pode definir a “comoção violenta” que se apodera de Marcel nas cenas de “impressão dos sentidos” que povoam a *Recherche*: da célebre *madeleine* mergulhada no chá, no início do primeiro volume, aos etéreos minutos na biblioteca do príncipe de Guermantes, já nas últimas páginas de *O tempo redescoberto*, volume final do ciclo. Em todas elas, o encontro com a recordação, como indicado por Benjamin, acontece com a violência de uma descarga elétrica, momento em que o ato de lembrar é impelido por força messiânica, liberto que está da marcha homogênea da história e livre para se associar a outros tempos, modos de lembrar, conhecer e sentir. Não é estranho pensar, assim, que em Proust o ato de viver e lembrar está intimamente relacionado.

Esse disparador ou gatilho, em Proust, é normalmente associado a um gesto ou pensamento involuntário vindo por acaso, atitude que desperta uma reação em cadeia num indivíduo desavisado, alguém subitamente empurrado a essa expedição interior a partir do gosto, cheiro ou aspecto de algo que vê. A experiência da memória involuntária, dessa forma, assume

contornos de um acontecimento aleatório, o que parece se distanciar do conceito de história tratado nas *Teses*, intencional e crítico. Ainda mais, como lembra Szondi, há no ato rememorativo e transcendente da *Recherche* uma tentativa de “estar fora do tempo” (2009, p. 17), ou, nas palavras de Oliveira, alcançar um tempo “extratemporal” (2018, p. 110). Essa dinâmica díspar é central nos projetos das *Teses* e da *Recherche* e define a relação dos autores frente ao futuro e suas possibilidades: “Proust escuta as ressonâncias do passado, Benjamin os prenúncios de um futuro que desde então tornou-se ele mesmo passado. Ao contrário de Proust, Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica” (Szondi, 2009, p. 20).

Mas, enquanto a diferença entre a memória involuntária proustiana e a historiografia a contrapelo de Benjamin está sobretudo na dimensão privada, extratemporal e aleatória de uma em comparação ao contorno coletivo, histórico e intencional da outra, cabe apontar ainda para o papel que a escrita pode assumir na relação entre ambos. Pois se a tese XIV fala de uma história constituída não pelo tempo “homogêneo e vazio”, e sim por aquele “preenchido pelo tempo-agora”, não parece incoerente pensar que, dentro do projeto da *Recherche*, paradoxalmente esse tempo-agora não diz respeito ao exato momento de êxtase na esteira das “impressões dos sentidos”, mas justamente o trabalho de escrever sobre ele.

É só pela apreciação estética dessa experiência temporal, por meio da escrita literária, que Marcel consegue dar materialidade ao que sente, de modo que as “impressões dos sentidos”, desde a *madeleine* até a biblioteca dos Guermantes, configuram-se, sem a palavra escrita, mais em angústia que prazer. Essa mesma ansiedade, mais diretamente, pode ser encontrada na célebre passagem em que, extasiado pela visão dos campanários de Montjouvain, o jovem protagonista só consegue gemer e brandir o guarda-

chuva frente à impotência de traduzir a torrente de sentimentos. Nesse sentido, a busca que sugere o título do romance, além do cruzamento entre fragmentos dessa memória expandida, é sobretudo uma busca por dar aos encontros rememorativos uma dimensão inteligível, bem acabada, forte o suficiente para resistir ao relampejo que some para sempre após o instante de perigo. Trata-se, sobretudo, de uma busca pela literatura.

Ainda em “A imagem de Proust”, Benjamin indica que o autor da *Recherche* “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (1987, p. 37), afirmação que se relaciona em primeira ordem com a ideia de que “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”. Não há outro sentido para essa tessitura, no projeto proustiano, que a própria escrita, ou, se quisermos, para a descoberta da escrita enquanto ontologia. Nesse “aprendizado”, para usar um termo caro a Machado, está não exatamente uma procura pela cultura estética pura e simples, pelo conhecimento das artes ou pela habilidade técnica marcada por anos de tentativas frustradas de começar a escrever. Antes, essa ânsia parece guiada por uma condição relacionada ao ser em primeiro lugar, por um estar no mundo que só parece realizável quando ligado intrinsecamente ao ato de escrever.

Como diz Marcel quando se dá conta da morte da avó, a expedição violenta por diversos fragmentos passados e versões de si mesmo é uma realidade “que não existe para nós enquanto não foi recriada por nosso pensamento (sem isso, os homens que estiveram empenhados numa batalha gigantesca seriam todos grandes poetas épicos)” (Proust, 2008, p. 192). Essa recriação, podemos adicionar ao fim do ciclo de romances, só funciona para o narrador quando sua eterna postergação literária tem fim, momento exato em que o livro que deseja começar a escrever acabou de ser escrito, em que

projeto estético e ontológico se encontram. De modo semelhante, ainda, pode-se acrescentar que ressonâncias da mesma ideia aparecem na tese II, quando Benjamin destaca a ideia de que “a representação de felicidade se associa, de modo indissolúvel, à de redenção”, redenção essa ligada ao passado por um “índice secreto” (Benjamin, 2020, n. p.). Para Proust, a redenção do passado só está completa quando ganha forma pela escrita, da mesma maneira que para Benjamin ela só faz sentido numa retomada a contrapelo da escrita da história.

A reverberação entre Benjamin e Proust, ou especificamente entre as *Teses* e a *Recherche*, encontra eco não só no que diz respeito à imediata dimensão histórica, como também ao ato específico de escrita do passado numa tessitura rememorativa que leve em consideração as complexidades de um tempo fragmentário e entrecruzado, longe da teleologia historicista – um sonho de razão que produziu monstros. Essa ressonância entre os dois autores, explicitada a partir do trecho de *Sodoma e Gomorra*, pode ainda ser encontrada e estendida não só em outras passagens do ciclo de romances, como também pelas extensas referências a Proust feitas por Benjamin em textos esparsos, publicados ou não em vida. É esse o caso, por fim, de um pequeno trecho em que o autor resume o empreendimento proustiano em relação à memória e, por que não, sua própria posição messiânica em relação à história: “[...] imagens que nós nunca tínhamos visto antes de nos lembrarmos delas” (Benjamin *apud* Costa, 2018, p. 27).

Referências

BENJAMIN, Walter. “T4. Reflexões Histórico Filosóficas de Walter Benjamin – Transcrição Póstuma”. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda, 2020, *ebook*.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. São Paulo: Autêntica, 2012.

COSTA, Luís Inácio Oliveira. “As imagens do rememorar – Um fragmento de Benjamin sobre a memória involuntária de Proust”. *FronteiraZ*, nº 20, p. 21-34, jul. 2018.

KAHN, Robert. “Benjamin leitor de Proust”. *Alea: Estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 14/1, p. 60-77, jan-jun 2012.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido vol. 4: Sodoma e Gomorra*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2008.

MACHADO, Roberto. *Proust e as artes*. São Paulo: Todavia, 2022.

OLIVEIRA, Marcela. “Eternidade no instante: Benjamin e Proust”. *Limiar*, volume 5, número 9, p. 99-116, 1º Semestre 2018.

SZONDI, Péter. “Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin”. *Artefilosofia*, n. 6, p. 13-25, abr. 2009.

WOOD, Michael. “Benjamin’s Proust: Commentary and translation”. In: BERMANN, Sandra; PORTER, Catherine. (Org.). *A companion to translation studies*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, p. 388-400.

Submissão: 18/04/2024

Aceite: 21/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99711>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Pasolini: do *caráter político-institucional da violência*

Pasolini: the *political-institutional character of violence*

Pedro Paixão
UNIRIO

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99800>

Resumo

Este artigo visa analisar algumas produções da obra múltipla do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cujos trabalhos sempre foram um reflexo de seu contundente posicionamento frente às questões do seu tempo. Sobretudo, busca-se evidenciar como o artista deixa explícito em suas criações o *caráter político-institucional das violências* (Teixeira, 2020), por vezes sutis, que aniquilam os nossos direitos civis mais fundamentais como, por exemplo, o direito ao livre pensar e à democracia. Através de críticas veementes à sociedade burguesa e ao denominado capitalismo “democristão”, Pasolini ressalta toda a hipocrisia e o falso moralismo que constituem esta sociedade. São elencados, portanto, alguns exemplos dos diversos gêneros nos quais o artista produziu (cinema, literatura, etc.), para salientar de que modo Pasolini se manifesta criticamente, bem como o que podemos depreender de sua vasta obra, a fim de tomarmos como mote de atuação ética e política na realização artística.

Palavras-chave: Pasolini; ética; política; violência.

Abstract

This article aims to analyze some productions from the multiple works of the Italian filmmaker and writer Pier Paolo Pasolini (1922-1975), whose works have always been a reflection of his strong stance on the issues of his time. Above all, we seek to highlight how the artist makes explicit in his creations the *political-institutional nature of the violence* (Teixeira, 2020), sometimes subtle, that annihilate our most fundamental civil rights, such as the right to free thought and democracy. Through vehement criticisms of bourgeois society and the so-called “demo-Christian” capitalism, Pasolini highlights all the hypocrisy and false moralism that constitute this society. Therefore, some examples of the different genres in which the artist produced (cinema, literature, etc.) are listed, to highlight how Pasolini expresses himself critically, as well as what we can infer from his vast work and take as a motto for ethical and political action in artistic productions.

Keywords: Pasolini; ethic; policy; violence.

*“Art is here to prove that all safety is an illusion.
[...] Artists are here to disturb the peace”.*

James Baldwin

Bastou a curta estadia de um hóspede, na casa de uma tradicional família burguesa de Milão, para que ele tivesse acesso ao mais íntimo e angustiante da natureza dos seus moradores. Isso se sucedeu porque o visitante sutil e passivamente seduziu os membros da família, e se envolveu sexualmente com cada um deles. A primeira a se entregar ao misterioso rapaz leitor de Rimbaud foi a criada da casa, que abandona o seu comportamento austero, e dá vazão ao delírio de suas paixões. Depois, assistimos ao jovem filho da casa, que divide o seu quarto com o hóspede, ser impelido por suas curiosidades e desejos. Em seguida, é a vez da mãe, figura aparentemente recatada e comedida que, literalmente, despe-se da imagem de burguesa casta e nos mostra uma ninfomania reprimida. Na sequência, quem cede aos encantos do belo visitante é a filha, uma adolescente tímida, que antes dessa experiência não conhecia os homens e só amava seu pai. E por fim, vemos este chefe da família, um rico industrial, símbolo da tradicional figura patriarcal e muito acostumado à ideia de ordem, aproximar-se intimamente do visitante e se ver confuso diante de suas convicções morais.

O ápice dessa narrativa se dá com a partida do hóspede, após ter revelado as intimidades e os verdadeiros anseios de toda a família, antes ocultos pelas máscaras da moralidade, em meio ao vazio de valores falsos e mesquinhos de suas vidas. Eles, então, veem a desintegração de suas identidades, não se reconhecem mais, visto que o que os tornava iguais aos seus pares sociais

foi destruído. Assim, cada um terá uma forma radical de lidar com seus monstros doentios e com o luto dessa partida. Como o pai, por exemplo, que decreta sua morte civil, entrega sua fábrica aos operários, lançando-se nu ao deserto. Trata-se, resumidamente, do genial enredo de *Teorema*, filme de 1968 do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

Em uma resenha de janeiro de 2005 à Folha de São Paulo, a propósito de uma minirretrospectiva das obras cinematográficas do diretor italiano e do relançamento de *Teorema* no Brasil, o jornalista e crítico de cinema José Geraldo Couto apresenta uma análise contundente acerca do filme, bem como dos alicerces fundamentais do pensamento de Pasolini:

Homossexual, católico e comunista, Pasolini sempre buscou o profano no sagrado, e vice-versa. Seu teorema pode ser lido como uma parábola ao mesmo tempo cristã e marxista, cujos momentos epifânicos são banhados pelo “Réquiem” de Mozart. O visitante misterioso pode ser tanto um Cristo redentor como um anjo exterminador, pois o teorema profético de Pasolini repousa sobre um paradoxo: justamente quando a burguesia industrial, ancorada na propriedade familiar, perde seu papel social, suplantada no capitalismo financeiro pelo capital sem nome e sem rosto, todas as classes passam a viver de acordo com os valores e aspirações burguesas. Se fosse um político, Pasolini teria feito disso um tratado. Como era um artista visionário, fez um poema (Couto, 2005, p. 1).

O que mais me interessa aqui é refletir sobre o gesto constante do realizador, de abalar as estruturas das instituições sociais, e de expor cruamente a hipocrisia que as constitui, gesto típico de uma concepção de mundo que não toma como natural nada que seja socialmente determinado. Conforme nos mostra em *Teorema*, com a desintegração dos valores morais daquela que é a primeira das instituições sociais, a família. Claramente, nota-se que este será um dos fundamentos de todo o exercício crítico e criativo de Pasolini, algo que se torna mais explícito e radical a cada trabalho. Encontramos um exemplo máximo dessa radicalidade em seu último filme *Salò ou os 120 Dias*

de Sodoma (1975), em que o artista conjuga o tema do romance do Marquês de Sade (1740-1814) ao contexto histórico da República de Salò (1943-1945), instituída pelo governo fascista de Mussolini.

No especial “Cinema e Fascismo”, projeto idealizado pela revista de arte e cultura Estado da Arte, composto por ensaios que examinam de que modo seis cineastas abordaram a temática do fascismo, e até que ponto seus filmes servem de ilustração evocativa e crítica desse regime, há um ensaio especialmente dedicado a *Salò* de Pasolini, elaborado pelo jurista e doutor em Teoria do Direito Anderson Vichinkeski Teixeira, em que ele argumenta:

Escrevendo como jurista e, obviamente, não como crítico de cinema, percebo um elemento muito mais perturbador do que a violência sobre os corpos ou todas as humilhações psicológicas sob as quais os jovens se encontram em *Salò*: o caráter político-institucional da violência, isto é, a aparência de realidade política que Pasolini tentou capturar em um regime autoritário, torna inconscientemente ou conscientemente, para os mais atentos politicamente o filme insuportável. Seja em um regime democrático altamente liberal, seja em um regime autoritário, quem assiste *Salò* passa, ao meu ver, pela perturbação de ser exposto a algo que teme, quando em um regime liberal-democrático, ou que lhe é presente, quando em um regime autoritário (Teixeira, 2020, p. 1).

Eis o que é denunciado de maneira veemente por Pasolini em todos os seus trabalhos: *o caráter político-institucional da violência*, respondido pelo artista com a elaboração de gestos sempre ousados e corajosos frente às imposições, por vezes silenciosamente brutais, do poder institucional. O que denota uma deliberada disposição em seguir a máxima “de que é preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo” (Lima, 2016, p. 197) e, sobretudo, conscientizar-se de que diante dos incessantes abusos do poder e a consequente banalização desses excessos “nenhum artista tem mais

o direito de ser irresponsável” (ibidem, p. 197) ¹. Retomando o ensaio de Teixeira, há outro ponto muito contundente apresentado pelo autor e que diz respeito a um aspecto marcante de um dos personagens de *Salò*; me refiro ao Presidente, uma das quatro autoridades que simbolizam as estruturas fascistas de poder, que são respectivamente o governo (Presidente), a igreja (Monsenhor), a nobreza (Duque) e a magistratura (Juiz). Ele nos diz:

O humor do Presidente é uma prova da genialidade de Pasolini. Suas piadas são simplórias e desprovidas da mínima complexidade de raciocínio. Não obstante tenha um marcante estrabismo e se comporte como se tivesse algum grau de deficiência intelectual, o Presidente se delicia com piadas baseadas em raciocínios rasos e ironias não menos simplistas feitas a partir de características físicas ou intelectuais dos demais. Impossível não lembrar neste momento das caras e bocas irônicas e das piadas rasteiras de Benito Mussolini... Sua diversão maior parece ser baixar as próprias calças e mostrar o ânus aos demais comensais que com ele dividem o jantar. Nesse momento todos riem em alto e bom som! Pasolini percebe aqui a característica anti-intelectual do fascismo e sua capacidade de entreter seus adeptos com um humor que de tão simplório não tem a menor graça. [...] A crítica é muito sutil e subliminar, mas cirurgicamente precisa no sentido de ressaltar que o fascismo constitui um sistema legitimado por todos os espectros da sociedade, sobretudo pela igreja e pela magistratura, não restando espaços para aonde se possa recorrer fora da ordem imposta pelo regime (Teixeira, 2020, p. 1).

O ponto nevrálgico do problema que aqui se apresenta é exatamente este: o fascismo e os consequentes abusos e violências perpetrados por este regime são legitimados por todos os espectros sociais, não havendo saída. E essa ausência de espaços imunes às opressões do poder e das normas remete-nos, por exemplo, à radicalidade daquilo que Barthes já havia nos apontado, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária, no Collège de France, em 1977. Isto é, que até mesmo a língua é fascista, pela imposição

1 “Uma sugestão retirada de Nietzsche: a de que é preciso esfacular o universo, perder o respeito por tudo. E, mais severamente, que depois de uma série de imposições fascistas expandidas por todo o século XX que, de algum modo, foram incorporadas a certa naturalização das formas modernas de vida, nenhum artista tem mais o direito de ser irresponsável” (Lima, 2016, p. 197).

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

de seus códigos e normas. O semiólogo francês evidencia, por meio de seu discurso, que estamos absolutamente subjugados às estruturas de poder, o tempo todo e, principalmente, através de domínios sutis, que se disseminam em todas as relações humanas, bem como nos mecanismos de intercâmbio social. De acordo com a concepção barthesiana, a linguagem opera como uma legislação, sendo a língua, portanto, um dos seus códigos. E esta, uma vez sustentada por relações de poder, torna-se também canal para opressões e cerceamentos. Afinal, segundo Barthes, todo discurso manifesta esse poder (Barthes, 1980, p. 12-14).

Já no que se refere à estrutura narrativa de *Salò*, relembrando que se trata de uma livre adaptação do romance de Sade, Pasolini mantém, de certo modo, características que se assemelham à maneira de narrar presente na obra do Marquês. Nesse sentido, o crítico cultural Raúl Antelo, em seu notável texto “Ler para frustrar a formalização”, em que reflete acerca do discurso rapsódico em suas distintas manifestações, que podem ser notadas seja na música de Ravel, no exercício crítico de Barthes ou mesmo na literatura, como é o caso da narrativa sadiana, apresenta-nos uma análise muito pertinente quando diz:

Relatar, aqui, não consiste em fazer amadurecer uma história para logo desamarrá-la, de acordo com um modelo implicitamente orgânico (nascer, viver, morrer), ou seja, em submeter a série de episódios a uma ordem natural (ou lógica), que chega a ser o próprio sentido imposto pelo “Destino” a toda vida, a toda viagem, mas em justapor pura e simplesmente peças iterativas e móveis: o contínuo apenas consiste então em uma série de remendos, um tecido barroco de farrapos. A rapsódia sadiana se enquadra assim sem ordem: viagens, voos, assassinatos, dissertações filosóficas, cenas libidinosas, fugas, narrações secundárias, programas de orgias, descrições de máquinas, etc. Tal construção frustra a estrutura paradigmática do relato (segundo a qual cada episódio tem seu “fiador” em alguma parte mais à frente, que o compensa e repara) e, por isso mesmo, a esquiva da leitura estruturalista da narração consiste em um escândalo de sentido: o romance rapsódico (sadiano) não tem sentido, nada o obriga a progredir, maturar, terminar (Antelo, 2016a, p. 289).

Não é, portanto, difícil constatar no filme de Pasolini exatamente a confluência de todos esses elementos narrativos. Entre as diversas cenas de abusos e perversões sexuais, vemos, por exemplo, um momento de “discussão filosófica”, quando, no segundo ato da história, intitulado “Círculo das Manias” (uma referência evidente à *Divina Comédia*), as autoridades, valendo-se de sua falsa intelectualidade, discutem acerca da origem filosófica da frase “‘Não há perdão sem derramamento de sangue’”. Sugerem que a autoria tenha sido de Baudrillard, Nietzsche ou São Paulo, sem a mínima convicção no que falam, digladiando-se delicadamente entre si com palavras que não fazem sentido algum” (Teixeira, 2020, p. 1). Ainda sobre esse aspecto, que diz respeito ao estilo e à linguagem cinematográfica adotados, há um famoso texto de Pasolini, inserido no contexto de um dos debates do “Círculo Cultural Ludovisi”², intitulado “Cinema de prosa e cinema de poesia”, cuja primeira publicação ocorreu em 2 de abril de 1966, em que o autor apresenta reflexões sobre o primeiro longa-metragem de Marco Bellocchio, *Ipugni in Tasca* (1965). Reflexões essas que, a meu ver, podem ser perfeitamente aplicadas aos seus próprios filmes, especialmente os discutidos aqui. Assim, apropriando-me da análise de Pasolini, constato que *Teorema* e *Saló* podem ser interpretados como cinema de prosa, “porque prevalece o conto, o conteúdo, o personagem, a psicologia, a revolta antiburguesa” (Pasolini, 1986, p. 104) em detrimento do estilo. Entretanto, a exemplo do que diz sobre o filme de Bellocchio, Pasolini também realiza um cinema de prosa “muito particular, que com frequência se esbarra e quase se esfuma na poesia” (ibidem, p. 104). É justamente esse estilo híbrido, de um cinema de prosa que se aproxima e se confunde constantemente com a poesia, o que o assemelha ainda mais à rapsódia sadiana, esquivando-se, portanto, de interpretações estruturalistas e estanques.

Uma das mais notáveis características de Pasolini era sua versatilidade artística, demonstrando exímias habilidades nas diversas atividades que exerceu, seja como poeta, cineasta ou crítico. Em seu último ano de vida, além de estar envolvido com o lançamento de *Salò* e de já estar planejando seu próximo filme, cujo título possivelmente seria *Porno-Teo-Kolossal*³, ele também escreveu, nos primeiros meses de 1975, um pequeno tratado antipedagógico, que era publicado semanalmente em um periódico para o qual escrevia, porém não houve tempo para a sua conclusão. O material a que tivemos acesso, a partir da reunião dos textos divulgados pelo periódico, foi postumamente publicado em *Lettere Luterane* (1976). O tratado dirige-se aos jovens napolitanos, representados pela figura de Gennariello, rapaz de aproximadamente 15 anos, de olhos pretos e brilhantes e corpo de desportista, nome esse que também serve de título aos textos reunidos.

Em *Gennariello*, o escritor-realizador analisa as estruturas de um novo poder, que se desenvolve no período que ele denomina como “anos pós-fascistas, mas não antifascistas”. Não se trata mais do poder paleocapitalista (de matriz clerical-facista), mas sim do sórdido poder consumista, cujo “laicismo transformou os homens em brutos e estúpidos autômatos adoradores de fetiche” (Pasolini, 2006, p. 126), colocando em prática o que ele entende como “formas mais refinadas de condenação”, como a tolerância, que insiste em fomentar a existência dos guetos, agora como figura mental que sobrevive de forma invencível. Em direção a esses apontamentos, o crítico italiano Alfonso Berardinelli, em texto publicado originalmente como prefácio à edição italiana dos *Escritos corsários* (Milão: Garzanti, 2011) e que

3 Esse período é muito bem retratado pela cinebiografia de Pasolini, realizada por Abel Ferrara (2014), que mostra o último dia de vida do artista. O roteiro de *Porno-Teo-Kolossal* era produzido em parceria com Sergio Citti, amigo e colaborador de longa data de Pasolini. “Era um ‘filme sobre ideologia’ que representaria três diferentes tipos de utopias, ligadas a um passado paleo-industrial, um presente neocapitalista e um futuro tecnocrático, inexoravelmente fadado ao fracasso por catástrofes apocalípticas que teriam levado ao fim até a última utopia: a da fé” (Fagioli, 2002, p. 1). De acordo com uma reportagem de John Hooper, publicada pelo *The Guardian* em 5 de julho de 1999, tornou-se pública uma fita na qual Pasolini apresenta as ideias sobre aquele que seria seu próximo filme, a gravação foi exibida ao público de um festival de artes na cidade de Reggio Calabria vinte e quatro anos após a morte do cineasta (Hooper, 1999, p. 1).

também abre a edição brasileira da obra de Pasolini (São Paulo: Editora 34, 2020), observa essas tendências sociais irrefreáveis e a partir de suas leituras infere de maneira precisa que:

“Num certo momento, o poder sentiu a necessidade de um tipo diferente de súdito, que fosse, antes de tudo, um consumidor”. O Centro havia anulado todas as periferias. A nova sociedade realizava, pela primeira vez na Itália, o poder total, sem alternativas, da classe média. Um pesadelo da uniformidade, no qual só havia lugar para a “respeitabilidade” consumidora e para a idolatria das mercadorias. Realizava-se, assim, um “genocídio” cultural definitivo. Sem necessidade de golpes de Estado, ditaduras militares, controles policiais e propaganda ideológica, o Novo Poder sem rosto se apropriava pragmaticamente do comportamento e da vida cotidiana de todos. As diferenças de riqueza, de renda e de hierarquia haviam deixado de criar diferenças qualitativas de cultura, tipos humanos distintos. Os pobres e os sem poder não aspiravam ter mais riqueza e mais poder, mas desejavam ser, em tudo e por tudo, como a classe dominante, tornada culturalmente a única classe existente. [...] Nas análises dos *Escritos Corsários* não há nada de original. Pasolini, porém, sabe muito bem disso (o “genocídio” cultural, ele diz, já havia sido descrito por Marx no Manifesto). Tudo, em teoria, já havia sido dito. Mas só agora esses processos, sobre os quais havia falado a sociologia crítica na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, chegavam à sua completude na Itália, com uma violência concentrada e imprevista⁴ (Berardinelli in Pasolini, 2020, p. 12).

Diante desse “Novo Poder sem rosto”, que homogeneiza as classes como meras consumidoras, e que se fundamenta no fetiche da mercadoria, nas páginas de seu tratado, Pasolini adverte: “precisamos ter a força da crítica total, da rejeição, da denúncia desesperada e inútil” (Pasolini, 2020, p. 131). Ele ainda aponta como primeiro dever dos intelectuais e artistas que lhe são contemporâneos: “ensinar o povo a não dar ouvidos às monstruosidades linguísticas dos poderosos democristãos, a gritar, a cada palavra deles o seu asco e a sua condenação” (ibidem, p. 133). Dito de outro modo, “refutar todas as mentiras que através da imprensa e, sobretudo da televisão inundam e

sufocam o corpo do resto inerte” que era a sua Itália (ibidem, p. 133). Assim, Pasolini dá a ver o projeto de *Genariello*, partindo das fontes educativas mais imediatas, que a princípio pode-se pensar que sejam o pai, a mãe, a escola e a televisão. Contudo, ele nos esclarece que se trata dos objetos, das coisas, das realidades físicas que nos rodeiam, e que são muito específicas em cada experiência individual. Então, ele divide seu pequeno tratado em cinco seções iniciais, a saber:

1. a linguagem pedagógica das coisas (ou mercadorias, ou bens de consumo); 2. os camaradas, verdadeiros educadores; 3. os dois pais, a família; 4. a escola, “complexo organizativo e cultural que deseduca por completo e encerra-nos numa mordaça de mesquinhez mental”; e 5. a imprensa e a televisão, “pavorosos órgãos pedagógicos privados de alguma alternativa” (ibidem, p. 135).

Em suma, trata-se de uma maneira de combater “um discurso pedagógico inarticulado, fixo, incontroverso, autoritário e repressivo, que não admite réplicas” (ibidem, p. 138), a partir de amplas discussões acerca de temas como sexo, comportamento, religião, política e arte, constantemente presentes em todos os seus trabalhos. Pasolini dedica-o não à sombra monstruosa de Rousseau, mas à sombra desdenhosa de Sade (ibidem, p. 136), pois apresenta-nos “discursos em que conservação e revolução são justamente palavras que já não têm sentido”, um caráter fundamentalmente moderno (ibidem, p. 150). Em relação à distinção entre essas duas matrizes de pensamento, simbolizadas por Rousseau e Sade, destaco o estudo do antropólogo inglês Geoffrey Gorer (1905-1985), quem ousou escrever, ainda em um cenário extremamente hostil à recepção das ideias de Sade, um dos primeiros livros sobre o pensamento radical e de caráter progressista do Marquês. A obra de Gorer, intitulada *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade* (1934), foi acolhida por uma pequena editora familiar de esquerda e antifascista, a Wishart Ltd., fundada por Ernest Wishart (1902-1987), pai do pintor Michael

Wishart (1928-1996).

O que considero mais relevante nos apontamentos de Gorer é a constatação de que as ideias de Sade se opunham completamente às concepções ideológicas dos filósofos que lhe eram contemporâneos, fato que se deve essencialmente à sua negação absoluta do direito à propriedade. Além disso, de acordo com o antropólogo, Sade demonstrava um entendimento muito singular da luta de classes, que se manifestava na sociedade francesa do final do século XVIII. Ele a compreendia não simplesmente como um embate entre a corte, a burguesia ou o clero, isto é, entre os respectivos interesses de qualquer um desses estamentos, mas sim entre todos eles, minimamente unidos contra o proletariado. Uma vez que Sade sustenta essas opiniões, conseqüentemente, ele não só se afasta de forma significativa dos pensadores revolucionários de sua época, mas parece antecipar ideias de meados do século XIX, como a filosofia niilista, porque nega tanto os valores cristãos quanto o materialismo iluminista. Nesse sentido, de acordo com a interpretação de Gorer, podemos lê-lo talvez como o “primeiro socialista racional”. Esse diagnóstico do antropólogo é muito bem apresentado em “Nature of Property”, uma das seções de seu livro, onde encontramos uma minuciosa busca pelas evidências desse pensamento nas obras de Sade. Assim, Gorer propõe:

This distinction of classes is founded on property; and with unaccustomed epigrammatic terseness Sade defined property as “a crime committed by the rich against the poor” (in: Aline et Valcour, III, 211). But he examined this institution more closely. “Going back to the origin of the right of property”, he writes, “we come necessarily to usurpation. But theft is only punished because it attacks the right of property; but that right is in origin itself a theft, so that the law punishes theft because it attacks theft... As long as there is no property legitimately established (which is impossible) it will be very difficult to prove theft a crime” (in: Juliette, I, 210). He accepts Rousseau’s premise of the Social Contract but his elaboration of the idea is individual. “When laws were made and the weak consented to lose some of his liberty to

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

preserve the rest, the continued and peaceful enjoyment of his possessions was undoubtedly the first thing he desired, and the first object of the restraints he asked for. The stronger consented to laws he knew he could wriggle out of, and they were made. It was pronounced that every man should possess his heritage in peace, and anyone troubling it should be punished. But that was not the work of Nature but of man, henceforth divided into two classes; the first who gave up a quarter of its rights to possess the rest in peace; the second who, profiting by this quarter and seeing it could have the other three portions when it wanted consented to prevent, not his class despoiling the weak, but the weak despoiling one another, so that it alone could despoil them at its ease. So theft... was not banished from the earth but changed its form; people robbed legally” (in: Juliette, I, 204-207) (Gorer, 1934, p. 131).

A partir dessas considerações, não é difícil compreender minimamente as razões que levaram Pasolini a dedicar seu pequeno tratado pedagógico “à sombra desdenhosa de Sade”. Ambos nutriam um evidente desprezo pelo poder institucional, pois eram plenamente conscientes de suas raízes corruptas e hipócritas. Voltando ainda à questão de que, em *Gennariello*, Pasolini sustenta “discursos em que conservação e revolução são justamente palavras que já não têm sentido” (Pasolini, 2006, p. 131), inevitavelmente, remeto-me a um texto igualmente sintomático e preciso de Raúl Antelo. Em “A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência”, Antelo, como o bom arqueólogo da cultura que é, após nos apresentar de maneira exímia a etimologia do termo “estudo”, em linhas conclusivas, reflete:

Minhas pesquisas têm-se centrado, nos últimos anos, em torno da teoria da modernidade, campo minado e cindido entre, de um lado, a racionalidade iluminista e seu pretenso diálogo habermasiano e, de outro, a radicalização de seu fracasso, no anti-humanismo acefálico sustentado por filósofos como Blanchot ou Foucault. Uma corrente apoia-se no sujeito abstrato do direito e da razão, ao passo que a outra trabalha com o sujeito concreto da ética e da política. [...] Roberto Esposito refuta ambas. Essa biopolítica afirmativa instala-se, pois, no exterior, porque, para Esposito, só o fora, entendido como afirmação, atinge autêntica

eficiência política. [...] Pensar, desse modo, a historicidade de obras e imagens, no sentido da proto-história e da pós-história que lhes atribuía Walter Benjamin. Nossa abordagem do problema compartilha a negatividade e o diferimento, porque a história não são apenas tradições (e pesquisa), mas sobrevivências (portanto, estudos) (Antelo, 2018, p. 21-23).

Os apontamentos de Antelo possuem também íntimas relações com uma citação de Barthes⁵, presente em *O prazer do texto*, e que foi apresentada por Pasolini em *Gennariello*, no capítulo em que disserta sobre o projeto de sua obra. Barthes nos diz que: “somos científicos por falta de sutileza” (Barthes, 1987, p. 78). Estamos, portanto, diante de pensamentos críticos que nos convidam ao exercício incessante das sobrevivências e das sutilezas, como forma de vida e modo de estar no mundo, mas, sobretudo, como possível saída às imposturas do poder. Na reflexão que traz em “A pesquisa como desejo de vazio”⁶, Antelo nos dirá ainda que a questão diz respeito ao pertencimento na diferença, processo que nos exige, antes de tudo, “emancipar-nos da essência, desamarrar-nos de vínculos tradicionais, corriqueiros, testados. É essa a liberdade de pesquisa, uma liberdade de existência, mas, em última análise, também de êxtase, se por êxtase entendemos um ir para além de si mesmo” (Antelo, 2011, p. 11). Esses apontamentos vão precisamente de encontro à ideia de Pasolini (2006, p. 148) de que é necessário ferir o passado, e dilacerar os seus valores e o seus modelos.

Um momento central na cinebiografia de Pasolini, realizada pelo cineasta americano Abel Ferrara (2014), é o que retrata a última entrevista

5 No texto de apresentação à edição brasileira dos Escritos Corsários, a tradutora Maria Betânia Amoroso nos aponta que o crítico italiano Davide Luglio, ao escrever sobre Roland Barthes e Pasolini, escolhe Sócrates para realizar a aproximação entre os dois pensadores:

“Atopos. Esse é o título sob o qual Roland Barthes insere a figura de Sócrates em Fragmentos do discurso amoroso. Atopos era o atributo dado a Sócrates por seus interlocutores, isto é, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista. Esta atopia é, para Barthes, ligada a Eros. É atopos o outro que amo e que me fascina; não posso classificá-lo porque é justamente único, a imagem singular que responde milagrosamente à especificidade do meu desejo” (Luglio in: Pasolini, 2020, p. 26).

6 Texto também publicado com o título “A pesquisa é uma escrita autonomamente real” (vide referências). A ideia de vazio pensada a partir da seguinte perspectiva: “[...] Esvaziar é abrir-se ao desejo potencial” (Antelo, 2016b, p. 14).

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

concedida pelo artista italiano, que ocorreu no dia antecedente ao seu assassinato, mais precisamente, algumas horas antes. Trata-se da entrevista concedida ao jornalista Furio Colombo, no dia 1 de novembro de 1975, que foi publicada uma semana depois, no suplemento *Tuttolibri*, do jornal *La Stampa*, sob o título “Siamo tutti in pericolo”, título este sugerido por Pasolini. O valor fundamental dessa entrevista se revela, ao observarmos que, além de condensar as principais questões discutidas por Pasolini em seus trabalhos, ela torna evidente o grande risco enfrentado pelo escritor-realizador, que jamais se absteve dos embates, ao expor cruamente a sordidez das instituições sociais de poder. Nessa ocasião, Pasolini diz:

Batendo-se sempre no mesmo prego, dá até para derrubar uma casa. [...] Numa escala grande o exemplo é a história. A recusa sempre foi um gesto essencial. Os santos, os eremitas, mas também os intelectuais. Os poucos que fizeram a história são aqueles que disseram não, jamais os aduladores da corte e os assistentes dos cardeais. A recusa para funcionar tem que ser grande, não pequena, mas total, não deste ou daquele ponto, “absurda”, não com bom senso. Eichmann, meu caro, tinha um enorme bom senso. O que faltou a ele? Faltou dizer “não” logo, acima de tudo, ao princípio, quando o que fazia era somente administração habitual, burocracia (Pasolini, 2019, p. 2).

Tivemos até aqui repetidos exemplos de que Pasolini denunciou e combateu insistentemente os abusos de poder. Desse modo, em um dado momento da entrevista, Colombo propõe a ele as seguintes perguntas: “O que é para você o poder, onde ele existe, onde está, como você o expõe?”. E o posicionamento de Pasolini diante dessas questões é exprimido pelas seguintes ideias:

O poder é um sistema de educação que nos divide em subjugados e subjugadores. Mas atenção. Um mesmo sistema educativo que forma todos, das ditas classes dirigentes até aos pobres. É por isso que todos querem as mesmas coisas e se comportam do mesmo modo. Se entre as mãos tenho um conselho de administração ou uma manobra de bolsa, uso esta. Senão um cano de ferro.

E quando uso um cano de ferro, faço a minha violência para obter o que quero. Por que o quero? Porque me disseram que é uma virtude querê-lo. Eu exercito o meu direito-virtude. Sou assassino e sou bom. [...] Primeira tragédia: uma educação comum, obrigatória e equivocada que nos empurra para a arena do ter tudo a todo custo. Nessa arena, somos empurrados como uma estranha e sombria armada, na qual alguém tem os canhões e alguém tem os canos de ferro. Assim, uma primeira divisão, clássica, é “estar com os fracos”. Mas eu digo que, em um certo sentido, todos são fracos, porque todos são vítimas. E todos são culpados, porque todos estão prontos para o jogo do massacre. Só para ter. A educação recebida foi: ter, possuir, destruir. [...] E vocês são, com a escola, a televisão, a tranquilidade dos seus jornais, vocês são os grandes conservadores dessa ordem horrenda baseada na ideia de possuir e na ideia de destruir. Sortudos que são, todos contentes quando podem colocar num delito um lindo rótulo. Isso, para mim, parece uma das tantas operações da cultura de massa. Sem poder impedir que aconteçam certas coisas, encontra-se paz inventando prateleiras (Pasolini, 2019, p. 4-7).

O convite, portanto, é para a luta, que jamais cessa, é para que não nos tornemos “conservadores dessa ordem horrenda”. Não há dúvida de que a sobrevivência de um artista resida inteiramente nos atributos materiais e imateriais de sua arte. Desse modo, a arte de Pasolini, além de nos servir de alternativa à “mesquinhez mental”, incita-nos, definitivamente, à “força da crítica total” diante da hegemonia dos “discursos fixos, incontroversos e autoritários”, discursos estes que apenas fomentam a violência institucional. É precisamente esse o caráter insubmisso de suas políticas de vida e de sua memória, algo que permanece em potência e que se ativa no presente de cada nova leitura.

Referências

ANTELO, Raúl. “A pesquisa como desejo de vazio”. *Anais do I Seminário dos alunos da Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, 2011, p. 08-39.

ANTELO, Raúl. “A pesquisa é uma escrita autonomamente real”. In: CEL, Vitor; DAYRELL, João Guilherme; AZARA, Michel Mingote Ferreira de (Orgs.). *A literatura e a vida: por que estudar literatura?*. Vila Velha: Praia Editora, 2015, p. 14-53.

ANTELO, Raúl. “Ler para frustrar a formalização”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016a, p. 283-297.

ANTELO, Raúl. “Institucionalização e disseminação”. In: *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 13-27, jan./jun. 2016b.

ANTELO, Raúl. “A história não é feita de tradições. O estudo é puro e explosivo sobrevivência”. In: DINIZ, Júlio César Valladão; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Humanidades em questão: abordagens e discussões*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018, p.15-26.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COUTO, José Geraldo. “Teorema: Obra-prima de 68 de Pasolini faz parábola sobre a crise burguesa”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 07 jan. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0701200515.htm> Acesso em: 26 mar. 2024.

FAGIOLI, Alessandra. “La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume di Pier Paolo Pasolini”, *Cinema 60*, n. 267/8, 2002. Disponível em: <https://alessandrafagioli.com/la-dimensione-del-corpo/> Acesso em: 19 ago. 2024.

GORER, Geoffrey. *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*. Londres: Wishart&Co, 1934.

HOOVER, John. “Long-dead Pasolini plans next film”. *The Guardian*. 5 de julho de 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/1999/jul/05/johnhoover> Acesso em: 04 mar. 2024.

LIMA, Manoel Ricardo de. “Um túmulo para a crítica (?)”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana. (Orgs.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 195-204.

PASOLINI, Pier Paolo. “Cinema de prosa e cinema de poesia”. In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). *Diálogo com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. (Trad.) Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários/Cartas Luteranas*. (Trad.) José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. (Trad.) Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASOLINI, Pier Paolo. “Estamos todos em perigo”. (Trad.) Bernardo RB. In: *Caderno de Leituras*, n. 86, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, jan. 2019.

TEIXEIRA, Anderson Vichinkeski. “Salò, fascismo e o pecado de Pasolini”. *Estadão*. Revista Estado da arte, jun. de 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/salo-fascismo-pasolini-avt/> Acesso em: 28 mar. 2024.

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

Submissão: 23/04/2024
Aceite: 23/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99800>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A memória cartográfica: *Os diários de Emilio Renzi* entre o espaço de formação e o espaço de catástrofe

The cartographic memory: *The diaries of Emilio
Renzi* between the space of formation and the space of
catastrophe

André Luiz Costa
PUC-Rio

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99760>

Resumo

Em *Os diários de Emilio Renzi* a cidade de Buenos Aires surge primeiro como espaço de formação e, depois, como espaço de catástrofe. É no que Emilio Renzi, *alter ego* de Ricardo Piglia, chama de “os anos da peste”, ou seja, os anos da ditadura militar argentina, que a cidade adquire aspectos ameaçadores e se altera, do que antes era efervescência literária e cultural, para um espaço de esvaziamento e solidão. Em tom memorialístico, podendo ser lidos na fronteira entre documento pessoal e ficção, os três volumes dos *Diários* borram os gêneros literários, em processo de colagem. Neste artigo, iremos nos deter em elementos que caracterizam a relação do narrador com o espaço na obra, em especial durante a ditadura dos anos 1970 e 1980. Com base nas leituras de Beatriz Sarlo, Adriana Rodríguez Pérsico, Maria Antonieta Pereira e Júlio Pimentel Pinto, analisaremos o “mapa autobiográfico” da cidade, conforme delimitado por Renzi em seus deslocamentos constantes, e as formas que a cartografia desse espaço assume ao longo dos volumes dos *Diários*.

Palavras-chave: Ricardo Piglia; diários; história; ficção; ditadura militar argentina.

Abstract

In *The diaries of Emilio Renzi*, the city of Buenos Aires first appears as a space of formation and then as a space of catastrophe. It is during what Emilio Renzi, Ricardo Piglia's *alter ego*, calls “the years of the plague” – the years of the Argentine military dictatorship – that the city takes on threatening aspects and changes from what was previously literary and cultural effervescence to a space of emptiness and loneliness. In a memoirist tone, blurring the lines between personal document and fiction, the three volumes of the *Diaries* blur literary genres in a collage process. In this article, we will focus on elements that characterize the relationship of the “self” with the space, especially during the dictatorship of the 1970s and 1980s. Drawing from readings by Beatriz Sarlo, Adriana Rodríguez Pérsico, Maria Antonieta Pereira e Júlio Pimentel Pinto, we will analyze the “autobiographical map” of the city, as delineated by Renzi, and the forms that the cartography of this space takes throughout the volumes of the *Diaries*.

Keywords: Ricardo Piglia; diaries; history; fiction; Argentine military dictatorship.

Ricardo Piglia, ao longo de sua vida, escreveu dezenas de cadernos que compõem seu diário. Esses cadernos, ou parte deles, estão editados e publicados em três volumes intitulados *Os diários de Emilio Renzi*.¹ Obra extensa, de caráter fragmentário, os três volumes são montados a partir do arquivo de Piglia, tanto o arquivo dos cadernos quanto o arquivo da obra publicada. Mais do que narrar a própria vida e as escolhas que faz para se tornar um escritor e intelectual, Piglia mostra, sempre sob perspectiva crítica, as transformações políticas que atravessam a Argentina entre 1957 e 1982, especificamente na cidade de Buenos Aires. Para a análise que iremos desenvolver, consideramos que o autor trata a capital primeiro como espaço de formação – a efervescência intelectual e artística entre *Anos de formação* e *Os anos felizes* – e, depois, como espaço de catástrofe – as “zonas de detenção” da ditadura e o esvaziamento cultural mostrados em *Um dia na vida*. Dessas duas dimensões e do que nelas está contido, o autor elabora, como veremos, um mapa autobiográfico.

É necessário considerar, quando se analisa *Os diários de Emilio Renzi* em suas diversas leituras possíveis, o que pode ser chamado de dupla inscrição autoral. Nesse sentido, é sabido que os diários são escritos por Ricardo Piglia durante boa parte da sua vida. No entanto, ao transpor os cadernos para publicação literária, Piglia atribui autoria a Emilio Renzi, já conhecido personagem de sua obra. O pesquisador Júlio Pimentel Pinto, em texto intitulado “‘Recolha de circunstâncias’: o diário como álbum”, escreve o seguinte sobre essa questão:

1 Os três volumes dos *Diários* – *Anos de formação*; *Os anos felizes*; e *Um dia na vida* – foram publicados no Brasil pela editora Todavia com tradução de Sergio Molina, respectivamente em 2017, 2019 e 2021.

A relação entre os dois autores identificados na capa – Renzi e Piglia – é, a princípio, íntima, pela recorrência de Renzi como personagem em todos os romances publicados por Piglia, em contos e ensaios: como um alter ego ou um autor por trás do autor que, ao duplicar a autoria, a rigor a coloca em dúvida: os diários não são do Eu, são do outro. Em segundo lugar, porque expõe a pluralidade de enunciadores de toda escrita. Em mais de um dos textos que fazem parte de *Os diários de Emilio Renzi* – e que diferenciam os volumes editados ainda mais dos cadernos –, textos que ladeiam (ou combinam-se com) o registro direto do dia a dia, a duplicidade é caracterizada e explicada. Já no início da “Nota do autor” que abre o primeiro volume – e que, como o título sugere, deveria ser expressão da personalidade do relato – misturam-se vozes em primeira e terceira pessoa (Pinto, 2024, p. 212).

No trecho, Júlio Pimentel faz referência breve aos outros tipos de texto que compõem *Os diários de Emilio Renzi*: contos, textos críticos, a novela homônima imbricada em *Um dia na vida* – além dos textos-moldura em que uma primeira pessoa conversa com Emilio Renzi, e este faz análises sobre o processo de montagem e edição dos *Diários*, organizando também detalhes que ficaram soltos em sua narrativa. Neste artigo, não iremos nos deter na questão da dupla autoria – da *atribuição* a Emilio Renzi como narrador –, mas nos importa considerar a pluralidade textual mencionada por Júlio Pimentel e sua implicação na espacialidade da obra.

A pesquisadora argentina Adriana Rodríguez Pésico descreve assim o projeto dos *Diários*:

A prosa é construída sobre a base de uma heterogeneidade radical, onde entram materiais diversos e múltiplas estratégias narrativas: repetições temáticas, saltos e elisões temporais, inclusão de listas cotidianas, conversações triviais, contos, reflexões estéticas e políticas, comentários de livros escritos e lidos, encontros amistosos e eróticos, conflitos entre trabalho e dinheiro, relações entre família e narrativa. Ao longo dos volumes, numerosas intervenções confundem as cronologias, de modo que Renzi às vezes é um jovem pletórico e, às vezes, um velho adoecido (Pésico,

Pelas múltiplas estratégias narrativas utilizadas em *Os diários de Emilio Renzi*, alguns de seus aspectos se tornam de difícil apreensão. É o caso, particularmente, do deslocamento constante que marca a vida de Emilio Renzi e que está relacionado, também, com a confusão das cronologias mencionadas por Pérsico. No início, a vida de Emilio Renzi gira em torno de Adrogué, Mar del Plata, La Plata e Buenos Aires. O núcleo de Adrogué e Mar del Plata é o núcleo familiar, cidades onde respectivamente seu avô e seus pais moram; já o núcleo formado por La Plata e Buenos Aires diz respeito à emancipação de Renzi, sua autonomia e amadurecimento.

Após concluir a graduação em História na Universidade de La Plata, Renzi começa a dar aulas nessa mesma Universidade, mas decide morar em Buenos Aires (Piglia, 2017). Vive durante algum tempo em quartos de pensão e de hotel, fazendo viagens semanais até La Plata. O ano é 1966 e ele diz: “Volto à situação em que eu estava ao chegar a Buenos Aires faz um ano: numa pensão, sem dinheiro, com um livro pela metade, no qual deposito minhas esperanças” (Piglia, 2017, p. 244). A escassez de recursos marcará esse período e será motivo para as alterações de moradia. No entanto, no trecho citado aparece um detalhe. A menção feita ao livro que escreve, onde deposita suas esperanças, nos revela a relação que manterá com a literatura até o fim da vida. Podemos dizer que os deslocamentos e a instabilidade desse momento, e do futuro, são constantemente sobrepostos pela dedicação à literatura: “A única coisa que devo salvar é o trabalho, eu me fecho para escrever como numa réplica do confinamento de Cacho. Trabalho neuroticamente, apesar

2 “La prosa se construye sobre la base de una heterogeneidad radical donde entran materiales diversos y múltiples estrategias narrativas: repeticiones temáticas, saltos y elisiones temporales, inclusión de listas cotidianas, conversaciones triviales, cuentos, reflexiones estéticas y políticas, comentarios de libros escritos y leídos, encuentros amistosos y eróticos, conflictos entre trabajo y dinero, relaciones entre familia y relato. A lo largo de los volúmenes, numerosas intervenciones desbaratan las cronologías de modo que Renzi es a veces un joven pletórico y otras, un hombre viejo y enfermo” (Pérsico, 2019, p. 2).

de tudo” (Piglia, 2017, p. 238). A dimensão do trabalho em seu cotidiano é fundamental.

Em *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, Beatriz Sarlo identifica o surgimento do *flâneur* na paisagem da capital argentina:

Buenos Aires cresceu de forma espetacular nas duas primeiras décadas do século XX. A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. Observar o espetáculo: um *flâneur* é um espectador imerso na cena urbana e, ao mesmo tempo, faz parte dela: uma sequência infinita, o *flâneur* é observado por outro *flâneur* que por sua vez é visto por um terceiro (Sarlo, 2010 p. 34).

O trecho de Sarlo ecoa aquele escritor que desce ao mercado e começa a olhar em volta, a “literatura panorâmica” mencionada por Walter Benjamin em *Baudelaire e a modernidade* (Benjamin, 2015). Emilio Renzi é um herdeiro dessa tradição. No entanto, há uma diferença, pois Renzi encarna um *flâneur* social, que caminha por Buenos Aires encontrando amigos, conhecidos, entrando em bares e restaurantes, com certo desejo, sempre utópico, de solidão. As ruas da capital já modernizada, e à beira da decadência militar, proporcionam distração do trabalho literário ao mesmo tempo que promovem novos contatos e confrontos em torno desse trabalho. Aqui, citamos entrada de 4 de fevereiro de 1969:

Caminhada com Julia por Retiro, a ladeira rumo ao rio, as arcadas do Bajo, a zona um tanto sombria e ao mesmo tempo cheia de livrarias e bares onde se reúnem as diversas tribos dos boêmios da cidade. El moderno, o bar Florida, o Instituto Di Tella e a Galería del Este. Antes, o mundo da coletividade francesa (formal, hipócrita, empolada) na biblioteca da Aliança Francesa, lendo Foucault (o simulacro). Na saída encontrei o Conrado C., e antes o S. e o I., a ambiguidade dos velhos conhecidos que me mostram seu quadro de horror (não mais o quadro de honra): “Estou traduzindo o Barthes”, diz. “Comprei um apartamento em Palermo”, aponta.

“Tenho uma bolsa da universidade”, anunciam respectivamente. Buscam segurança, se instalam e observam, incômodos por causa das “minhas atividades”. Eu poderia ter sido como eles se me distraísse por um instante e não fosse capaz de largar tudo para perseguir um objetivo claro e impossível. Outra coisa: parece difícil para mim ter amigos da minha própria geração” (Piglia, 2019, p. 122).

O trecho longo se justifica por sua importância. Localizamos nessa entrada do diário – contida em *Os anos felizes* – diversos aspectos que irão se repetir ao longo desse volume (e contrastar significativamente com as descrições urbanas pós-golpe de 1976). Em primeiro lugar, as rápidas menções a pontos da cidade por onde Renzi caminha. Em segundo lugar, a presença de uma interlocução, digamos, fixa durante a caminhada. Julia, companheira de Renzi nesse período, está ao seu lado no percurso, o que é comum nos dois primeiros volumes dos *Diários*, pois Renzi, em geral, caminha *com* alguém – em *Os anos felizes*, o escritor David Viñas é a interlocução mais comum nos percursos a pé. Em terceiro lugar, o atravessamento temporal. Renzi está caminhando com Julia *após* o que é narrado na Aliança Francesa, e esses cortes temporais nas entradas dos diários conferem, às vezes, certo efeito de confusão da memória. Em quarto lugar, a *diferença*. Não é raro que Emilio Renzi reitere o valor de suas escolhas ao estabelecer uma análise crítica em relação a outras pessoas que encontra fortuitamente pela cidade. Nesse encontro específico, saindo da Aliança Francesa, há um tom banalizado no que Conrado C., S. e I. lhe dizem. Para Renzi, os anos felizes também são um período de radicalização da sua escolha para se tornar um escritor.³ Como vimos no trecho, ele estabelecerá essa decisão como *valor* pessoal, e esse valor lhe atribuirá uma diferença nesses encontros casuais, diferença no modo como enxerga a si mesmo. Se Renzi não é exatamente um *flâneur* anônimo, também não se pode dizer que seja alguém com ponto de vista raso. Ele irá

3 Fato que irá determinar sua formação e todas as decisões que toma a partir de 1957. Emilio Renzi já sabe o que irá se tornar, e os Diários são o percurso dessa certeza.

preservar a própria perspectiva, mesmo imerso na cena urbana. Os quatro tópicos que elencamos se repetem ao longo do segundo volume dos *Diários*, e esse cotidiano específico também influenciará na impressão temporal: “Quando finalmente fui para a cama, senti que o dia tinha começado fazia um mês” (Piglia, 2019, p. 228).

A origem desse espaço cultural percorrido por Renzi em *Os anos felizes* está muito bem descrita e analisada no livro de Beatriz Sarlo que mencionamos anteriormente. Embora algumas décadas separem o enquadramento trabalhado pela crítica argentina dos anos em que *Os diários de Emilio Renzi* estão situados, é possível ver a obra de Piglia relacionada com as fontes buscadas por Sarlo, fontes que convergem na modernização da capital e nas disputas intelectuais das duas décadas que configuram o período de seu trabalho:

Buenos Aires se converteu numa cidade em que a margem é imediatamente visível, em que a margem inclusive contamina o centro e os bairros respeitáveis. É um processo que, iniciado na última década do século XIX, se acelera e potencializa os contatos entre universos sociais heterogêneos, com a ênfase complementar da forte presença imigrante e da mistura, na trama urbana, de diferentes perfis culturais e diferentes línguas. Paralelamente, o campo intelectual não apenas se consolida num percurso de crescente autonomização de outras esferas, mas também incorpora, em suas linhas, escritores de origem imigrante, que moram afastados do centro e representam uma cultura em transição, se comparada com a cultura literária mais homogênea que caracterizou a Argentina até o século XX (Sarlo, 2010, p. 325-326).

A tensão entre margem e centro será analisada pela crítica em autores específicos, especialmente naquilo que forma os primeiros livros de Jorge Luis Borges – referência crucial para compreendermos o projeto literário de Ricardo Piglia. Se em Borges havia o tratamento de uma Buenos Aires mítica, calcada no século XIX, e a recusa da modernização urbana e do

estabelecimento cada vez maior de imigrantes na capital (Sarlo, 2010), podemos afirmar que Piglia, e para todos os efeitos Emilio Renzi, é resultado dessa transição. Nascido em Adrogué, descendente de italianos (seu avô paterno ainda luta na Primeira Guerra Mundial, alistado nas tropas da Itália), o autor se forma nas disputas e na autonomização das esferas culturais tratadas por Sarlo.

No entanto, há outra variação. Como observa Noé Jitrik, em texto intitulado “En las manos de Borges el corazón de Arlt. Sobre Ricardo Piglia”, Piglia se vincularia também à vertente urbana de Roberto Arlt:⁴ “[...] [Piglia] é Arlt na ambientação, nos personagens (golpistas, prostitutas saudáveis e anarquistas), na linguagem ao mesmo tempo precisa e ambígua; mas também é Borges na construção narrativa, na concepção do relato [...]” (Jitrik, 2017, p. 177, tradução nossa).⁵ Nesse sentido, ao contrário de Borges, Arlt compõe uma obra que absorve a modernização do século XX argentino, a desigualdade urbana e a presença imigrante. Essa dupla vertente também aparece em *Os diários de Emilio Renzi*, quando Renzi escreve:

Entre nós [argentinos], quem realiza essa operação de ruptura é Roberto Arlt: ele escrevia contra a tradição central e por isso inaugurou um novo modo de fazer literatura. Sua filha, Mirta Arlt, o definiu com nitidez: “Meu pai era amigo do Güiraldes, que era um senhor muito chique, mas meu pai não tinha a menor intenção de se parecer com as pessoas chiques, que no fundo desprezava. Entre outras coisas, porque as pessoas chiques achavam que um filho de imigrantes não devia ser escritor, e sim carcereiro” (Piglia, 2021, p. 284).

Outro elemento importante a ser considerado em *Anos de formação* e em *Os anos felizes*, ou seja, antes de 1976, é que, em paralelo à escrita de seus primeiros livros, Renzi irá desempenhar trabalhos ocasionais. Com o fim

⁴ Escritor argentino que também é descendente de italianos.

⁵ “[...] [Piglia] es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo; pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato [...]” (Jitrik, 2017, p. 177).

de seu curto período docente na Universidade de La Plata, Renzi trabalha como organizador de coleções para editoras, escreve uma profusão de textos para revistas e publicações literárias, dirige a revista *Los libros* e faz prefácios ou textos de apresentação. No entanto, é justamente durante a ditadura que retoma, quase sem querer, a profissão de professor. O que ocorre é que, com a tomada das universidades pelos militares, se formam em Buenos Aires grupos de estudos autônomos:

Os grupos de estudo se formaram por conta própria, e agora tenho trinta alunos, ou seja, três grupos, e não aceitarei mais estudantes. Vamos revezando o local das reuniões; muito generosamente, os estudantes abrem sua casa, apesar dos riscos que isso implica. Também juntam o dinheiro para garantir a continuidade do trabalho. Nestes anos, os estudantes universitários, os jovens recém-formados, organizaram grupos privados para contornar as deficiências da universidade sob intervenção dos militares. O primeiro grupo é formado por jovens psicanalistas. O segundo, por estudantes de letras, e o terceiro, por uma combinação de jovens escritores, arquitetos, estudantes de cinema etc. Até onde sei, há na cidade cinco dessas universidades pessoais... (Piglia, 2021, p. 100).

A ideia das universidades pessoais nos interessa porque mostra certa renovação precária dos espaços. Se a instituição está fechada aos estudantes e à geração de Renzi, ou seja, se está ocupada pelo regime militar, então novos projetos e possibilidades surgem, mesmo que sob ataque. Até sua aposentadoria pela Universidade de Princeton, Renzi não deixa mais de dar aulas; as universidades pessoais configuram o início de um novo percurso.

Apesar disso, quando a ditadura militar se instaura em 1976, o tom dos *Diários* se torna melancólico. Se antes Renzi caminhava pela capital em efervescência – “Ontem o David, que acena para mim de um bar em frente ao San Martín quando eu atravessava para me encontrar com o Ricardo em El Foro. Cumprimentos pomposos e promessas de nos vermos logo” (Piglia, 2019, p. 306) –, com a ocupação militar das ruas tudo ganha novos contornos:

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

“*Zona de detenção* nas placas que indicam os pontos de ônibus. A verdade é exposta na troca dos sinais de trânsito em Buenos Aires” (Piglia, 2021, p. 34). No momento em que faz essa observação, Renzi acaba de retornar dos seis meses que passa na Califórnia, seis meses em que escapa do horror da ditadura. As zonas de detenção mencionadas, que confirmam a alteração espacial da cidade, demarcam uma diferença simbólica e prática em relação à vida que Renzi mantinha antes da viagem para a Califórnia. Nesse sentido, as entendemos como o fim de um período na narrativa dos *Diários* e o início de outro, mais obscuro:

E então, disse Renzi, ao voltar [do período na Califórnia], como sempre faço ao voltar de uma temporada fora do país, fui para a rua e percorri os lugares para mim mais íntimos e emotivos, saí em busca do mundo onde tinha vivido e sido feliz, e naquela tarde de repente percebi que os militares tinham mudado o sistema de sinais da cidade e, em lugar dos legendários postes pintados de branco que indicavam os pontos de ônibus, tinham instalado placas em que se lia *Zona de detenção*. Notei que a cidade inteira, dizia Renzi, estava cheia daqueles sinais funestos, que estavam lá para dizer – e não dizer – que os habitantes eram todos potenciais detidos, detidos-desaparecidos à espera, com permissão para andar nas ruas até que nos mandassem alinhar e fazer fila para sermos transportados. A cidade dividida em zonas de detenção (Piglia, 2021, p. 15).

As zonas de detenção alteram o espaço pelo contexto. Seriam sinais de trânsito comuns, mas, ao serem instalados pelos militares, ganham outro significado. A cidade modernizada, local de desenvolvimento da intelectualidade, de disputa e trocas constantes, passa a sofrer com o retrocesso, como se um exército inimigo a ocupasse (Piglia, 2021). Há uma fratura no espaço, que legará suas marcas.

A pesquisadora Maria Antonieta Pereira, em seu livro *Ricardo Piglia y sus precursores*, analisa, dentre outros aspectos, a importância da cidade na obra pigliana. A autora descreve assim o espaço urbano:

No mundo contemporâneo, a função ordenadora da cidade está desaparecendo. A agonia do espaço urbano se relaciona com os problemas mais diversos: superpopulação, serviços precários, violência social, colapso dos sistemas de comunicação e transporte, entre outros. A metrópole da América Latina, como a de qualquer lugar do planeta, configura uma *polis* fraturada por cruzamentos ininterruptos de idiomas, imagens e feitos que ameaçam e ressemantizam cotidianamente o espaço urbano (Pereira, 2001, p. 16, tradução nossa).⁶

Embora a pesquisadora não tematize especificamente a Buenos Aires dos *Diários*, pensamos que há uma aproximação possível nessa ideia de *polis* fraturada, que se aproxima de como a capital passa a ser descrita por Renzi. O desaparecimento progressivo da função ordenadora da cidade e o agravamento da ameaça urbana contrasta com certa apatia. Citamos dois trechos do ano de 1976:

Quinta-feira 25. Ontem, o golpe. Fiquei lendo a noite inteira até de madrugada e pela janela vi os militares cortando o trânsito, escutei vozes de comando, vi ônibus ofuscados com a luz de um holofote antiaéreo, vi civis patrulhando as ruas; na manhã seguinte, voltei à vertigem de escutar as rádios em cadeia nacional transmitindo marchas militares. Preparam uma repressão sangrenta. Seu assessor econômico é Martínez de Hoz. Passei a quarta-feira sem pôr os pés na rua, hoje me preparo para dar uma espiada na cidade (Piglia, 2021, p. 23).

E no dia seguinte:

Sexta-feira 26. O pior é a sinistra sensação de normalidade, os ônibus circulam, as pessoas vão ao cinema, sentam-se nos bares, saem dos escritórios, vão ao restaurante, riem, brincam, tudo parece continuar igual, mas se ouvem sirenes, e carros sem placa passam a toda a velocidade com civis armados (Piglia, 2021, p. 23).

⁶ “En el mundo contemporáneo, la función ordenadora de la ciudad está desapareciendo. La agonía del espacio urbano se relaciona con los problemas más diversos: superpoblación, servicios precarios, violencia social, colapso de los sistemas de comunicación y transporte, entre otros. La metrópolis de América Latina, como la de cualquier parte del planeta, configura una polis fracturada por cruzamientos ininterrumpidos de idiomas, imágenes y hechos que amenazan y ressemantizan cotidianamente el espacio urbano” (Pereira, 2001, p. 16).

No início, as alterações chegam por via indireta – janela e rádio. Renzi se isola em seu apartamento, mas é um isolamento momentâneo, pois logo sai justamente para *ver* a cidade. Apesar dos militares, o cotidiano parece normal, no entanto o espaço urbano foi ressemantizado, e as mudanças irão ocorrer de forma gradual.

Há, então, um esvaziamento. Boa parte dos amigos de Renzi está exilada ou desaparecida. Em determinado momento, David Viñas, presença tão marcante em *Os anos felizes*, desaparece da narrativa. Sabemos apenas que foi para a França. O próprio Renzi, supostamente por sua atuação cultural em revistas e por vínculos comunistas, é perseguido pelos agentes da ditadura, que o obrigam a duas mudanças de endereço e a um período de clandestinidade (Piglia, 2021). No entanto, e apesar dos perigos que corre, ele se recusa a sair do país.

Clara sensação de não ter um lugar. Exilado excessivo, extraviado, excêntrico. A figura do apátrida. Dificuldade de falar com quem quer que seja, pratico uma língua em que já ninguém fala. Idioma pessoal, linguagem privada. Descobertas noturnas, a literatura se afastou de mim? Também a reflexão. Só leio biografias, vidas alheias como diário de viagem. Desorientado. Se me tirarem o que eu li, que me resta? (Piglia, 2021, p. 147-148).

O exílio torna-se interno; a linguagem privada, que ninguém mais fala. Esse é um fragmento de 1981; Renzi está finalizando seu romance *Respiración artificial*, que lida, de muitas formas, com o período da ditadura. A solidão e o isolamento utópicos que buscava em *Os anos felizes* se concretizam, Renzi é *forçado* pelas circunstâncias a se sentir um apátrida em seu próprio país.

O encerramento de registros cronológicos dos *Diários* publicados é determinado quando a ditadura militar argentina acaba. No capítulo de *Um dia na vida* intitulado “Os finais”, Renzi afirma que a partir do ano de 1982 uma cultura havia terminado. Os 25 anos a que se dedicara para se tornar um escritor estavam concluídos. Agora, ele e os remanescentes da

sua geração poderiam ser absorvidos ao centro cultural do país e não mais movimentarem-se “nas margens” – ou seja, não havia mais necessidade de resistência contra o Estado “e o que vinha depois era previsível e mundano e não fazia parte da história da formação de seu espírito pessoal” (Piglia, 2021, p. 169).

Mencionamos o encerramento de registros cronológicos, pois, de fato, apesar das imbricações textuais mencionadas anteriormente, há uma série de 25 anos que se inicia em 1957 e se encerra em 1982. No entanto, a própria temporalidade em *Os diários de Emilio Renzi* é uma questão, como aponta Júlio Pimentel Pinto:

A fragmentação [de *Os diários de Emilio Renzi*] impede também qualquer ordenação autoritária do tempo e a suposição errônea de sua unicidade, continuidade ou regularidade; no lugar da linearidade cronológica – sugerida inclusive pela presença estruturadora das datações das entradas no diário – o fragmento oferece a percepção da simultaneidade e da imbricação dos muitos tempos de vida e de memória (Pinto, 2024, p. 227-228).

Essa simultaneidade temporal e memorialística é um dos maiores desafios na leitura de *Os diários de Emilio Renzi*, justamente porque, ao tentar compor uma imagem e “conjuguar os elementos difusos” (Pinto, 2024, p. 227), estes escapam ao leitor. Nesse sentido, Adriana Rodríguez Pérsico também afirma que: “Os diários seguem a lógica do inconsciente, onde não há tempo e, por conseguinte, tampouco morte. Ali, tudo é possível e sem contradições. Como se a continuidade da escrita em sua própria dispersão assegurasse a continuidade da vida” (Pérsico, 2019, p. 2, tradução nossa).⁷ Pérsico lê as diversas narrativas imbricadas nos *Diários* como uma imagem cartográfica (Pérsico, 2017, p. 67).

O ponto mais crítico dessa lógica do inconsciente de que fala a

⁷ “Los diarios siguen la lógica del inconsciente donde no hay tiempo y, por consiguiente, tampoco muerte. El inconsciente es atemporal y no posee representación de la muerte. Allí, todo es posible y sin contradicción. Como si la continuidad de la escritura en su misma dispersión asegurara la continuidad de la vida” (Pérsico, 2019, p. 2).

pesquisadora argentina está na novela homônima imbricada em *Um dia na vida*. Nessa novela, também protagonizada por Emilio Renzi, um mesmo dia se desdobra em vários anos. A sequência temporal dessas 24 horas é quase inapreensível, embora diversos laços soltos nos diários sejam retomados e ajudem na localização do leitor. O que nos importa aqui, no entanto, é que alguns trechos dessa novela narram as impressões de Renzi ao retornar para Buenos Aires após os anos lecionando na Universidade de Princeton. “O carro acaba de virar na avenida Córdoba afastando-se do rio, e no trajeto ele vê mais uma vez os lugares como signos onde esteve e foi jovem [...]” (Piglia, 2021, p. 177).

Há um trecho específico da novela homônima que consideramos fundamental para a leitura de *Os diários de Emilio Renzi*:

Conhecia bem essa parte da cidade, tinha morado nas redondezas durante quase vinte anos, sem sair de um raio de vinte quarteirões, da Santa Fe até a Rivadavia e da Cerrito até a Ayacucho. Se ele traçasse com um compasso um círculo imaginário no mapa, poderia ver os lugares onde tinha morado e marcar cada um deles com um X, e depois poderia desenhar os percursos e movimentos da sua vida, os bares, as caminhadas noturnas, as livrarias, o Hotel Callao, as conversas intermináveis, os cinemas, o Lorraine, o Premier, a sala Lugones do Teatro San Martín, os restaurantes que frequentava, o velho mercado com teto de metal e um burburinho incandescente, cheio de vida. Era esse seu território, as editoras onde trabalhara, as mulheres amadas, as revistas que integrara, as grandes bancas de jornais nas esquinas, com livros, folhetos, discos, pôsteres, ofertas de fascículos com a história da pintura. Era esse seu mundo, seu território, a memória estava fixa em cada lugar dessa região inesquecível onde ele montara seu acampamento, suas barracas, seus hospitais de campanha, era lá que tinha vivido, que tinha comprado droga nas farmácias de plantão, se quisesse contar sua vida, ou, melhor dizendo, se ele tinha contado sua vida nos cadernos que carregava para cima e para baixo, a chave era a cartografia do espaço da sua mente. *O mapa como autobiografia* (Piglia, 2021, p. 190-191, grifo nosso).

A ideia do mapa como autobiografia nos toca particularmente porque

Renzi, em retrospectiva, recupera lugares e ruas percorridas nos *Diários*; mais do que isso, há o aspecto de reconhecimento extremo entre o “eu” e o espaço. O projeto dos três volumes configura um mapa, mas um mapa orgânico, alterado por forças internas e externas (Moretti, 2008); um mapa afetivo. Por mais que viaje e desenvolva sua carreira no exterior, o mapa autobiográfico permanece em Buenos Aires, mesclado a Renzi. Por isso o percurso de formação, catástrofe e revisitação empreendido nos três volumes: a cidade é a mesma e, no entanto, completamente outra, assim como o *alter ego* de Piglia. Da intimidade que se cria com o espaço pelos anos de convívio, pelas diversas fases atravessadas e por testemunhar as pessoas que ali estiveram é que o autor extrai seu projeto literário: memória e história tensionam-se com a ficção de si e do espaço. Nesse sentido, Piglia ecoa aquilo que Sylvia Molloy (2022) chamou de *homeland* fantasmática, ou seja, o acesso à memória da cidade por meio da literatura.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. (Trad.) João Barrento. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

JITRIK, Noé. “En las manos de Borges el corazón de Arlt. Sobre Ricardo Piglia”. *Revista Landa*, v. 5, n. 2, p. 174-179, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177413>. Acesso em: 16. jun. 2024.

MOLLOY, Sylvia. “De longe: a escrita na intempérie”. In: VIDAL, Paloma (Org.). *Figurações: ensaios críticos*. (Trad.) Gênese Andrade. São Paulo: Editora 34, 2022.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. (Trad.) Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. (Trad.) Adriana Pagano. Buenos Aires: Corredigor, 2001.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia”. *Cuadernos LIRICO*, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7899>. Acesso em: 14 ago. 2024.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Los diarios de Emilio Renzi o el pudor autobiográfico”. *Zama. Revista Instituto de Literatura Hispanoamericana*, v. 9, n. 9, p. 59-69, 2017. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/4053>. Acesso em: 14 ago. 2024.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: anos de formação*. (Trad.) Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: os anos felizes*. (Trad.) Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: um dia na vida*. (Trad.) Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

PINTO, Júlio Pimentel. “‘Recolha de circunstâncias’: o diário como álbum”. In: PINTO, Júlio Pimentel. *Sobre literatura e história: Como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. (Trad.) Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submissão: 21/04/2024

Aceite: 26/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99760>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O espaço em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli: entre o espaço físico e o cultural

The space in *A cabeça do santo*, by Socorro Acioli:
between the physical and cultural space

Remerson Bezerra Menezes
URCA

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade
URCA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99743>

Resumo

Levando em consideração que há uma tradição representativa do sertão nas artes brasileiras, associando este espaço ao semiárido, misticismo, entre outros estereótipos definidores, neste artigo objetiva-se analisar a representação do espaço sertanejo, como categoria temática e estrutural, no romance *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli (2014). Nessa obra, observamos que o sertão cearense, espaço da narrativa, se relaciona de forma intertextual com discursos tradicionais construídos sobre um Nordeste específico (Albuquerque Júnior, 2011), em relações de continuidades e rupturas de estereótipos cristalizados. Assim, analisamos, para além dos aspectos físicos, o espaço cultural permeado pela religiosidade, representada a partir de perspectivas diversas, a saber, como cosmovisão, fanatismo e elemento tendencialmente maravilhoso. Este último, em particular, se manifesta através de episódios insólitos, relacionados à crença religiosa. Para embasar essa pesquisa, faremos uso de algumas concepções teóricas, como as de Marçal (2009), Moraes (2014), Santini (2011), Todorov (1975) e outros. Esta abordagem permite uma investigação abrangente sobre como a representação do sertão em *A Cabeça do Santo* contribui para discussões mais amplas sobre identidade regional, narrativas culturais e simbolismo religioso na literatura brasileira.

Palavras-chave: A cabeça do santo; Socorro Acioli; Nordeste; sertão; religiosidade.

Abstract

This paper aims to analyze the representation of the Brazilian backlands as a thematic and structural category in Socorro Acioli's novel *A Cabeça do Santo* (2014), particularly in relation to its intertextual engagement with traditional discourses surrounding the Northeastern region, characterized by associations with the semiarid climate, mysticism, and stereotypical portrayals. In the novel, the backlands of Ceará serve as the narrative backdrop, invoking established narratives about the Northeast while simultaneously challenging and transforming these crystallized stereotypes. Alongside examining the physical landscape, we explore the cultural milieu infused with religiosity, depicted through various perspectives including worldview, fanaticism and elements of the marvelous. The latter aspect is notably illustrated through extraordinary occurrences linked to religious beliefs. To support this analysis, we will draw upon theoretical frameworks articulated by scholars such as Marçal (2009), Moraes (2014), Santini (2011), Todorov (1975) and others. This approach enables a comprehensive investigation into how the representation of the backlands in *A Cabeça do Santo* contributes to broader discussions on regional identity, cultural narratives and religious symbolism in Brazilian literature.

Keywords: A cabeça do santo; Socorro Acioli; Northeast; brazilian backlands; religiosity.

Introdução

A cabeça do santo (2014), romance inaugural de Socorro Acioli, narra a trajetória de Samuel, protagonista da história, que vive no sertão do Ceará e precisa cumprir o último pedido de Mariinha, sua mãe: acender três velas para seus santos de devoção e ir à procura da avó, Niceia Rocha Vale, e do pai, Manoel Vale. A viagem empreitada por ele, com destino a cidade fictícia de Candeia, resulta em uma experiência inusitada. Por falta de hospedagem, Samuel busca abrigo em uma gruta que, mais tarde, descobre ser a cabeça gigante de uma estátua de santo Antônio e, através de suas paredes, passa a ouvir preces de mulheres destinadas ao santo.

No que diz respeito à descrição do espaço, a narrativa aponta para alguns estereótipos referentes à aridez e tradições culturais, que reforçam uma representação convencionalizada do sertão. Sendo assim, o objetivo principal desse trabalho é analisar os modos representativos do espaço sertanejo na construção do romance, temática e estruturalmente.

A escolha da obra dessa autora como objeto de estudo se justifica porque o modo pelo qual o sertão foi discursivizado ao longo da história da literatura brasileira gerou uma tradição representativa que chega aos nossos dias, a qual, retomada na produção literária contemporânea (Santini, 2011b), oferece uma espécie de releitura literária dos discursos sobre o espaço sertanejo.

Nesse sentido, nossa hipótese inicial é de que a presente obra se constrói justamente a partir de relações de continuidades e discontinuidades no que se refere à tradição representativa do sertão, pois, apesar de estabelecer

relações intertextuais com discursos tradicionais sobre esse espaço, existem rupturas de alguns estereótipos cristalizados no imaginário popular.

A segunda hipótese leva em consideração o aspecto cultural, especificamente o viés da religiosidade, representada na obra de maneira múltipla. Nesse contexto, a religião pode ser percebida como cosmovisão, fanatismo, além de remeter aos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho (Todorov, 1975), dada a presença híbrida e oscilante de elementos desses gêneros ao longo da narrativa.

Dessa feita, utilizamos o estudo de Albuquerque Júnior (2011), que aborda os discursos sobre o Nordeste, caracterizando-o como um constructo imagético-discursivo acompanhado de seus processos históricos; Moraes (2003), que discute o conceito de sertão em uma perspectiva geográfica; e outras pesquisas sobre a literatura brasileira contemporânea, como é o caso de alguns trabalhos da pesquisadora Santini (2011a, 2011b, 2018). No caso específico das várias representações da religiosidade, recorreremos a autores como Facó (1983) para a compreensão do viés religioso como fanatismo; e Marçal (2009), que se propõe a analisar a relação e os limites entre o fantástico e o maravilhoso, bem como a cosmovisão religiosa no imaginário católico medieval, entre outros.

Nosso estudo está dividido em três seções: na primeira tratamos sobre a relação entre Nordeste e sertão remetendo às discussões regionalistas; na segunda, discutimos a religiosidade como cultura e suas diversas representações no sertão, acrescidas de outras perspectivas teórico-críticas; após isto, trazemos uma leitura de *A cabeça do santo* na terceira seção, pontuando características que dialogam intertextualmente com discursos pré-existentes sobre o Nordeste; por fim, concluímos o trabalho com as considerações finais.

Nordeste e sertão nas vertentes regionalistas

De acordo com o professor e historiador Durval Muniz, definir uma região requer uma série de enunciados e imagens, ou melhor, uma dizibilidade e visibilidade (Albuquerque Júnior, 2011), que frequentemente se repetem em discursos e tempos distintos. Dessa forma, o presente argumento se aplica à ideia de Nordeste, pois há discursos recorrentes que solidificam uma imagem específica desse espaço, baseados em um conjunto de referências anteriores, das quais podemos destacar, no campo literário, *Vidas Secas*, obra canônica de Graciliano Ramos, publicada em 1938, que apresenta o sertão nordestino como um espaço da miséria e da seca.

Em geral, considera-se que a gênese do conceito Nordeste se dá em 1919, pois, até esta data, a referida região era considerada como parte do Norte. Nesse contexto, o termo surgiu a partir de um discurso institucional, isto é, com o documento da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), que definiu a sua área de atuação entre a região Norte e Leste do país (Albuquerque Júnior, 2011). Assim, percebemos que a denominação dessa região surge a partir de uma suposta intervenção estatal sobre a seca e a miséria, elementos fundamentais para a origem do conceito e da imagem elaborada de um “Nordeste seco”, em detrimento da “seca do Norte”, no imaginário brasileiro (Neves, 2007, p. 89). Sendo assim, é interessante pensar de que forma o Nordeste, como constructo, associa-se com a ideia de sertão, de um modo geral.

O sertão, segundo o geógrafo Moraes (2003, p. 2), não se trata de um lugar, mas de uma “condição atribuída a variados e diferenciados lugares” e, mais que isso, uma realidade simbólica. Concordamos com o autor sobre o fato de que determinadas características permeiam a imagem do espaço sertanejo, colaborando assim para a formação de um “imaginário do sertão,

um conjunto de juízos e valores adaptável a diferentes discursos e a distintos projetos” (Moraes, 2003, p. 3), em outras palavras, um imaginário nacional popular com fins ideológicos.

Ainda segundo Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste, como conceito, é instituído de forma definitiva na década de vinte, opondo-se ao Sul e às suas transformações industriais e influências estrangeiras que esse experimentava em seu processo de modernização. Dessa maneira, o conceito de Nordeste foi gestado dentro de uma visão conservadora, de maneira a reagir às pretensas “ameaças” culturais exteriores, sendo, portanto, saudosista no que diz respeito às tradições. No entanto, a ideia de uma região detentora de uma cultura autenticamente nacional, livre das estrangeirices, implica, conseqüentemente, em uma desistoricização e uma homogeneização do espaço, visto que não considera as transformações históricas e, tampouco, a multiplicidade de elementos culturais em constante interação e embate.

Com relação a concepção de sertão, frequentemente associada ao Nordeste, Oliveira (1998, p. 198-199) afirma que as definições remetem a traços “geográficos, demográficos e culturais” que apresentam este espaço como “região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes”. Notamos que nessa afirmação de Oliveira estão presentes algumas características atribuídas ao sertão pela obra euclidiana, *Os sertões*, especialmente a dicotomia sertão *versus* litoral.

Nesse sentido, o litoral é caracterizado como o espaço que possui culturas influenciadas pelo estrangeiro, enquanto que o sertão seria o espaço oposto, com elementos considerados exóticos, o interior que guarda a cultura popular (Albuquerque Júnior, 2011) que, portanto, seria o alicerce para a cultura nacional. Da mesma maneira, a palavra “sertão”, conforme

o dicionário Houaiss, apresenta referências espaciais e culturais à definição desse espaço:

1 região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas; 1.1 a terra e a povoação do interior; o interior do país; 1.2 toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos; 2 terreno coberto de mato, afastado do litoral¹.

Na primeira definição, percebemos que existe uma imagem do sertão que remete a um Nordeste específico, presumidamente e preconceituosamente considerado “atrasado” em relação ao mundo urbano-industrial, além de marcado pela aridez permanente e na definição 1.2, associações criadas e reforçadas por constructos discursivos. Podemos afirmar, então, que o sertão é um dos elementos pertencentes a um recorte temático denominado “mundo rural”, que a literatura regionalista frequentemente toma como temática (Vicentini, 2007, p. 189).

Para entender a questão da literatura regionalista, Santini (2011a) analisa um modelo de interpretação criado pelo professor Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (2000). Seguindo a compreensão de Candido, a pesquisadora Santini reforça que o regionalismo emerge na época do Romantismo e, portanto, a literatura regionalista surge numa “atmosfera de ‘país novo’, inaugurada com a independência da colônia em 1822” (Santini, 2011a, p. 71). É com este advento que os escritores tomaram a literatura como ferramenta que intencionava ser utilizada na construção de uma identidade nacional, o que também remete à ideia de um sertão “puro”, repositório da nacionalidade identitária.

1 Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1.

A dimensão religiosa no sertão

Como já afirmamos anteriormente, atribui-se ao sertão a alcunha de atrasado e/ou detentor de costumes tradicionais, considerados autenticamente brasileiros. No entanto, é preciso levar em consideração que não existem culturas homogêneas ou absolutamente puras, como assim era declarado nos discursos tradicionalistas sobre o espaço sertanejo.

É partindo desse argumento que almejamos entender o espaço diegético para além das descrições meramente físicas. Em outras palavras, o espaço é entendido também a partir das interações sociais e culturais. Esta reflexão é importante para compreender o viés da religiosidade como um elemento cultural presente nas narrativas sobre o sertão, especificamente no romance de Acioli, além das maneiras plurais de enxergá-lo e como essa prática religiosa ressignifica Candeia, o espaço narrativo da obra em questão.

Dessa feita, identificamos três modos representativos da religiosidade no romance. O primeiro deles, tradicionalmente descrito como mero misticismo fanático, é um dos elementos usualmente utilizados na criação de uma imagem do sertão atemporal e dissociado do restante do país. Lembrando que tanto a diferença temporal do sertão, entendida aqui como se determinadas áreas ainda não tivessem alcançado um nível desejado de desenvolvimento urbano-industrial, quanto o misticismo, são elementos já presentes em *Os sertões*, de Euclides da Cunha e, mais tarde, fortificados em *Morte e Vida Severina*, *Auto da Compadecida* e várias outras obras.

Em um contexto histórico, o conceito de fanatismo, por exemplo, se refere a um grupo adepto de ideologias que se chocavam com as da religião católica e a racionalidade dominante (Facó, 1983). Nesse sentido, Rui Facó afirma que o termo “fanáticos” foi atribuído aos combatentes de Canudos, do Contestado e do Caldeirão por criarem uma religião própria, como forma

de instrumento na luta pela libertação social. Um exemplo disso seriam os seguidores de Antônio Conselheiro, líder religioso e social, vistos como “fanáticos” por abandonarem a sociedade civil, a ideologia religiosa oficial daquela época e criarem uma sociedade e religião à parte. Atualmente, o termo “fanatismo religioso” tem sido atribuído a uma devoção exacerbada, absoluta ou intolerante em relação a outros tipos de crenças.

Por outro lado, a religiosidade também pode ser pensada como modo de apreensão do mundo, ficcionalizado no romance. É nesse sentido que Marçal (2009) menciona que o racionalismo iluminista do século XIX considera todo conhecimento não científico, caso do ideário católico, superstições, ocultismo etc., como pertencentes a culturas inferiores. Se, por esse lado, existia um modo de enxergar o mundo pela ótica científicista, por outro, a cosmovisão católica medieval, por exemplo, não anulava a dicotomia entre natural e sobrenatural, que coexistiam. Isto se exemplifica através das intervenções sobrenaturais na “realidade prosaica do cotidiano” (Marçal, 2009, p. 5), ou seja, formas pelas quais as pessoas enxergavam o mundo por intermédio da religião.

Tendo isto posto, outra representação da religiosidade pode ser vista através do viés insólito ficcional, elemento comum do fantástico, realismo maravilhoso e outras modalidades representativas. Assim, ao irromper como um acontecimento extraordinário na narrativa, o insólito é capaz de provocar reações particulares (Petrov, 2016). O fantástico participa dessa tradição literária e tem como principal referência o búlgaro Tzvetan Todorov, que guiou essa área de estudos com a conceituação do fantástico e outros gêneros vizinhos em sua *Introdução à Literatura Fantástica* em 1975. Não é nossa pretensão utilizar a proposta teórica do Todorov para rotular a obra em análise como fantástica, ao contrário disso, propomos um caminho a partir de sua teoria e de outras linhas teóricas, para demonstrar que existem características no romance que remetem à literatura fantástica e, mais especificamente, à

tríade – fantástico, maravilhoso e estranho – comprovando que o aspecto religioso na obra é múltiplo.

Em linhas gerais, a teorização do fantástico na perspectiva todoroviana é caracterizada pela incerteza do leitor e da personagem frente a um episódio supostamente sobrenatural. Desse modo, o autor discorre que, na dimensão do fantástico, encontra-se uma ambiguidade pautada entre o real e o imaginário. Nesse contexto, essa ambiguidade seria o pilar principal que sustenta o fantástico e qualquer atravessamento dessa fronteira, levaria o texto a um novo terreno, isto é, ao maravilhoso ou ao estranho (Todorov, 1975).

No caso da aceitação desse elemento sobrenatural sem questionamentos, a obra entraria no terreno do maravilhoso, onde os acontecimentos insólitos não são explicados, nem provocam reações especiais nos personagens ou no leitor. Ou seja, a dicotomia do real e imaginário aqui é anulada, diferentemente do que acontece no fantástico. Oposto a isso, a natureza do estranho é caracterizada pela explicação racional e lógica dos eventos insólitos.

Tendo em vista que temas compostos pelo sobrenatural e pelo pensamento religioso são negativizados pela ideologia burguesa racionalista, Marçal (2009) acrescenta que o conto maravilhoso também foi considerado como um modelo daquilo que não se pode crer, pelo mundo burguês, devido sua estrutura “inverossímil”. No entanto, não nos aprofundaremos nesta discussão acerca de conceitos sobre esses gêneros, já que não é esse o foco principal desta pesquisa. Trata-se apenas de uma das vertentes, pela qual a religiosidade é representada no objeto de estudo. Além disso, é pertinente apontar que a teoria do Todorov recebeu críticas, gerando estudos que repensam estas definições na atualidade, como é o exemplo das abordagens de David Roas (2014), referência na crítica contemporânea sobre literatura fantástica espanhola, e Irlemar Chiampi (2015), que trata do realismo maravilhoso, entre outros trabalhos.

A cabeça do santo: o espaço físico e o cultural

Nossa proposta, portanto, é analisar como o sertão é estruturado no romance em questão, levando em consideração que a representação espacial nunca é neutra, tampouco se resume à *mímesis* descritiva de aspectos físicos. No caso de *A cabeça do santo*, analisamos a representação do sertão, sobretudo a partir das interações sociais e da religiosidade, com múltiplas perspectivas, que permeiam a história, que propõem continuidades e rupturas com os discursos tradicionais sobre o sertão.

Na abertura do romance, o protagonista Samuel é apresentado caminhando em uma estrada de Juazeiro do Norte em direção à Candeia, à procura da avó paterna e do pai. É neste primeiro momento que temos um destaque acerca da construção do espaço narrativo, a saber, a imagem do sertão cearense relacionada aos discursos tradicionais de um Nordeste seco, evocando às origens do próprio conceito (Albuquerque Júnior, 2011; Neves, 2007). Isso porque há menção de certas características climáticas, principalmente do sol abrasador:

Ele não tinha mais sapatos e seus pés, àquela altura, já eram outra coisa: um par de bichos disformes. Dois animais dentados e imundos. **Duas bestas, presas aos tornozelos, incansáveis, avante, um depois do outro, avante, conduzindo Samuel por dezesseis longos e dolorosos dias sob o sol. Nos primeiros dias o sangue e a água que minavam das bolhas arreventadas nos seus pés chiavam em contato com o asfalto em brasa, inclemente. De tão secos, fizeram silêncio** (Acioli, 2014, p. II, grifos nossos).

Nesse primeiro momento, é possível observar que o romance estabelece relação com discursos pré-existentes para se erigir, como o tempo que o personagem gasta caminhando na estrada, debaixo de um sol impiedoso, por não ter dinheiro, tal como acontece com Fabiano e sua família, no romance

regionalista de Graciliano Ramos. Além do mais, a condição climática ainda é mencionada posteriormente na descrição dos seus braços queimados pelo sol durante o trajeto.

Ainda nesse excerto, os pés de Samuel são descritos por um viés metafórico, pois o narrador compara seus pés com características animais. Em seguida, elabora uma imagem do sangue e da água, representando o fluxo contínuo da vida, que vazavam das bolhas dos pés descalços de Samuel e, que ao entrar em contato com o asfalto em brasa, chiavam. É interessante perceber que, por causa da exaustiva caminhada diária, agora os pés são descritos como “secos” a ponto de fazerem silêncio. As referências à sequeidão e ao silêncio fazem associação à morte e à ideia de um sertão árido e sem vida.

Essa mesma referência aos elementos de sequeidão e silêncio é encontrada também no início de *Galileia*, romance de Ronaldo Correia de Brito (2009), quando Adonias afirma: “O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade” (Brito, 2009, p. 7). Percebemos a menção ao calor proveniente das pedras no chão (aridez) e, também, em um momento anterior, ao “silêncio dos mortos”. Vale ressaltar que esse conjunto de características fazem eco às considerações de Moraes (2003, p. 3) para a formação de um “imaginário do sertão” popularmente quente e seco.

Desta maneira, esse imaginário social remonta aos estereótipos comuns de um sertão tradicional marcado pelo clima quente, pela sequeidão, fome, pobreza e outras características definidoras. Em se tratando de *A cabeça do santo*, o narrador utiliza esse preâmbulo como base, advindo dos discursos tradicionais e dialogando com a “dizi/visibilidade” do Nordeste (Albuquerque Júnior, 2011) para a construção da narrativa.

Assim, após o romance se apoderar dos elementos estereotipados com a

finalidade de se erigir, constatamos também a presença da religiosidade como um traço interligado à cultura nordestina brasileira. Esse elemento religioso é exemplificado logo no segundo capítulo quando, durante a caminhada a pé, Samuel encontra um grupo de pessoas com vestimentas peculiares, possivelmente romeiros, que seguiam em direção a Canindé, rezando para São Francisco.

É importante destacar que Samuel, apesar de estar cumprindo as promessas de sua mãe, não simpatizava com a fé em si. Na verdade, ele demonstra ser cético com relação à fé católica, embora herde resquícios dessa formação da mãe que era bastante religiosa. Dessa maneira, a religiosidade adentra a história com maior intensidade a partir desse encontro na estrada, em que cosmovisão e fanatismo coexistem na representação. Isso porque há uma oscilação de perspectivas em relação à religiosidade: enquanto os romeiros parecem agir segundo uma cosmovisão religiosa, Samuel, o protagonista, interpreta a peregrinação de outra maneira:

Oito pessoas feitas de fé: três homens, duas mulheres, três crianças. Todos usando a túnica marrom de pano grosso exatamente igual à que São Francisco usava — **eles tinham o direito de acreditar nisso**. Surrão amarrado na cintura, algumas provisões. Poucas: eram sacos murchos no fim da jornada, pois dali já se enxergava a imagem de São Francisco de Canindé, marrom, gigantesco, de mãos espalmadas. Andavam devagar. O homem mais jovem de joelhos, os outros ao redor, por perto. **As crianças menores iam nos braços, a maior ia a pé e aceitava a penitência, talvez sem saber que ainda não devia nada a santo algum. Balbuciavam o tempo todo, não deixavam de rezar, o santo estava ouvindo. Caminhavam para que os visse, olhasse para o seu sacrifício e fosse benevolente com os pedidos que carregavam** (Acioli, 2014, p. 14, grifos nossos).

Nesta primeira passagem, a religiosidade é inicialmente retratada como uma visão católica tradicional referente às peregrinações. Aqui, podemos observar a principal abordagem religiosa como uma cosmovisão dos

romeiros. Por outro lado, a forma como Samuel interage com os romeiros, posteriormente, é com deboche e descrédito, levando a entender que ele vê aquela cena como fanatismo. Assim, as duas representações oscilam a partir de perspectivas diferentes.

Ainda é possível notar uma outra interpretação acerca da religiosidade neste excerto: como aspecto cultural desprovido de religiosidade. É o caso da imagem das crianças, que reflete a noção de religião transmitida por tradição local (de pai para filho), muita das vezes, sem a compreensão total daquela prática religiosa.

Mais adiante, a segunda passagem também constata a visão de Samuel sobre o fanatismo religioso em um dos *flashbacks* da narrativa, quando ele vai aos pés da estátua do Padre Cícero para acender a vela que sua mãe havia pedido e ri com desprezo:

Samuel acendeu a vela que sua mãe pediu. **Mariinha queria uma a cada sexta-feira, mas ele sabia que não conseguiria. Acendeu, com desprezo por aquele ato estúpido**, que para ele tinha o único propósito de encher o bolso dos vendedores de velas, maus companheiros de lida que ele conhecia bem (Acioli, 2014, p. 47, grifos nossos).

Nesse sentido, Samuel observa a religiosidade como irracional, reforçando assim os estereótipos de fanatismo religioso atribuídos a um sertão considerado tradicional. Não obstante, vale chamar a atenção para o uso desses elementos estereotipantes como arcabouço, a partir do qual a narrativa se desenrola e também como uma representação convencionalizada no sertão, já apresentada antes por Euclides da Cunha.

Além disso, é muito irônico reparar a visão do personagem a respeito dos vendedores de vela, sendo que, mais a frente, ele se tornará um vendedor de “milagres”. Soma-se a interpretação deste excerto, também, a representação

da religiosidade como cosmovisão de Mariinha, percebida por meio de sua crença.

Em consonância com o exposto, Santini (2011b, p. 346) afirma que “a fé, no domínio popular ou em qualquer outro, não deixa de ser uma narrativa”. Desse modo específico, essas narrativas sobre milagres e devoção aos santos são compostas pelas vivências religiosas de indivíduos no mundo concreto, colaborando assim para o repertório da ficção. À vista disso, a fé como elemento fundamental, advindo desse modo de apreensão do mundo, é utilizada como peça central na ficcionalização do romance em questão, apresentando cenas com representações religiosas e suas diversas abordagens, formando assim a estética mimético-realista do texto.

As descrições físicas acerca do espaço são retomadas mais à frente, com a chegada de Samuel em Candeia, remetendo o leitor a uma representação espacial específica, como se pode ver no trecho abaixo:

Candeia era quase nada. Não mais que vinte casas mortas, uma igrejinha velha, um resto de praça. Algumas construções nem sequer tinham telhado, outras, invadidas pelo mato, incompletas, sem paredes. Nem o ar tinha esperança de ser vento. Era custoso acreditar que morasse alguém naquele cemitério de gigantes (Acioli, 2014, p. 17).

A definição deste espaço retoma o modelo tradicionalista de um Nordeste considerado atrasado socioeconomicamente em relação a outras regiões urbanas e industrializadas. Candeia, a cidade fictícia, é descrita como um lugar quase despovoado e atemporal, associando-se às discussões levantadas por Oliveira (1998) sobre o sertão como espaço inóspito que apresenta condições difíceis de se viver, ainda que por outros motivos. Desse modo, a atemporalidade pode ser percebida não somente na imagem da cidade, mas também no próprio ar estagnado, que conota um aspecto temporal específico, imutável.

Assim, essas considerações dialogam também com as de Moraes (2003, p. 5) a respeito da concepção de sertão como espaço esquecido, “compostos de cidades mortas”, desconhecido, entre outras definições que foram criadas a partir de constructos discursivos sociais, amplamente difundidos nos textos de nossa cultura. Prova disso é a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha que, segundo Oliveira (1998), mostra o espaço sertanejo como estranho, vazio e até uma lacuna a ser preenchida para se tornar um espaço nacional.

Fica evidente que o sertão nessa obra de Socorro Acioli dialoga intertextualmente com discursos tradicionais cristalizados. No entanto, isto acontece em um ritmo de continuidades e rupturas coexistentes, como já afirmamos. De continuidades porque na chegada de Samuel a Candeia, fica posto que o cenário da cidade é novamente a representação tradicional do espaço sertanejo, quando há menção à poeira, ao sol quente, à magreza dos animais que sofrem ali, reforçando de um certo modo a ideia de um lugar árido e escasso de água. Assim como existe também menção a pobreza de Samuel, evidenciada através do percurso feito a pé, por falta de dinheiro, do perfil de suas roupas, da fome, da perda de peso e do fato dele não ter onde dormir, resgatando a imagem dos retirantes nos tempos de estiagem.

No que concerne às rupturas, a narrativa desconstrói alguns aspectos, dos quais podemos mencionar a própria transformação de Candeia ao longo da história. Se antes a cidade era o local que “tinha mais casas abandonadas do que habitadas” (Acioli, 2014, p. 50), ela renasce em eventos posteriores: “A cidade, agora, tinha casas coloridas, iluminação pelas ruas, uma igreja pintada de azul, uma praça em recuperação. Pousadas, barbearias, restaurantes, lanchonetes e até um bordel foram inaugurados em Candeia, ocupando as antigas casas abandonadas” (Acioli, 2014, p. 84). Como podemos ver no trecho, o espaço é marcado por modificações que apontam para um “desenvolvimento” industrial ao modelo de progresso.

Além do *status* de abandonada, a cidade era considerada supostamente amaldiçoada pela desgraça da estátua do santo – um tipo de castigo pela montagem equivocada da cabeça no chão, impossibilitada assim de ser levada ao corpo – mas que depois revive pelo mesmo motivo, se tornando um pequeno centro de peregrinação, ou melhor, um sertão de romeiros.

Ainda com relação à chegada de Samuel em Candeia, o protagonista encontra o bar de Helenice, uma personagem “ex-beata” que agora era evangélica. Nesse trecho, ele pede pão a Madeinusa, filha de Helenice:

— A senhora tem um pão, pelo amor de Deus? **Ele não se reconhecia naquele homem que pedia pão metendo o nome de Deus na frase, mas aprendeu no Horto que a única forma de comover naquele pedaço perdido de mundo era a ameaça de que Deus estava vendo tudo e não tolerava descaridades** (Acioli, 2014, p. 18, grifos nossos).

Neste excerto, é interessante analisar, para além da pobreza, a incredulidade de Samuel perante sua formação religiosa, pois aqui ele a utiliza em seu favor. Apesar disso, podemos analisar que a cosmovisão religiosa não é propriamente dele (interna), mas sim de Mariinha, tomada “por empréstimo em casos raros” (Acioli, 2014, p. 13). Vale frisar que nessa parte do romance, a religiosidade ainda é reforçada ao introduzir duas figuras. A primeira é a de Deus, divindade conhecida da fé cristã e sendo nitidamente um traço significativo nos discursos de religiosidade no sertão, como visto na citação acima. A segunda figura introduzida é a do Diabo, representada por Manoel, seu pai, em um sonho:

Foi no caminho de Juazeiro a Candeia que o diabo apareceu pela primeira vez como seu pai. Antes era pai nenhum. Não permitia que a mãe falasse nele, portanto ele não existia. Foi uma noite qualquer, dormindo no meio do mato perto dos Inhamuns. Sonhou que Mariinha, vestida de noiva, sorria para alguém e caminhava para um homem e esse homem era um monstro, era o diabo. **Parecia com ele, de alguma forma, sendo monstruoso**

ao mesmo tempo. Era a única imagem que Samuel guardava do pai: o retrato da besta-fera (Acioli, 2014, p. 20, grifos nossos).

Esse contraste entre as figuras estabelece um intertexto, não necessariamente direto, com outras narrativas que englobam o sertão, pois essa dualidade representa o bem e o mal. No caso de *A cabeça do santo*, o sertão manifestado é um espaço místico, que oscila entre Deus e o Diabo, entre o sagrado e o profano, se construindo a partir de imagens bíblicas provenientes do catolicismo popular, se assemelhando intertextualmente ao Nordeste de Ariano Suassuna (Albuquerque Júnior, 2011, p. 189), ao sertão nordestino na obra cinematográfica *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, entre outros. Há de se lembrar, por exemplo, da peça *Auto da Compadecida*, de Suassuna, em 1955, que contém elementos profundamente religiosos e culturais.

Nele, a figura diabólica chamada de Encourado (representação do mal), surge acusando alguns personagens e, em contrapartida, há a Compadecida que intercede a Manuel pelas almas (representação do bem). Além do mais, é interessante analisar que o modo como Samuel trata a fé de forma irônica em alguns momentos, remete a maneira que João Grilo ironiza a religiosidade. Assim, esse perfil intertextual do sertão que Santini (2018) aponta em narrativas contemporâneas, dialoga com a gestação desse Nordeste como “produção imagético-discursiva” e/ou inventada, conforme o pensamento de Albuquerque Júnior (2011, p. 62).

A cabeça da estátua do santo é outro espaço na narrativa que apresenta a convivência entre o sagrado e o profano. De um lado, é o lugar onde o “poder de escutação” (Acioli, 2014, p. 41) é concedido a Samuel, onde existe uma atmosfera mágica em que o extraordinário acontece. Do outro, é o lugar amaldiçoado, de acordo com a crença popular, que causava espanto

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

e desgosto ao povo de Candeia. É o espaço que serviu de banheiro público, de motel, de esconderijo para Francisco ler as revistas pornográficas e que, por fim, é também considerada profana por servir de negócio capitalista aos interesses pessoais de Samuel, de Francisco, dos moradores da cidade e dos visitantes estrangeiros.

Outra descontinuidade no romance é a chuva em contraste com o clima seco. O sertão aqui não é unicamente permeado pela aridez, pelo contrário, é um espaço em que a chuva se faz presente, ainda que sob um viés alegórico. Isto pode ser observado no encontro de Samuel com sua avó Niceia, marcado por um diálogo inusual e uma má recepção:

— A senhora é d. Niceia?
— E você é Samuel.
Não era uma pergunta. Não era um sorriso. Não era uma acolhida.
— A senhora me conhece?
— Não. E nem você. Mas sei quem você é.
Tinha cara e conversa de louca
[...]
— Veio do Juazeiro?
— Foi.
— E não trouxe nada pra mim?
— Não.
— Sua mãe mandou.
— Mandou, mas eu não trouxe.
[...]
— Veio como?
— A pé.
— O caminho todo?
— Foi.
— Quantos dias?
— Uns quinze.
— Dezesseis.
— Como a senhora sabe?
— Eu sei.
[...]
(Acioli, 2014, p. 23-24).

As respostas da avó são assertivas a ponto de gerar os seguintes questionamentos: como ela conhecia Samuel de imediato? Como sabia do

rosário que Mariinha pediu que Samuel levasse de presente para ela? Como sabia que foram exatamente dezesseis dias do percurso de Samuel? Essa tensão permanece até o final do diálogo.

Após esse momento, Niceia orienta Samuel a seguir um caminho no meio do mato para um abrigo da chuva. Nesta parte, o leitor percebe que a chuva não aparece de forma ordinária: “Ela chamou a chuva, pediu que viesse. Antes, pouco antes, o céu estava limpo, sem dar sinal nenhum de que as nuvens estavam para chorar. Todas as nuvens do céu choraram ao mesmo tempo” (Acioli, 2014, p. 25). Nesse caso específico, a presença da chuva não denota ser um fenômeno natural, mas sim sobrenatural. Se trata de uma chuva provocada ou adivinhada pela personagem Niceia, que aparenta ser uma entidade mística prevendo acontecimentos durante a narrativa.

A chuva também é usada como elemento alegórico remetendo à vida. Ou seja, quando a chuva cai e molha a terra, rompe com o árido, simbolizando assim a fertilidade na natureza. Entretanto, ela pode ser também interpretada metaforicamente a partir de outro significado, além da ideia natural da água: através desta lavagem na terra, se instaura uma nova ordem com Samuel em Candeia.

Quanto ao caráter místico e sobrenatural da personagem Niceia, este subsiste até o desfecho da narrativa, gerando diversos estranhamentos e incertezas, quando finalmente o leitor descobre que se trata de um fantasma e que o corpo mumificado jazia em um dos cômodos da velha casa. No entanto, Samuel encara e normaliza esse fato insólito sem exigir questionamentos, apontando assim para a característica principal do maravilhoso. Ainda que exista a natureza do maravilhoso, é possível observar também marcas do fantástico na obra. O crítico David Roas considera que para produzir o efeito fantástico, o sobrenatural deve irromper na realidade cotidiana. Em *A ameaça do fantástico*, Roas aponta o fantasma como um recurso utilizado na literatura fantástica:

A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam o outro, o não humano), mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo: primeiro, porque o fantasma é um ser que voltou da morte (o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito claramente essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo (em princípio, ele está condenado a sua “existência” peculiar para toda a eternidade), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo a imagem tópica do fantasma atravessando paredes) (Roas, 2014, p. 31-32).

Essa construção tópica do fantasma no espaço é interessante, pois contribui para a aparição de Niceia nos momentos finais do romance, transitando de um espaço para outro, sobretudo quando ela entra na cadeia para falar com Samuel, sem precisar de porta. Além disso, ressalta o caráter sobrenatural do fantasma que transcende as leis da realidade e, por isso, não é explicado racionalmente.

Depois de conhecer a avó que, praticamente, lhe envia para dentro da cabeça gigante de um santo, a narrativa retoma a temática religiosa com o descobrimento do “dom” de Samuel. Ele acorda naquele local às cinco da manhã ouvindo vozes femininas. Assustado, sai da gruta e percebe que passou a noite dentro de uma cabeça de santo, deslocada do corpo e que as vozes são rezas de mulheres dirigidas a santo Antônio.

Nessa parte do romance, percebemos a presença do insólito, no momento em que Samuel hesita ao ouvir as vozes e pensa ser um delírio, que enlouquecera de vez, lembrando um dos pilares do fantástico (Todorov, 1975). No entanto, o dom de ouvir as preces não tem uma explicação racional, nem mesmo o próprio Samuel consegue explicar o fenômeno, resgatando o que foi pontuado por Marçal (2009) sobre a naturalização do sobrenatural. Na sequência, ele conhece Francisco, um adolescente que usava a cabeça do santo como esconderijo para se divertir com revistas pornográficas. O garoto

desconfia do suposto poder de “escutação”, mas depois acaba aceitando sem questionamentos, como também a maioria dos moradores de Candeia e o próprio Samuel.

Essa aceitação do elemento sobrenatural seria o deslize para o maravilhoso que, segundo a teoria todoroviana, naturaliza os acontecimentos e não causam reações nos personagens ou nos leitores. Entretanto, é possível que esse “maravilhoso” esteja atrelado a uma outra forma híbrida denominada de “maravilhoso cristão”. Nessa categoria narrativa, “os fenômenos sobrenaturais entram no domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis” (Roas, 2014, p. 37). Ou seja, no maravilhoso cristão, conforme a tradição literária, existe uma intervenção divina no espaço diegético, neste caso, do santo Antônio que aparentemente permite que as orações sejam escutadas somente por Samuel, levando o povo a aceitar esse fato insólito por causa da sua cosmovisão religiosa.

A partir de então, Samuel será conhecido como um profeta, um porta-voz do santo, capaz de saber os segredos das mulheres e realizar supostos feitos milagrosos, caso dos vários casamentos ocorridos e atribuídos a ele, que reaviva Candeia. Na maioria das vezes, o protagonista não vê esse fenômeno com seriedade, não se porta como um devoto, nem como beato, mas acompanha os acontecimentos com um tom cômico, humorístico e, sobretudo, com intenções comerciais.

Levando em consideração esse interesse comercial, Samuel e Francisco arquitetam planos para unir Madeinusa e o doutor Adriano e, dessa forma, organizam um casamento considerado “o primeiro novo milagre de santo Antônio de Candeia” (Acioli, 2014, p. 62). Fica posto então para o leitor que o “milagre” não é absolutamente divino, mas resultado da ação humana, o qual se choca com a representação tradicional do sertão como terreno da fé inquestionável.

A figura do profeta corrobora para a elaboração de um aspecto utilizado na criação da imagem de um interior nordestino atemporal: o messianismo. Abordando esse assunto com mais propriedade, Albuquerque Júnior (2011, p. 73) comenta que esses “fenômenos messiânicos” colaboraram para esta construção imagética da região e do povo nordestino, mencionando, inclusive, a figura do Padre Cícero (que também aparece em *A cabeça do santo*) como um reforçador de uma determinada imagem de fanatismo que perdura até hoje.

Samuel é um tipo de líder espiritual que Candeia consulta para obter respostas das orações dirigidas a santo Antônio, retomando a figura de Antônio Conselheiro e a representação do fanatismo religioso do povo de Canudos (Facó, 1983). Quanto à questão do messianismo, acreditamos que Samuel é uma versão parodística, ou seja, ele executa o papel, mas não é um verdadeiro messias. Nesse sentido, é interessante analisar como ele é também um exemplo de continuidades e rupturas dos discursos tradicionais do sertão, ora como um homem que cresceu no Juazeiro em meio a fé dos romeiros, reforçando assim o contexto de uma religiosidade intensa no Nordeste, ora sendo um suposto ateu que não acreditava nas coisas espirituais e, posteriormente, performa o religioso como um pseudoprofeta, rompendo com a abordagem da fé absoluta.

Ainda há um outro momento em que a religiosidade surge e, dessa vez, é representada como elemento estranho (Todorov, 1975). Na quarta parte da narrativa, Osório, o prefeito de Candeia, que retoma a figura do prefeito corrupto como outro estereótipo do Nordeste, e que remete à relação entre políticos e coronéis, manda prender Samuel, com a pretensão de explodir a cabeça do santo e, em seguida, expulsar o protagonista da cidade.

Enquanto Samuel está na cadeia, recebe a visita repentina de sua avó que o lembra de completar a promessa feita a Mariinha: faltava ainda acender

duas velas para dois santos. Sendo assim, quando ele é solto, decide ir aos pés da estátua de santo Antônio para cumprir o pedido. Lá, ele desabafa, se irrita e grita com o santo, mas escuta uma voz nos pés da estátua:

Samuel nunca imaginou que algo tão assustador pudesse acontecer com ele. Depois de ter acesso às orações que as mulheres faziam, agora poderia ouvir a voz do santo? Saíndo dos dedos dos pés do degolado? Ele tinha certeza de que enlouquecera. O medo passou, de repente. Sim, ele teve medo no começo, não sabia de onde vinha aquela voz. **Mas agora já acreditava que poderia ser do santo. Só os loucos conversam com os santos.** Sendo assim, ele pensou, vamos conversar (Acioli, 2014, p. 147, grifos nossos).

De certa maneira, Samuel se assusta com o episódio a ponto de hesitar (característica do fantástico), de não saber ao certo se a voz era realmente do santo ou se havia enlouquecido de vez. Depois de um breve diálogo e do misto de reações que o personagem demonstra na cena, aparece a explicação racional (característica do estranho): a voz era de Manoel Meticuloso, o pai de Samuel que habitava no corpo do santo.

A presença desses elementos advindos do fantástico, maravilhoso e estranho são construídos a partir de uma oscilação dos efeitos produzidos ao longo do enredo. Como por exemplo, a última ocasião que Manoel explica para seu filho que as vozes que ele escutava na cabeça não eram frutos de sua imaginação, em outras palavras, o que Samuel dizia na cabeça do santo, Manoel conseguia ouvir no corpo, naturalizando assim o fenômeno sobrenatural e retomando o terreno do maravilhoso.

É preciso considerar, ainda, no trecho destacado, que Samuel executa um episódio específico, retomando a ideia de fanatismo e cosmovisão. Observamos que ele acredita ser a voz do santo e inicia uma conversa com ele, trazendo uma suposta crença inicial naquele fenômeno sobrenatural (cosmovisão). Contudo, a expressão “só os loucos conversam com os

santos” desencadeia também o misticismo fanático, tido como uma devoção exagerada, estabelecendo assim um contraste entre ambas as representações.

Considerações finais

O presente trabalho buscou estudar como a representação do espaço sertanejo é construída, temática e estruturalmente, na obra *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli (2014). Desse modo, os excertos analisados evidenciam que o espaço é construído a partir de uma dizibilidade, ou seja, de discursos tradicionais que remetem ao Nordeste tradicional com características específicas (clima seco, aridez, despovoamento, “atraso” socioeconômico, cultura genuína, religiosidade etc.), fornecendo assim uma visibilidade, ou modos de leitura do Nordeste na obra.

Vale ressaltar que as hipóteses mencionadas anteriormente são confirmadas no que se refere às continuidades e rupturas de marcas estereotípicas do sertão, pois o conjunto de elementos não se limita à imagem de um sertão exclusivamente tradicional, como um local de seca, miséria e do misticismo irracional. Longe, portanto, de classificar o romance de Acioli como regionalista, por causa dessas representações apontadas que dialogam com outras presentes em narrativas anteriores, podemos identificar outros elementos de descontinuidade que permeiam o sertão da obra, tais como a chuva em contraste com o árido, a cidade de Candeia modificada, representando um modelo de progresso e a “operação” de milagres de Samuel que, na verdade, é ação humana rompendo com a ideia de fé incontestável. Ao mesmo tempo, todos esses elementos tidos como tradicionais e descontínuos, coexistem na narrativa.

Em se tratando, mais especificamente, das múltiplas facetas da religiosidade abordadas neste estudo, a saber, cosmovisão, fanatismo,

elemento predominantemente maravilhoso, é interessante apontar que elas aparecem de um modo dinâmico, oscilando de forma híbrida na construção da narrativa. Assim, cosmovisão e fanatismo se opõem frequentemente a partir das diferentes perspectivas dos personagens, como visto na visão dos romeiros, de Mariinha e de Samuel.

Notamos, sobretudo na ótica do insólito, que a obra de Acioli apresenta elementos configuradores da tríade todoroviana – fantástico, maravilhoso e estranho – porém a aceitação do insólito (campo do maravilhoso) é o que predomina no romance em questão. Em suma, acreditamos existir uma “aura” que perpassa não só a história narrada, mas principalmente no modo como o insólito é estruturado na ótica religiosa do texto ficcional, produzindo assim uma dualidade específica entre real e imaginário.

Agradecimentos

À FUNCAP, ao projeto FECOP e à PRPGP URCA pelo fomento desta pesquisa de Iniciação Científica.

Referências

ACIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARÇAL, Marcia Romero. “A tensão entre o fantástico e o maravilhoso”. *Revista Fronteiras*, São Paulo, n. 3, p. 1-8, 2009. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.

MORAES, Antonio Carlos Robert. “O Sertão: um outro geográfico”. *Terra Brasilis (Nova Série)*: Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, Rio de Janeiro, n. 4-5, p. 1-8, 2003. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/224025920>. Acesso em: 5 nov. 2023.

NEVES, Frederico de Castro. “A miséria na literatura: José do Patrocínio e a seca de 1878 no Ceará”. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 80-97, 2007.

OLIVEIRA Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5 (suplemento), p. 195-215, 1998.

PETROV, Petar. “Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso”. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 95-106, 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. (Trad.) Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SANTINI, Juliana. “A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011a.

SANTINI, Juliana. “A palavra que faz o passado: narrativa e tradição na literatura e no cinema brasileiros dos últimos anos”. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 27, n. 2, p. 331-346, 2011b.

SANTINI, Juliana. “Um lugar fora de lugar: a mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 55, p. 267-284, set./dez. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VICENTINI, Albertina. “Regionalismo literário e sentidos do sertão”. *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 10, n. 2, p. 187-196, 2007.

Submissão: 20/04/2024
Aceite: 30/10/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99743>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Afetividade e endereçamento: os destinatários de Assionara Souza

Affectivity and addressing: Assionara Souza's recipients

Brunna Pszdzimirski
UNICENTRO

Nilcéia Valdati
UNICENTRO

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99749>

Resumo

O objetivo deste trabalho é observar como o endereçamento poético se apresenta na escrita de Assionara Souza (1969-2018). Com dois livros de poesias publicados, a autora foi atuante em publicações nas redes sociais, em que é possível verificar a produção de poemas que fortalecem as vivências do eu-mulher. São destes espaços que selecionamos para análise os poemas: “Águas de Ariel” (2016), “Para Leo Mir” (2017) e “É tarde de segunda-feira” (2018). Observamos que o endereçamento se constrói através da afetividade e das escritas do íntimo, em um movimento que utiliza nomes próprios, porém possibilita a presença e participação do leitor. Para o desenvolvimento de tais questões, analisamos os poemas lendo-os através das ideias teóricas de Luciana Di Leone (2014) e Celia Pedrosa (2014, 2018), sobre a noção do afeto e do endereçamento em poemas que quando produzidos utilizam como suporte nomes próprios. Também nos pautamos nas ideias de Luciana Abreu Jardim (2017) sobre as escritas do íntimo dentro da poesia produzida por mulheres. Por meio de uma escrita que se apresenta em caráter privativo, Assionara demonstra que as redes sociais podem ser um excelente espaço para que a voz do poema enquanto emissora estabeleça um contato direto com seus receptores/leitores.

Palavras-chave: poesia contemporânea; Assionara Souza; autoria feminina; endereçamento.

Abstract

This paper aims to observe how poetic address is presented in the writing of Assionara Souza (1969-2018). Having published two poetry books, the author has been active in social media posts, in which it is possible to see the production of poems that strengthen the experiences of the woman-self. The following poems from these spaces were selected for analysis: “Águas de Ariel” (2016), “Para Leo Mir” (2017), and “É tarde de segunda-feira” (2018). We observed that the addressing is constructed through affectivity and private writings in a movement that uses given names but allows for the presence and participation of the reader. In order to explore these issues, we analyzed the poems by reading them through the theoretical ideas of Luciana Di Leone (2014) and Celia Pedrosa (2014, 2018) on the notion of affection and addressing in poems that, when produced, use given names as support. We also used the ideas of Luciana Abreu Jardim (2017) on the writing of the private within poetry produced by women. By writing privately, Assionara demonstrates that social media can be an excellent space for the poem’s voice as a channel to establish direct contact with its recipients/readers.

Keywords: contemporary poetry; Assionara Souza; female authorship; addressing.

Introdução

No campo da poesia brasileira, frequentemente, nos deparamos com escritas que indicam um caráter epistolar. Poemas escritos de forma endereçada, que colocam o leitor em uma posição de entusiasta para desvendar além do que as palavras revelam, para desdobrar sua significação e identificar quem são os seus destinatários.

O debate sobre o conceito de endereçamento e o uso de nomes próprios em poemas é abordado pela pesquisadora Luciana Di Leone em *Poesia e escolhas afetivas* (2014), em que a autora propõe a análise de poemas que abordam a presença do outro em um gesto afetivo. Nesse sentido, de acordo com Leone (2014), há múltiplos recursos linguísticos que podem evidenciar a presença do outro, porém, o estopim dos debates é o uso dos nomes próprios:

Esse fato solicita não uma leitura que procure debater os eventos biográficos compartilhados e referidos – como se o “real” ou a “vida” fossem o sentido último e verdadeiro do texto –, *mas uma leitura que seja capaz de ver as marcas das aberturas do texto ao seu fora*, dado que se apresenta como afetado por diversas forças, textuais ou não, apagando no final das contas essa fronteira (Leone, 2014, p. 172, grifos da autora).

É necessário observar que nem sempre o poema endereçado será considerado um poema epistolar. Porém, o endereçamento estabelece pontes para o contato direto com o outro. Dentro dessas ideias, o conceito de endereçamento é elaborado a partir de vários exemplos na poesia brasileira. À vista disso, neste artigo, nosso olhar se dirige à poética de Assionara Souza

(1969-2018). Natural de Caicó/RN, a poeta radicou-se em Curitiba/PR. Mestra em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), publicou quatro livros de contos e dois livros de poesia, sendo um póstumo¹.

Além da publicação de dois livros de poesia, Assionara era atuante nos meios digitais, organizando publicações em *blogs* e em suas redes sociais². A escrita literária na internet contribui para o contato com o outro, em interações poéticas que podem ser realizadas de forma instantânea. Logo, é destes espaços que observamos a produção de poemas que fortalecem as vivências do eu-mulher e a escrita do íntimo, detendo-se à análise de poemas que partem da ideia de endereçamento, tanto para destinatários nomeados quanto para anônimos, em um emaranhado de referências externas que cabe ao leitor desvendar.

Deste modo, o presente artigo analisará os seguintes poemas: “Águas de Ariel” (2016), “Para Leo Mir” (2017) e “É tarde de segunda-feira” (2018). Observa-se nesses poemas que, por mais que exista o nome do destinatário, o leitor não é excluído e mesmo sendo produzido a partir do conceito de poéticas do íntimo, o poema não se fecha entre emissor/voz do poema e receptor/leitor.

“Endereçamento: para o outro, meu amigo”³

Em “Poesia, crítica, endereçamento” (2014), a pesquisadora e professora

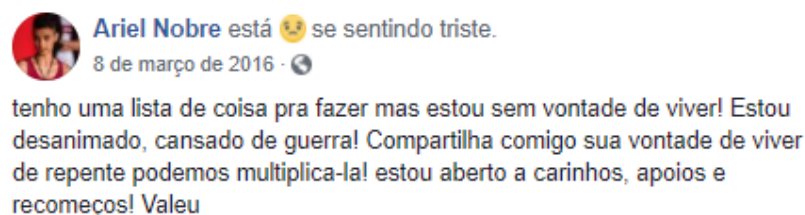
1 Assionara Souza publicou os livros de contos *Cecília não é um cachimbo* (2005), *Amanhã. Com sorvete!* (2010), *Os hábitos e os monges* (2011), *Na rua: a caminho do circo* (2014) e no campo da poesia *Alquimista na chuva* (2017) e *Instruções para morder a palavra pássaro* (2022).

2 Nos meios digitais, é possível encontrar publicações autorais de Assionara em sua página pessoal no Facebook e nos blogs: *Cecília não é um cachimbo*, *Escritoras suicidas* e *Revista Germina*. Esses meios foram utilizados como objetos de pesquisa na dissertação de mestrado intitulada “Fases da poesia de Assionara Souza: mulher, estética, ciberespaço”. Pszdziminski, Brunna. *Fases da poesia de Assionara Souza: mulher, estética, ciberespaço*. Orientador: Nilcéia Valdati. 2021. v. 114, Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná, Guarapuava, 2021. Disponível em: <http://tede.unicentro.br:8080/jspui/handle/jspui/1650>. Acesso em: 30 jun. 2024.

3 Tomamos emprestado o subtítulo deste artigo do livro *Poesia e escolhas afetivas* (2014) de Luciana Di Leone.

Celia Pedrosa irá discutir a questão de endereçamento a partir da análise de trabalhos de Ana C. e das reflexões do crítico Silviano Santiago no ensaio “Singular e anônimo” de 1985. Em suas discussões, Pedrosa (2014) reafirma que todos os poemas são como um estado de travessia para com o outro, cabendo aos leitores – em um gesto simultâneo de ternura e desafio – desvendar quem é esse outro. Na escrita de Assionara Souza podemos identificar possíveis endereçamentos, como no poema “Águas de Ariel” (2016), publicado no *blog Cecilia não é um cachimbo*, que é acompanhado de um destinatário abaixo do título: “Para Ariel Nobre”. Na tentativa de entendermos tal endereçamento, temos que migrar para outras plataformas digitais. Em uma pesquisa no *Google*, fica-se sabendo que Ariel Nobre é um homem trans, artista, diretor e cineasta. Em outra pesquisa – agora no *Facebook* – é possível ver que Assionara publicava com frequência conteúdos que se relacionavam a Ariel. Foi ainda através do *Facebook* que o cineasta realizou um desabafo sobre um momento difícil que estava passando, uma situação de preconceito e homofobia⁴:

Figura 1: Publicação de Ariel Nobre no Facebook



Fonte: Página pessoal de Ariel Nobre no Facebook (2016)⁵

A partir dessa solicitação, em que pede aos amigos para que

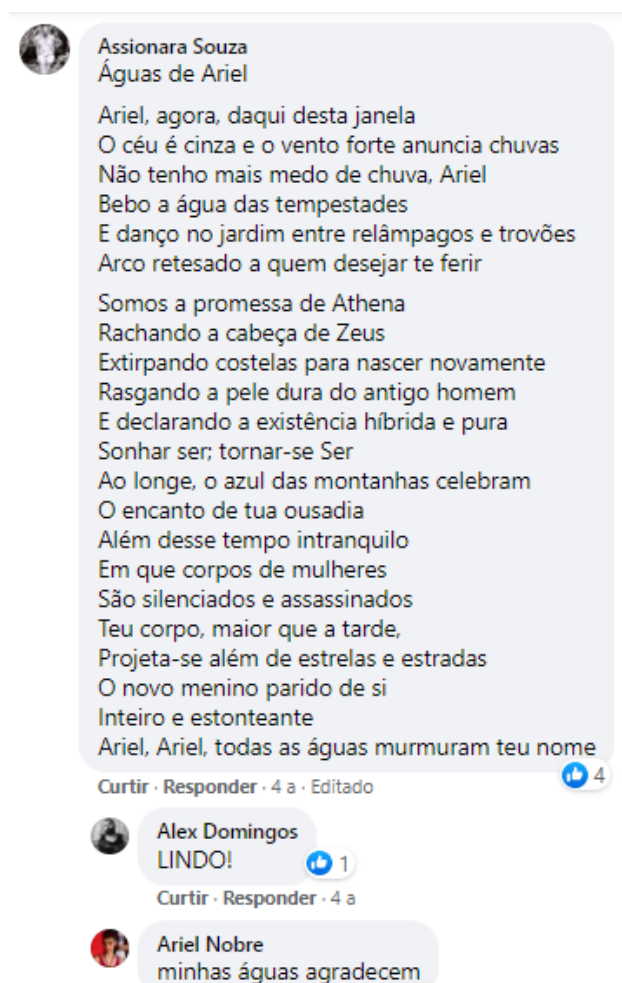
⁴ Ariel Nobre cita esses momentos de sua vida em um relato publicado pelo site Uol. Em 2018, enfrentando todas essas dificuldades, o cineasta produziu o documentário *Preciso Dizer Que Te Amo* em que aborda a violência, o preconceito e o suicídio entre transsexuais.

Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/08/01/fui-ameacado-por-ser-trans-desisti-do-suicidio-e-hoje-sou-cineasta.htm?cpVersion=instant-article>. Acesso em: 10 fev. 2024.

⁵ Postagem de Ariel Nobre. Disponível em: <https://www.facebook.com/arielnobret/posts/10208679011915393>. Acesso em: 10 fev. 2024.

compartilhassem com ele suas vontades de viver, Assionara produziu um poema, completamente atravessado pelo afeto e endereçado ao amigo⁶, publicado como forma de comentário:

Figura 2: Comentário de Assionara Souza à postagem de Ariel Nobre no Facebook



Fonte: Página pessoal de Ariel Nobre no Facebook (2016)⁷

Manifesta-se nesse poema⁸ uma posição política de Assionara, quando assume o papel de colocar-se em defesa das minorias, ao abordar as questões

⁶ É importante destacar que não sabemos qual é o grau de amizade entre ambos, neste caso o uso do substantivo “amigos” refere-se a uma amizade aparentemente virtual.

⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/arielnobret/posts/10208679011915393>. Acesso em: 10 fev. 2024.

⁸ Assim, podemos observar que a publicação original do poema aconteceu como forma de comentário. Foi só depois que Assionara Souza o publica – acompanhado do destinatário – no blog Cecília não é um cachimbo. Disponível em: <http://cecineest.blogspot.com/2016/03/ariel.html>. Acesso em: 10 fev. 2024.

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

de gênero e orientação sexual. A *água* que vem neste momento como tempestade é vista como elemento de transformação e purificação. Há também citação à mitologia “Somos a promessa de Athena”, ou seja: sábios e corajosos, apesar de diversos deuses serem filhos de Zeus, há o protagonismo de Atena como “a filha de Zeus” e podemos dizer que tal relação se faz presente devido às condições do nascimento da deusa. Há diferentes versões que explicam o nascimento de Atena, a mais popular narra que Zeus recebeu uma profecia de que Métis, sua esposa, teria dois filhos seus, e um deles destruiria o próprio pai (como Zeus fez com Cronos), assim ele a devora, enquanto ela estava grávida de Atena. Após, Zeus é acometido por uma dor de cabeça insuportável e pede a Hefesto, deus das forjas, que lhe dê uma machadada na cabeça. É neste momento que Atena nasce, rachando a cabeça de Zeus — como recorda Assionara em seu poema —, entretanto, a deusa surge já em forma adulta e armada. Uma outra versão do mito, é recontada por Pierre Grimal (2005), em que a profecia dizia que Métis teria apenas uma filha e ela destronaria o pai, porém, como Atena não foi gerada e não nasceu do corpo de Métis, mas sim da cabeça de Zeus, e manteve-se virgem, a promessa não se cumpriu. Assim, independentemente da versão, percebe-se que o nascimento de Atena rompe com os parricídios que visavam o poder. Podemos então traçar um paralelo entre o mito e o poema de Assionara, em que a transformação que chega para o seu destinatário surgirá como um processo que quebra os ciclos de incompreensão e violência, muitas vezes sendo da própria família.

Ainda há referência ao corpo, ao verbo “parir”: “O menino novo parido de si / Inteiro e estonteante” (Souza, 2016), o nascimento de algo novo, de um corpo novo, de enfim tornar-se aquilo que nasceu para ser. Dessa forma, por mais que o poema seja endereçado a alguém específico, é um poema que pode “tocar” qualquer leitor que se reconheça nele. Leone (2014) aponta que o leitor deverá explorar o poema, sem fechar seus significados, não se

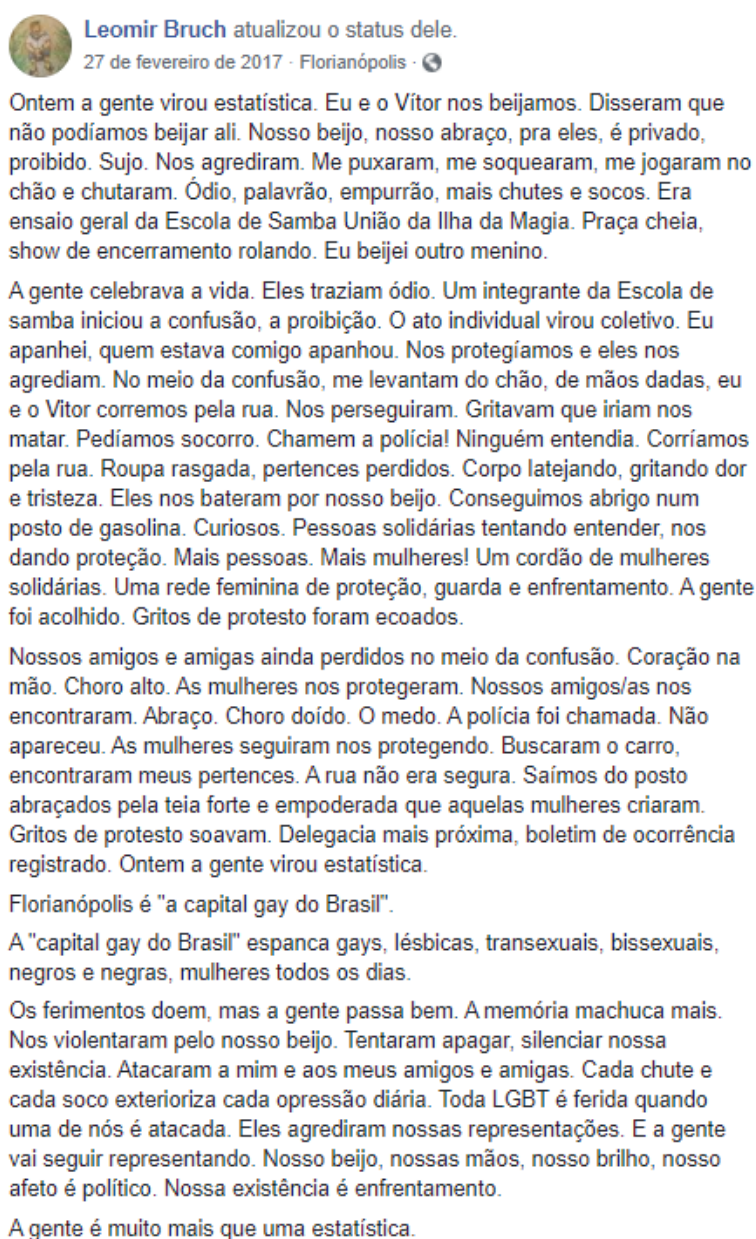
prendendo aos dados biográficos – como o nome próprio –, para que mesmo sobre uma marca identificatória o poema possa ser democrático. Assim, a partir da fruição literária, cada leitor que se identificar com o poema poderá tomá-lo para si.

O endereçamento na poesia é pensado como alcance do outro, colocando em pauta as subjetividades, decorrentes da relação de ambos. Deste modo, outro poema que segue a mesma construção de “Águas de Ariel” é “Para Leo Mir” (2017). Neste poema vemos novamente o endereçamento para o outro, acompanhado do nome próprio: “Leo Mir” neste caso, Assionara refere-se ao seu amigo, o professor Leomir Bruch.

No carnaval de 2017, Leomir e seu namorado foram vítimas de homofobia⁹ e a partir dessa situação ele publicou um relato em sua página pessoal do *Facebook*:

⁹ No site do Correio Braziliense podemos observar a notícia do acontecimento: Homossexuais são agredidos em festa de escola de samba. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2017/02/27/interna-brasil,577021/homossexuais-sao-agredidos-em-festa-de-escola-de-samba.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Figura 3: Publicação de Leomir Bruch no Facebook



Fonte: Página pessoal de Leomir Bruch no Facebook (2017a)¹⁰

Muitas pessoas se solidarizaram com a lamentável situação, entre elas a poeta Assionara Souza, que, pelas palavras de Leomir, “transformou nossa luta em verso”¹¹, através do poema “Para Leo Mir” publicado em seu *Facebook*:

10 Disponível em: <https://www.facebook.com/leobruch/posts/1256655247754739>. Acesso em: 10 fev. 2024.

11 Disponível em: <https://www.facebook.com/leobruch/posts/1257558137664450>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Para Leo Mir

Em solidariedade

Aos que se abstêm de beijar em público

Por medo de serem banidos

I n s u l t a d o s
E s p a n c a d o s

Assassinados

Decretaremos um dia sem beijos escancarados

Um dia sem abraços apertados

Nos aeroportos

Nos terminais rodoviários

Nas filas dos metrô

Um dia inteiro sem encoxadas de adolescentes apaixonados nos pontos de ônibus

24 horas intermináveis sem carinhos públicos

Nenhuma expressão explícita de amor

Nos pátios das escolas

Nenhum chupão no pescoço

Na despedida da festa

Em frente ao prédio sob o olhar do porteiro

Nada de beijos rápidos e fortes

No amarelo do sinal

Sem EuTeAmo gritados

no meio da rua, nas praças, nos parques

Nenhum aperto de mãos nos leitos de hospitais

Abraços nos cinemas: interditados

pelo prazo de um dia

Agarrar aquelas pernas no sofá da sala

Em presença de toda a família

Também está proibido pelo eterno, solitário e frio tempo que perdurar este decreto

Aos que se arriscarem

E forem flagrados

Em escândalos de beijos ou quaisquer das restrições acima citadas

Igualmente serão banidos

Insultados

E s p a n c a d o s
Assassinados

Depois de encerrado o dia

Os hipócritas sentirão

Uma sede infinita de amor

E se houver sobreviventes

Beijar escondido

Estará restrito à máxima conquista de crianças curiosas

E amantes incendiários

Nenhum amor será mais necessário

Somente máquinas, trabalho escravo

E a eterna espera pelo décimo terceiro salário (Souza, 2017).¹²

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

Em 2016, Assionara Souza já havia publicado uma versão desse poema em seu *Facebook*, mas após a violência contra seu amigo, ela modifica alguns versos na escrita para republicá-lo, endereçando-o a Leomir Bruch e aos que sofrem a mesma violência. Assim, o endereçamento ocorre não como formalidade textual, mas como forma de alcance do outro, colocando em questão as subjetividades de cada um com a derivação da relação. O poema endereçado passa a ser um gesto de carinho, de empatia, de aproximação. Há também, retomando as ideias já lançadas anteriormente, o gesto político. O endereçamento por si só é um movimento político: “Nesse sentido, pensar a poesia a partir do endereçamento é pensar [...] que o ‘eu’ poético é antes de mais nada um gesto, um movimento, um ato, político porque endereçado” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 104). E essa ideia é reafirmada quando a voz do poema se conecta com diversas vivências e escancara o que deve ser dito, assim como empresta sua voz para os outros.

Além da correspondência fora do corpo textual que Assionara faz para “Leo Mir”, dentro dele a voz do poema irá endereçar a escrita utilizando o substantivo “solidariedade” e definindo com quem será solidário: “Aos que se abstêm de beijar em público / Por medo de serem banidos / Insultados / Espancados / Assassinados” (Souza, 2017). E assim a voz do poema cria um decreto, citando situações cotidianas que deixarão de ocorrer, tais como pequenas demonstrações de afetos que fazem parte do dia a dia: na escola, nos hospitais, aeroportos, praças. Com o objetivo de levar o leitor a refletir: se não nos incomodamos com esses gestos feitos rotineiramente por pessoas heterossexuais, porque os mesmos gestos (ou ainda mais ínfimos) feitos por pessoas homoafetivas incomodam tanto, ao ponto de pessoas chegarem a serem violentadas, espancadas ou até assassinadas?

Se a resposta fica emaranhada no questionamento, os versos breves e os inúmeros *enjambements* buscam criar expectativas em relação ao que vêm e aumentam a potência do que quer ser dito. Assim, ao optar pelo uso de

enjambements, a poeta reforça a potência poética e política do que defende:

Nenhuma expressão explícita de amor
Nos pátios das escolas
Nenhum chupão no pescoço
Na despedida da festa (Souza, 2017).

Nos versos acima percebemos o corte dos adjuntos adverbiais antes da voz do poema definir em que locais serão proibidas as demonstrações afetivas, procurando levar o leitor a uma reflexão, em que possa imaginar possibilidades do que virá. Quando a voz do poema define qual será a punição para quem não seguir o decreto, o uso dos *enjambements* favorece a espera pelo desenrolar da atitude daquele que agora detém o poder:

Aos que se arriscarem
E forem flagrados
Em escândalos de beijos ou quaisquer das restrições acima citadas
Igualmente serão banidos (Souza, 2017).

Neste sentido, as escolhas da poeta pelo corte na construção dos versos permite uma provocação sobre as violências que são moldadas na nossa realidade social. Deste modo, o poema é endereçado para Leomir e para todos aqueles que sofrem com essas agressões, mas pode também ser endereçado como ferramenta de reflexão para que aqueles que detém o privilégio de não estarem nessa posição pratiquem a empatia e repensem suas atitudes, que muitas vezes não estão acompanhadas de um gesto violento, mas que apresentam-se em um “olhar feio”. O poema é escrito para Leomir, mas “sem deixar de lhe pertencer, é, ao mesmo tempo, e por ter sido esvaziado de toda transcendentalidade, para qualquer um” (Leone, 2014, p. 193).

A questão do endereçamento não se apresenta com apenas uma possibilidade (a indicação do nome próprio), pode aparecer em referências abertas dentro do texto, que nem sempre será visível para o leitor desvendar.

Como é o caso do poema “É tarde de segunda-feira”, publicado em 2018 no *blog Escritoras suicidas*:

É tarde de segunda-feira
As palavras dançam em mil vozes
Não pode evitá-las
Quer apenas dormir e deixar o corpo esquecer
Ontem de madrugada
Chegando da festa
(Sempre depois da festa os desastres
— Como se um deus não perdoasse
O cansaço de nossa alegria)
A mão segura o calcanhar
Esquerdo e, antes que o sapato escape,
Um telefone grita
Ninguém será jamais uma ilha
Do outro lado da linha,
O gemido ensaia a frase de socorro
Recompor-se, esquecer a entrega
Do corpo ao prazer vivido na festa
O amor nos impele a obrigações vastíssimas
— Sim! Já estamos indo! Fica calmo.
Procura não se mexer...
A cidade respira uma camada tímida de brisa
Os homens mergulham
Em alienações produtivas
Quem flagra sua maquiagem gasta
E o cabelo desarrumado
Não acerta uma pista do enredo dessa trama
Então ela providencia tudo
Para que fiquem bem, para que estejam bem
Nada mais do que a impossível obrigação
Agora, na tarde densa de insônia
Conduz seu fantasma ao espelho
Mira-se longo e compreensivo
Como se arrancasse o coração
Com o machado do ‘sim’ (Souza, 2018).¹³

Em uma primeira leitura observamos versos livres em métrica irregular e a adoção de *enjambements* que encaminham o poema para a prosa, para uma crônica que não nos traz elementos conhecidos ou nomes para que possamos defini-lo como um poema afetivo ou um endereçamento – salvo os

13 Disponível em: http://www.escritorassuicidas.com.br/edicao53_2.htm. Acesso em: 10 fev. 2024.

dois últimos versos, que nos levam a pensar na Madrasta da Branca de Neve que pede ao caçador o coração da menina. A brecha para o endereçamento surge quando o poema é publicado de forma póstuma na página dedicada a autora no *Facebook* com uma denominação marcando quem será seu destinatário: “Para Silvana Guimarães”. A escritora Silvana – entrevistada para esta pesquisa¹⁴ – era uma amiga virtual íntima de Assionara, as autoras nunca se encontraram pessoalmente, mas mantinham fortes laços de amizade e trabalho. Silvana foi editora de conteúdo do *blog Escritoras Suicidas* e foi neste espaço que ela e Assionara se conheceram. Mais tarde, Assionara iniciou suas publicações na *Revista Germina*, em que Silvana atua como editora-chefe.

Silvana Guimarães é também poeta e publica suas obras com o heterônimo “Adelaide do Julinho”, uma referência ao pseudônimo usado por Chico Buarque durante o período da ditadura militar “Julinho da Adelaide”, porém invertendo a posição dos nomes e, portanto, do lugar dos gêneros. Ao ser questionada sobre a escolha desse heterônimo e a relevância dessa escolha dentro do cenário social atual, Silvana diz:

O heterônimo. Eu comecei a escrever poeminhas indecentes e não queria assinar com o nome verdadeiro, com medo da censura. Hehe. Então, fiz como Julinho da Adelaide, do Chico. Inverti o nome. Uma pretensão danada. Mas começou como brincadeira e foi pegando. Custei a misturar a Adelaide com a Silvana, escondi o ‘parentesco’ por muito tempo (Guimarães, 2020).

Obviamente a censura a que Silvana se refere não é a mesma a qual Chico Buarque enfrentou, mas ao publicar poemas “ousados”, em meios digitais, o uso de um heterônimo, conforme define Silvana, garantiu à poeta um anonimato. Foi na mesma entrevista também que Silvana fala sobre sua

¹⁴ Para desenvolvimento das nossas pesquisas em torno da poeta Assionara Souza foi realizada uma entrevista com Silvana Guimarães, que será utilizada para o desenvolvimento deste artigo. A entrevista foi realizada em 2020 durante as pesquisas de desenvolvimento da dissertação de mestrado. Assim, as citações indicadas com a autoria de Guimarães (2020) são retiradas desta entrevista.

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

intimidade com Assionara Souza:

A partir de 2010 nossa convivência ganhou intimidade. Foi quando passamos a conversar todos os dias, por mensagens ou pelo telefone. Nosso assunto principal era a literatura. E sempre acabava em poesia. Escrevíamos poemas sobre nossas conversas. Por exemplo, eu contava um caso que aconteceu naquele dia. Daí a pouco, Nara mandava um poema sobre o caso. Ou vice-versa (vou deixar dois exemplos abaixo). Conversamos até dois dias antes de sua morte, quando ela não conseguia mais falar. E me respondia com uma letra apenas, no WhatsApp, pra me mostrar que estava lendo. Foi uma relação de muito afeto e muita confiança: ela me deu todas as suas senhas (redes sociais, blogue, iPhone). De muita dor, também. Nara não queria morrer. Ela dizia que não podia morrer, porque precisava escrever muita coisa. Eu lia/ouvia aquilo sem ter o que dizer. Não havia consolo. Então, desviava o assunto pra algo que ela gostasse de conversar (Guimarães, 2020).

Os poemas que Silvana utiliza como exemplos são “É tarde de segunda-feira” – de Assionara Souza – e “don’t let me get what i want” de autoria de Adelaide do Julinho. Através do relato de Silvana, percebemos quão grande era a relação afetiva entre ambas e quantos poemas endereçados de uma à outra podem ter sido produzidos nessa relação de cumplicidade. Assim, além de ser uma produção de endereçamento, os poemas tornam-se também escritas do íntimo.

A pesquisadora Luciana Abreu Jardim (2017) reflete sobre as escritas do íntimo dentro da literatura produzida por mulheres. Seguindo as considerações de Julia Kristeva (1997), a estudiosa ressalta a impossibilidade de separar vida e obra no processo criativo de uma mulher:

Pensar no íntimo na literatura desde a literatura, abrindo-se para outras áreas, desencadeia um retorno à tessitura de Penélope, gesto de recuperação de uma ausência de tecidos que tanto contribuíram na formação de nossa escrita. Porque estamos desde tempos arcaicos enredados em escritas, em seus suportes e no aprimoramento dessa técnica, o movimento de escrita do feminino, por ter se desenvolvido discreta e obliquamente nas margens das grandes heranças, esqueceu desses fios (Jardim, 2017, p. 15).

Deste modo, relembrando o código de comunicação das mulheres que vem desde a Grécia Antiga e pensando nas considerações de Jardim (2017), que diz não se pode separar vida e obra no processo criativo de uma mulher, vemos aqui duas poetisas – Assionara Souza e Adelaide do Julinho – que se comunicam através de poemas. Poemas de certa forma endereçados, mas que podem ser enigmas para os leitores, que irão acompanhar a leitura apenas como *voyeurs*. O endereçamento terá dois caminhos na escrita de Assionara: o escondido e o enigmático. O escondido pode ser revelado, procurado, mas o enigmático não, pois não o conhecemos. Assim, só temos o “direito” de entrar dentro dessa teia comunicativa das poetisas porque Adelaide do Julinho deixa algumas “pistas” pelo caminho. Silvana explica como surgiu o poema “É tarde de segunda-feira”:

Eu voltava de uma festa de casamento, quase de manhã, quando meu irmão me ligou e disse que havia sofrido um acidente doméstico: ele caiu e quebrou o fêmur, não conseguia se mexer. Entrei em casa correndo, troquei de roupa, chamei a ambulância e fui pra casa dele, depois, pro hospital, onde passei o dia e a noite. Ele foi operado, correu tudo bem. Só que eu me esqueci de lavar o rosto. Estava maquiada e devo ter virado um espetáculo de horror pra quem me via (Guimarães, 2020).

A partir do relato de Silvana a compreensão do poema “É tarde de segunda-feira” se abre para o afeto. De forma poética, Assionara conta o cotidiano da amiga, transforma em poesia o corriqueiro, o pessoal, o íntimo.

Nesse mesmo sentido, Adelaide do Julinho produz “don’t let me get what i want” (2017): “Nara estava fazendo quimioterapia [...], quando me chamou pra conversar no WhatsApp, me pediu pra ouvir a música que ela estava ouvindo [<https://youtu.be/8j4hg9VrYX4>]¹⁵ e me falou de sonhos, conversamos sobre febres, delírios, dores” (Guimarães, 2020).

don’t let me get what i want
para a.s.

em algum lugar da paixão
existe uma árvore branca
que surgiu em meu delírio
no meio de uma tempestade
uma febre tropical na neve
uma árvore que se debate
na solidão do dia embaçado
como se fosse um pássaro
como se fosse um regaço
em dias de chuva ela volta
no calor trava-me os passos
please please please acredite
você é uma grande nadadora
mas o cansaço é inevitável:
a alma exige demais do corpo
so please please please não tente
atravessar o amor a braçadas (Julinho, 2017).¹⁶

Apesar de falar de uma particularidade de Assionara, o poema de Silvana confirma a ideia de que os poemas endereçados podem ser tomados por todos aqueles que de uma forma ou outra buscam na fruição literária uma possibilidade de conforto.

15 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8j4hg9VrYX4>. Acesso em: 06 dez. 2024.

16 Disponível em: <https://www.facebook.com/adelaiddojulinho/posts/10213613656997755>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Últimas considerações

Ao observarmos a produção poética produzida por mulheres, deparamo-nos com o termo “poesia mulher”, como elabora Susana Scramim (2016, 2022). Para a pesquisadora, não basta apenas a escrita ter sido produzida por alguém que se define mulher para que a obra se defina como feminina. Colocar-se no feminino é comprometer-se com a capacidade de olhar através do olhar do outro, de ver-se no outro. Pensar na “poesia mulher” é pensar em uma experiência como imagem sensível, que nos proporcione um olhar da diferença:

Poesia mulher tem a ver [...] com a experiência pensada como imagem. Não apenas como imagem verbal ou imagem visual nem mesmo auditiva, mas com imagem sensível que produz experiência que altera nosso estado, sempre alerta, de ‘estar na defensiva’, de ‘estar no ataque’, ou seja, de estar sempre ‘em guarda’, com uma disposição preconcebida diante das coisas. Quando penso em uma poesia mulher, aposto no conflito com a equação do projeto moderno ocidental que é racional, evolutivo e disjuntivo (Scramim, 2016, p. 01).

Ao citar algumas poetisas contemporâneas, tais como: Angélica Freitas, Josely Vianna Baptista, Ana Martins Marques e outras, Scramim pontua que a produção destas poetisas em geral, busca delimitar uma linha entre a vida prosaica (o arcaico) e a estética da arte moderna, em uma criação que: “É capaz de produzir experiências extratextuais, na qual estejam pensadas a situação de interdependência entre biologia e humanismo (zoé e bios), entre ética e escrita, entre sentido e suspensão da unidade, entre mimese e mimetismo, entre fala e discurso” (Scramim, 2016, p. 01). Já na poesia de Assionara, ao observar o endereçamento – explícito e implícito –, podemos reafirmar sua posição dentro do campo afetivo e do conceito de “poesia mulher”, já que através dos poemas com destinatários, Assionara coloca-se no lugar do outro e traz também o leitor para esse gesto.

Além disso, através das análises propostas, percebe-se que as considerações sobre a amizade que circulam entre os poemas endereçados de Assionara refletem sobre um caminho duplo. No primeiro, o olhar se lança para a diversidade, o que se vê em “Águas de Ariel” (2016) e “Para Leo Mir” (2017). Embora destinados a remetentes específicos, pelo olhar para o outro de Assionara, ao produzir sobre situações violentas enfrentadas por pessoas homoafetivas e transsexuais, todos que se reconhecerem nestes versos poderão tomá-los para si. Assim, observa-se uma poética do cuidado em que há a presença do destinatário como índice de um coletivo.

Já no segundo caminho, que se apresenta em “É tarde de segunda-feira” (2018), os leitores não somos convocados explicitamente. Os versos que nos dois primeiros poemas eram para todos, agora passam a ter um caráter íntimo. Deste modo, o endereçamento se fecha em um circuito de remetente *versus* destinatário, e para o leitor restará o desafio de incluir o destinatário no processo de leitura do poema.

Por fim, percebe-se que independentemente do caminho escolhido, os poemas de Assionara publicados em suas redes sociais, terão sempre espaço para a presença e participação do público. As escritas não se prendem em uma relação privada de enunciador e destinatário, mesmo que a presença do leitor não esteja dentro da proposta do endereçamento.

Referências

BRUCH. Leomir. *Publicação em sua página pessoal no Facebook*. 2017a. Disponível em: <https://www.facebook.com/leobbruch/posts/1256655247754739>. Acesso em: 10 fev. 2024.

BRUCH. Leomir. *Publicação em sua página pessoal no Facebook*. 2017b. Disponível em: <https://www.facebook.com/leobbruch/>

[posts/1257558137664450](#). Acesso em: 10 fev. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. *Homossexuais são agredidos em festa de escola de samba*. 2017. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2017/02/27/internabrazil,577021/homossexuais-sao-agredidos-em-festa-de-escola-de-samba.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2024.

GUIMARÃES, Silvana. *Entrevista concedida a Brunna Pszdzimirski*. Guarapuava: 2020.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

JARDIM, Luciana Abreu. Do íntimo: no início era a vertigem da liberdade e sorrisos. In: JARDIM, Luciana Abreu. (Org.). *Literatura Do Íntimo*. 1 ed. Vinhedo: Horizonte, 2017, p. 13-16.

JULINHO, Adelaide do. *don't let me get what i want*. 24 out. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/adelaidedojulinho/posts/10213613656997755>. Acesso em: 10 fev. 2024.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

NOBRE, Ariel. *Publicação em sua página pessoal no Facebook*. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/arielnobret/posts/10208679011915393>. Acesso em: 10 fev. 2024.

NOBRE, Ariel. Fui ameaçado por ser trans, planejei suicídio e, hoje, sou cineasta. *UOL*. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/08/01/fui-ameacadopor-ser-trans-desisti-do-suicidio-e-hoje-sou-cineasta.htm?cpVersion=instant-article>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, Ana;

GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, p. 69-90, 2014.

PEDROSA, Celia et al (org.). Endereçamento. In: PEDROSA, Celia et al (Org.). *Indiccionario do Contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, p. 97-124, 2018.

SCRAMIM, Susana. A poesia Mulher. *Revista Cult*. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SCRAMIM, Susana. Como ler hoje alguma poesia escrita por mulheres? In: BARETTA, Luciane; VALDATI, Nilcéia (Orgs.) *Perpectivas sobre/de leitura*. Campinas – SP: Pontes, p. 171-188, 2022.

SOUZA, Assionara. Águas de Ariel. In: *Cecília não é um cachimbo*. 2016g. Disponível em: <http://cecinest.blogspot.com/2016/03/ariel.html>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SOUZA, Assionara. Para Leo Mir. 28 fev. 2017i. In: Facebook “Assionara Souza”. Disponível em: <https://www.facebook.com/NNaraAA/posts/1260279797353560>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SOUZA, Assionara. É tarde de segunda-feira. 2018. In: *Escritoras suicidas*. Disponível em: http://www.escritorassuicidas.com.br/edicao53_2.htm. Acesso em: 10 fev. 2024.

Submissão: 21/04/2024
Aceite: 02/12/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99749>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O mitológico, o trágico e o biográfico em *Rei Revés*, de Evandro Affonso Ferreira

The mythological, the tragic and the biographical in
Rei Revés, by Evandro Affonso Ferreira

Bianca Becker Pertuzatti
UFP

Alfeu Sparemberger
UFP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99774>

Resumo

Este artigo analisa como os intertextos com as mitologias gregas, as tragédias gregas clássicas e a biografia de Luiz Inácio Lula da Silva compõem a narrativa do livro *Rei Revés* (2021), de Evandro Affonso Ferreira. Para tal análise, as principais referências foram a pesquisa de Linda Hutcheon (1991) sobre a intertextualidade na literatura pós-moderna, os estudos de Junito de Souza Brandão (1986, 2022) e Aristóteles (2020) para um melhor entendimento das referências às mitologias gregas e dos elementos das tragédias, assim como as obras de Sófocles e a biografia de Lula para a realização de uma análise comparativa entre essas obras e o livro de Evandro.

Palavras-chave: *Rei Revés*; mitologia grega; tragédia clássica; biografia; Luiz Inácio Lula da Silva.

Abstract

This article analyzes how intertexts with Greek mythologies, classical Greek tragedies and the biography of Luiz Inácio Lula da Silva compose the narrative of the book *Rei Revés* (2021) written by Evandro Affonso Ferreira. For this analysis, the main references were Linda Hutcheon's (1991) research on intertextuality in postmodern literature; the studies of Junito Brandão (1986; 2022) and Aristotle (2020) for a better understanding of the elements of tragedies and references to Greek mythologies; as well as the works of Sophocles and the biography of Lula to carry out a comparative analysis between these works and Evandro's book.

Keywords: *Rei Revés*; greek mythology; classical tragedies; biography; Luiz Inácio Lula da Silva.

Introdução

A obra *Rei Revés*, do ficcionista brasileiro Evandro Affonso Ferreira, está focada na trajetória de um governante que viveu uma vida agitada, cheia de glórias e, agora, encontra-se entre quatro paredes, numa espécie de prisão desconhecida, comparada, em determinados momentos, às prisões do Hades. A narrativa é construída pelo fluxo de consciência de um narrador que, em várias passagens, confunde-se com o autor do livro, autodenominado de “autor quase-epopeico”. Ambos não têm ciência do que se passa com o governante em sua cela, por isso o fluxo ocorre a partir de indagações sobre o estado de espírito da personagem e sobre seu futuro.

Ao longo da obra, o narrador-autor faz diversas referências à mitologia grega, como, por exemplo, quando insinua que o protagonista seria descendente de Tântalo ou mencionando o Rio Letes como uma possibilidade de alívio. Outras tantas referências são feitas às tragédias gregas desde comparações entre o Rei Revés e Édipo, ou, então, sua filha Antígona, assim como pedidos de ajuda destinados aos mestres trágicos gregos Sófocles e Eurípides ou, finalmente, ao profeta Tirésias. Além disso, o trágico aparece a partir de elementos que compõem a narrativa, como o reconhecimento e a catástrofe. São realizadas, ao mesmo tempo, sutis e enigmáticas alusões biográficas ao então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, uma vez que a morte de seu neto enquanto ele estava na prisão serviu, segundo o próprio autor, de inspiração para a produção da sua obra, segundo a União Brasileira de Escritores (UBE, 2021).

Este artigo visa, assim, a analisar como o mitológico, o trágico e o biográfico fazem parte da construção narrativa da obra em questão. Posto isso, é utilizada como base principal para as análises a pesquisa de Linda

Hutcheon sobre a intertextualidade na literatura pós-moderna, assim como o clássico *A poética*, de Aristóteles, e os estudos de Junito de Souza Brandão, para examinar os elementos trágicos e os elementos mitológicos, separadamente. Completam este quadro as obras *Édipo Rei* e *Antígona*, escritas por Sófocles, bem como a biografia de Lula, escrita por Fernando Morais, para analisar os intertextos trágicos e biográficos, respectivamente.

O autor e sua escrita

Evandro Affonso Ferreira nasceu em 1945 na cidade de Araxá, localizada em Minas Gerais. Antes de começar sua trajetória como escritor, atuou como bancário e redator publicitário. A partir de um infarto sofrido em 1990 é que ele decide dedicar-se de modo exclusivo à literatura, começando com a abertura de seu primeiro sebo, chamado Sagarana, e, posteriormente, tornando-se escritor. Seu primeiro livro, *Bombons Recheados de Cicuta* (1996), inaugura uma produção que conta, hoje, com mais de dez livros, recebendo diferentes prêmios literários, como o prêmio Jabuti, em 2013, com sua obra *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, vencedor na categoria de melhor romance.

Em relação à sua escrita literária, em entrevista publicada em 2014, pelo Serviço Social do Comércio (SESC-SP), o autor divide suas obras em duas fases e declara que, após seu livro *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, de 2010, seu foco, que antes era a vida da palavra, passa a ser a morte do homem, que seria, segundo afirmou, “[...] a morte em vida. A morte do homem no sentido de que ele se isola do mundo, ele fica sozinho, ele fica numa linha tênue entre a lucidez e a loucura” (Ferreira, 2014).

Em ambas as fases, entretanto, permanece em suas obras um destaque para o trabalho com a palavra, com a linguagem, inclusive em detrimento

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

do enredo. Em outra entrevista, concedida ao canal da União Brasileira de Escritores (UBE), em 2021, Ferreira, referindo-se à *Rei Revés* de modo específico e às suas obras de modo geral, declara: “eu privilegio a palavra, eu vou construindo frases que eu acho bonitas e tal, não dou muita bola para a história”.

Dito isso, é possível interpretar *Rei Revés* à luz de ambas as declarações do autor. O protagonista da obra, tal como apresentado pelo narrador, é um nítido exemplo dessa “morte em vida”, sendo ele um governante isolado do mundo em uma prisão sofrendo com o luto. Ao mesmo tempo, a narrativa é composta inteiramente por fluxos de consciência construídos a partir de um foco no trabalho com a linguagem. A denominação de miniepopéia, atribuída pelo autor-narrador ao texto, conjuga, assim, os elementos do épico e do trágico. Estão, de um lado, os termos constituintes da estrutura da épica: a proposição, a invocação e a narração. O tema é anunciado por um deus¹ (trata-se da revelação de uma “trajetória trágica”), e a invocação está presente ao longo do relato, em expressões como “Ah, Sófocles! Ah, Eurípedes! Ajudem autor quase epopeico [...]” (Ferreira, 2021, p. 24), repetida várias vezes e, portanto, circular, de modo a formar uma vasta teia intertextual, como veremos na sequência; e apresenta, finalmente, a narração (a história de um herói nacional, mais sugerida que explicitada). De outro lado está o componente trágico, que aparece em *Rei Revés*, para além dos intertextos com as tragédias gregas clássicas, principalmente a partir da construção do caráter do protagonista, ainda que composto por suposições do narrador. O protagonista é apresentado com as qualidades de um herói trágico, ou seja, com aqueles elementos da composição da tragédia (os responsáveis pela estruturação do mito, vale dizer “peripécia”, “reconhecimento” e “catástrofe”), seguidos de outros que serão retomados ao longo deste artigo.

1 A utilização da palavra “Deus” em minúscula acompanha a estratégia do autor que, ao longo do relato, emprega as duas modalidades, como forma de jogar com todo o panteão divino à disposição das invocações acionadas no texto.

No plano da linguagem, portanto, a opção pela narrativa ou narração, pelo épico, enfim, mas alimentada pelo componente trágico, comporta trabalhar com os elementos da gravidade e da leveza.

“Ah, Letes!”: elementos mitológicos

As primeiras frases da obra apresentam ao leitor a trajetória trágica de um menino-tabaréu que, posteriormente, viria a ser o Rei Revés. Seu destino já havia sido previsto, quando ainda estava no berço, por um deus irreconhecível, similar aos deuses da mitologia grega. Tal deus, ao prever o futuro daquele bebê, viu a vida agitada digna de pertencer a um governante: “viu lonjuras e conglomerados e multidões e aplausos e uivos e conclamações e reivindicações e atas e passeatas e autodidatas e magnatas e democratas e sociopatas e cisões e faisões e divisões [...]” (Ferreira, 2021, p. 9-10).

Ao mesmo tempo que este deus previu uma vida repleta de glórias, ele não conseguiu prever ou esqueceu de contar sobre a solidão que, no decorrer do enredo, parece assolar o Rei Revés, preso entre quatro paredes. Nas palavras do narrador: “Deus trágico irreconhecível possivelmente não sussurrou neles seus infantes ouvidos dizendo que você, descendente de Tântalo, viveria, num futuro distante, num quarto-desamparo [...]” (Ferreira, 2021, p. 47).

É simbólica a comparação da personagem com a figura mitológica de Tântalo, apontando-a como sua descendente, uma vez que este era rei da Frígia e foi jogado ao Tártaro (lugar mais profundo que o próprio Hades) após desafiar os deuses, matando o próprio filho e servindo-o como refeição a estes (Brandão, 1986, p. 79). Nesse sentido, o protagonista criado por Ferreira também é um Rei vivendo em uma prisão, que, talvez, seja a mesma do seu antepassado, posto que o leitor não possui sua localização. E possivelmente,

tal qual Tântalo, ele tenha sido preso por desafiar os deuses, mas o leitor tampouco sabe o motivo de seu encarceramento.

Sendo ele descendente de Tântalo, estaria, além disso, condenado à maldição familiar, uma vez que, segundo o direito grego antigo, “qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* recai sobre o *guénos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes” (Brandão, 2022, p. 43). Abre-se, dessa forma, a possibilidade de que o destino trágico de Rei Revés seja consequência dos erros de seus antepassados ou, ainda, que seja fruto de um erro seu. Pode-se, com isso, pensar que sua punição se estenda a seus descendentes. Todas essas possibilidades são facilitadas pelas incertezas do próprio narrador, posto que ele não tem acesso ao que está acontecendo ao Rei Revés, tampouco aos seus pensamentos ou mesmo ao seu caráter.

Toda a narrativa é composta – como o próprio narrador admite – a partir de suposições sobre o que se passa no interior das quatro paredes e no interior da mente do protagonista. Perguntas, por exemplo, referentes à sanidade mental do rei, ou imaginando se a personagem pensa em morrer, permeiam a narrativa, sem que, no entanto, sejam encontradas as respostas. Nesta trama construída em um fluxo de consciência permeado de hipóteses, o próprio narrador nos alerta para sua falta de confiabilidade: “[...] não confiem *in totum* no poder cognitivo-intuitivo do narrador desta miniepopéia: muitas vezes somos enganados pelas deusas tecelãs dos pressupostos das conjecturas das suposições” (Ferreira, 2021, p. 59).

Algumas suposições, no entanto, repetem-se de tal modo, ao longo do relato, que parecem tornar-se quase certezas. Um desses pontos é o luto que a personagem sofre por várias perdas que teve ao longo da vida e, em especial, pela sua perda mais precoce: um menino-anjo de cabelos encaracolados que, depois, se entende que era seu neto, quando o narrador pede que tal menino visite Rei Revés: “Ah, menino-anjo de cabelos encaracolados! Apareça de

súbito noite qualquer dizendo-surpreendendo: Vô, voltei!” (Ferreira, 2021, p. 73-74). Essa constatação colabora, também, para a já mencionada possibilidade de uma maldição familiar no estilo grego antigo. O sofrimento e a morte de seus familiares, de acordo com esta mesma lógica, seriam consequência de sua *hamartía*.

O menino-anjo, ao chegar no céu, multiplica-se em vários meninos-anjos e estes são invocados, ao longo da narrativa, como possíveis salvadores do Rei Revés que, talvez, estivessem planejando o resgate de seu avô. Além disso, uma outra possibilidade apresentada, se não como forma de salvação, ao menos como possível alívio para o protagonista, é o rio mitológico Letes, “[...] um dos rios do inferno de Hades, no qual os mortos se banhavam e esqueciam sua existência anterior” (Zampieri, 2018). Em alguns momentos o narrador evoca esse rio, questionando, entretanto, se a personagem seria digna ou não desse alívio:

Ah, Letes! Seria sensato você deixar que todas as possíveis-prováveis impurezas de nossa personagem fossem naufragadas em suas águas do esquecimento? Ou seria justo deixar que aquele deus trágico irreconhecível deixasse que essas possíveis-prováveis mazelas entrassem fundo noutras águas – aquelas que movem o Moinho da Fatalidade? (Ferreira, 2021, p. 56).

Ao longo da trama, o narrador-autor retoma, algumas vezes, tal conflito. Em determinados momentos ele alega não se importar com o destino da personagem; em outros questiona os mestres das tragédias gregas o que eles fariam se pudessem mudar os destinos das suas próprias personagens: “Ah, Sófocles! Ah, Eurípides! Dependesse de vocês, Antígona seria pelo menos enterrada morta? Édipo furaria apenas um olho?” (Ferreira, 2021, p. 108). Em outros momentos, ainda, o narrador repreende-se por importar-se: “Ah, Sófocles! Ah, Eurípides! Vejam vez em quando o narrador desta miniepopéia com os olhos da Tolerância: sabemos que autor deveria nunca-jamais

proteger, manifestar-se a favor dela sua própria personagem” (Ferreira, 2021, p. 44-45). Tais menções a Sófocles, Eurípides e suas obras são, assim, parte dos intertextos que o romance de Evandro apresenta com as tragédias gregas, em especial a partir das peças Édipo Rei e Antígona. Estes intertextos serão abordados a seguir e se somam aos elementos mitológicos presentes em *Rei Revés*.

“Ah, Sófocles! Ah, Eurípides!”: elementos trágicos

Passado, presente e futuro confundem-se no interior das quatro paredes dessa narrativa, uma vez que o Rei Revés vive nesse espaço-tempo praticamente congelado. Assim posto, revive (nas suposições do narrador) seu passado glorioso e seu tempo com os que já se foram, como é possível observar no seguinte trecho:

Ah, Rei Revés! Agora, entre quatro paredes, você possivelmente esteja arraigado nos longínquos, tentando, inútil, apalpar pretéritos triunfantes; possivelmente se refugiando nas neblinas contagiosas do Inolvidável; cedendo, talvez, subserviente, deixando-se subornar por essa entidade abstrata, ectoplásmica, cujo nome é Saudade (Ferreira, 2021, p. 27-28).

Segundo as conjecturas do narrador, o protagonista encontra-se duplamente preso, pois está encarcerado nas quatro paredes de uma prisão desconhecida em um presente em que nada parece acontecer, enquanto mentalmente está preso a um passado repleto de fantasmas, sofrendo a angústia de não saber seu futuro, de não conseguir acessar o imponderável. A partir dessa lógica, o narrador questiona, evocando a filósofa Hannah Arendt: “Ah, senhora Arendt: poderíamos dizer que Rei Revés está suspenso entre um não-mais e um ainda-não?” (Ferreira, 2021, p. 43). Tal indicação implica dizer que ele não é mais a pessoa que um dia foi; não pode voltar

aos momentos gloriosos que viveu ou recuperar as pessoas que perdeu. Ao mesmo tempo, seu presente está estagnado, marcado pelas ausências do passado, e seu futuro é cercado de incógnitas, fazendo-o permanecer, deste modo, em um limbo.

Como já é possível observar e será melhor analisado na sequência, *Rei Revés* traz uma narrativa permeada pelo trágico. Tal afirmação parte do entendimento, baseado na Poética de Aristóteles e nos estudos desenvolvidos por Brandão, da tragédia como sendo a imitação de uma ação protagonizada por um herói que não pode ser muito bom nem muito mau (como será retomado posteriormente). Trata-se de um herói que, ultrapassando o seu *métro*n (a medida de cada um), provoca uma reação em cadeia que geralmente envolve a passagem da fortuna para a desdita e que suscita, assim, terror e piedade no leitor/espectador. Nesse sentido, podemos começar pensando na ultrapassagem do *métro*n, que gera uma reação porque é considerada uma *démesure* (uma violência contra si mesmo e contra os deuses), provoca a *némesis* (o ciúme divino) e, por consequência, a punição é o lançamento da *até* (a cegueira da razão). Assim, toda a ação realizada pelo herói voltar-se-á contra ele (cf. Brandão, 2022, p. 17). O Rei Revés, ao que tudo indica, parece ter ultrapassado a sua medida, mas não se sabe ao certo, ao longo da narrativa, qual foi o erro trágico que deu início à reação em cadeia dessa personagem. O narrador insinua, em dados momentos, que nem mesmo o protagonista sabe o que o trouxe à situação em que se encontra: “Ah, difícil para todos os mortais entender a geografia dos próprios Descaminhos. Os equívocos?” (Ferreira, 2021, p. 19).

Em meio a este cenário trágico, a já mencionada agonia de não saber o futuro que supostamente atormenta a personagem, afeta, também, o narrador-autor, uma vez que os sentimentos próprios deste parecem confundir-se com suas hipóteses acerca do que estaria sentindo o Rei Revés, como no seguinte exemplo: “Ah, Rei Revés! Autor-quase-epopeico

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

e você, ambos, possivelmente saberíamos que adiantaria nada se borrifarmos de alfazemas: já estaríamos impregnados deste cheiro desconcertante cujo nome é Arrependimento?” (Ferreira, 2021, p. 93). Dessa forma, devido aos sentimentos de agonia compartilhados, o narrador recorre, em especial, aos mestres trágicos, para que venham em seu auxílio com respostas a todas as perguntas sobre Rei Revés e seu destino, fazendo, principalmente, diferentes apelos ao longo da narrativa a Sófocles e a Eurípedes, que começam com exclamações com esta: “Ah, Sófocles! Ah, Eurípedes! Ajudem narrador desta miniepopeia a psicografar o Incognoscível; a lançar mão do Enigmático; a manusear a Transcendência; entender a mímica do Desarrazado” (Ferreira, 2021, p. 11). A referência ao gênero adotado, ou ainda a um subgênero, deixa explícita uma consciência do nível representacional do processo criativo. O autor “sabe” que realidade e autenticidade “são construções de linguagem”. E sabe que a autenticidade “advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato” (Santiago, 2002, p. 38). E tanto é assim que diante do silêncio dos mestres trágicos, mantido igualmente ao longo do texto, o autor procura, em alguns momentos, supor o que eles diriam e como responderiam às suas indagações: “Ah, Rei Revés! Dias ficaram semelhantes àquela poção de éter que de repente foge ao controle da tampa do frasco? Ficaram de súbito desapegados às rissonhas expectativas? Esses dias te farão nascer e morrer ao mesmo tempo – diria Sófocles” (Ferreira, p. 29-30).

Juntamente com grandes autores trágicos gregos, o autor também evoca, inúmeras vezes, o profeta cego Tirésias, aquele que revela a Édipo que ele mesmo era o assassino de Laio, homem que matou sem saber que matava o rei de Tebas e seu próprio pai. Em alguns momentos tais pedidos de auxílio são mais esperançosos e em outros mais desiludidos, chegando ao ponto de o autor duvidar das capacidades proféticas dele: “Tirésias... Tirésias... Tirésias... desprezível-indigno-abjeto antigo profeta cego de Tebas [...]... Tirésias... Tirésias... Tirésias... Você, à semelhança de Édipo, não tem

sido hábil na decifração de enigmas” (Ferreira, 2021, p. 114).

Concomitantemente a estes chamados, o autor realiza comparações entre Rei Revés e algumas figuras trágicas, como Édipo e sua filha Antígona, figuras que protagonizam as obras mais famosas de Sófocles. No seguinte trecho, a desgraça de Rei Revés é comparada com a de Antígona: “Ah, Sófocles! Nossa personagem entre quatro paredes, também, à semelhança de Antígona, está impossibilitada de dissipar as sombras do terror à sua volta? Mesmo assim, feito ela, filha de Édipo, é incapaz de se curvar diante da desgraça?” (Ferreira, 2021, p. 43). Tal comparação é significativa, pois ambos viviam atormentados por seus mortos. No caso de Antígona seus fantasmas eram seus pais e seus irmãos; no caso do protagonista da obra de Evandro, era também um irmão; além do neto, duas esposas e outros finados não identificados. Ademais, de modo similar a Rei Revés, a personagem grega foi condenada ao encarceramento, uma espécie de “sepultamento em vida”, sem, contudo, arrepender-se das suas atitudes em nenhum momento. É possível contemplar essas semelhanças na fala de Antígona ao entrar em sua prisão: “Ó tumba, ó tálamo, ó cárcere escavado, prisão sem fim. A ti me dirijo em busca dos meus, numerosos, mortos meus, hóspedes de Perséfone [...]” (Sófocles, 1999, p. 64).

Em outro momento, a catástrofe de Édipo é comparada com a possível catástrofe de Rei Revés: “Rei Revés, à semelhança de Édipo, poderia agora, entre quatro paredes, reflexivo, imparcial consigo mesmo, estar à beira da catástrofe que seria conhecer sua própria-verdadeira identidade?” (Ferreira, 2021, p. 49). Nesse trecho pode-se observar alguns dos elementos da tragédia, como a catástrofe, que, segundo Aristóteles (2020, p. 22), “é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”. E também o reconhecimento que, ainda nas palavras do filósofo grego, “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas

para a dita ou para a desdita” (Aristóteles, 2020, p. 22). No caso do Rei Revés, contudo, esse reconhecimento parece não acontecer.

Em outro momento de comparação entre as figuras trágicas e Rei Revés, o autor, após descartar a possível utilidade de Tirésias, afirma: “Apenas vocês dois [Sófocles e Eurípides] e os três Anuns e muitos-múltiplos meninos-anjos de cabelos encaracolados? Mais nada-ninguém? Para possivelmente, juntos, salvar Antígona, aquela que tentou inútil transgredindo leis reais enterrar o próprio irmão?” (Ferreira, 2021, p. 126). Nesse trecho, Antígona e Rei Revés são a mesma pessoa e o que se discute é quem será capaz de salvá-los. Tirésias, como mencionado, é temporariamente descartado, e os que sobram são os mestres trágicos, os meninos de cabelos encaracolados e os três Anuns.

Como dito anteriormente, os mestres trágicos são constantemente convocados em pedidos de ajuda; já o menino-anjo, multiplicado em vários meninos-anjos, em algumas das suposições do narrador-autor, estaria planejando o resgate do Rei Revés. Os Anuns, por sua vez, que ainda não haviam sido analisados aqui, são três pássaros representados na bandeira da cidadela onde nasceu Rei Revés. Em vários momentos, eles são apresentados como a única possível salvação do protagonista. Segundo o narrador: “Dia qualquer numa noite qualquer aqueles três Anuns possivelmente sairão daquela longínqua bandeira para resgatar você [Rei Revés] – empreitada-heroico-passeriforme” (Ferreira, 2021, p. 36). Esses pássaros também trazem referências biográficas, as quais serão analisadas no tópico seguinte.

“Anuns! Anuns! Anuns!”: elementos biográficos

Para além das inúmeras referências à mitologia grega e aos mestres trágicos, há um outro elemento base desta obra: o biográfico. O próprio narrador o menciona em alguns momentos, como no trecho a seguir:

[narrador] caminha resignante para possivelmente esbarrar a qualquer momento numa página indeterminada a silhueta o perfil o contorno da Verdade – mesmo sabendo da quase-impossibilidade de existir realidade plena nesta narrativa de aparência biográfica (Ferreira, 2021, p. 53).

O narrador brinca com elementos como verdade, realidade e biografia, do mesmo modo como mescla narrador e autor, questionando as divisões entre realidade e ficção. Ele deixa claro, porém, no trecho supracitado, que o aspecto biográfico é somente aparente e a realidade plena é quase impossível de ser encontrada nessa narrativa. Para melhor entender tal questão, cabe destacar uma declaração do autor na já mencionada entrevista concedida em 2021 ao canal da UBE, na qual ele afirma que sua inspiração para escrever este livro foi a morte, em 2019, do neto do então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que estava encarcerado naquele momento. Nessa entrevista, Evandro declara: “Eu vou falar do Lula, mas esse Lula que eu vou falar é um Lula que eu vou inventar” (UBE, 2021). Em uma entrevista anterior, também já mencionada, publicada pelo SESC de São Paulo, o autor declarou que não se interessa pela base da realidade na literatura; os vínculos inescapáveis que existem entre a literatura e a realidade empírica são construídos a partir de invenções do autor, quer dizer, ele não se prende a um compromisso ou a um desejo de expressar a realidade da maneira mais fidedigna possível (Ferreira, 2014).

Nesse sentido, pode-se pensar na relação entre história e ficção no pós-modernismo a partir de Linda Hutcheon (1991), ao afirmar, em seu livro *Poética do pós-modernismo*, que a ficção pós-moderna aspira uma abertura para a história sem que isso implique, contudo, a perda de sua autonomia como ficção. Uma das formas em que essa abertura acontece, ainda segundo Hutcheon (1991), é por meio de paródias marcadamente irônicas, nas quais ocorre paradoxalmente uma ruptura com o passado por intermédio da

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

ironia e uma afirmação do vínculo com esse mesmo passado a partir da imitação intertextual. Hutcheon (1991) declara que “[...] o ‘mundo’ em que esses textos se situam é o ‘mundo’ do discurso, o ‘mundo’ dos textos e dos intertextos” (p. 165), inclusive porque a história somente pode ser apreendida a partir de textos. A autora destaca, além disso, que “Esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (p. 165). Ela recorda, ainda, que a “incorporação textual” de “passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como ‘mundana’” (p. 163).

A invocação, que acaba por articular uma teia intertextual de afirmação de uma historicidade no plano formal, parece ser a estratégia dominante utilizada pelo autor. Como parte da epopeia, ela serve de súplica que o poeta envia aos deuses como forma de granjear seu auxílio e benção. Ela está presente, no caso de *Rei Revés*, em toda a narração. Os primeiros invocados são, como já citado, Sófocles e Eurípedes. Aos dois trágicos, o autor acrescenta Jorge de Lima, Immanuel Kant, Octavio Paz, Ana Akhmátova, Carlos Drummond de Andrade e outros. As referências aparecem associadas, em muitos casos, mas não com exclusividade, aos tipos centrais de práticas intertextuais, tanto as de “relação de co-presença” quanto as de “relação de derivação” (Samoyault, 2008, p. 48). O texto é articulado, portanto, a partir de citações, referências, alusões, paródias, absorções, etc. Este trecho do estudo pode ser encerrado com a epígrafe utilizada por Evandro Affonso Ferreira, extraída de Eurípedes: “Sofrer é o destino dos mortais” (Ferreira, 2021, p. 5).

Pensando agora no plano “mundano” da obra *Rei Revés*, o próprio autor informa, como mencionado, que ele não tinha a pretensão de retratar o ex-presidente Lula de maneira fidedigna, mas, mesmo se essa fosse sua ambição, não seria possível capturar uma realidade empírica que fosse uma verdade absoluta. Sendo assim, tal obra, como parte desse “mundo” do discurso,

possui um protagonista que está vinculado a Lula e está vinculado às figuras mitológicas-trágicas já mencionadas, uma vez que a literatura também faz parte deste “mundo” do discurso, mas não é por completo nenhum nem outro.

Analisando, deste modo, o vínculo com a realidade empírica, encontram-se, na obra de Evandro, alguns elementos relacionados ao Rei Revés que fazem alusão à biografia de Lula. O principal exemplo, uma vez que foi a inspiração inicial do autor, é a morte de Arthur, neto de 7 anos do ex-presidente, em 2019, enquanto este estava encarcerado (Moraes, 2021). Na ficção, a criança inspira a criação do menino-anjo de cabelos encaracolados. Outro exemplo central da conexão entre realidade e ficção é justamente o fato de que o então ex-presidente, tal qual o protagonista do livro, esteve preso em um lugar bem distante de sua cidade natal. No caso de Lula, sua prisão ocorreu em abril de 2018 e sua pena foi cumprida na Superintendência Regional da Polícia Federal, em Curitiba. Diferente do que se sabe sobre Rei Revés, porém, Lula, posteriormente, conseguiu sua liberdade, tendo os processos contra ele anulados (Moraes, 2021).

Além disso, interligando os intertextos trágicos e biográficos, o narrador compara Rei Revés com Antígona, que não conseguiu sepultar seu irmão. Na tragédia grega, Polínice e Etéocles, que eram irmãos, lutam um contra o outro pelo controle da cidade de Tebas e morrem na disputa. Creonte, tio deles e novo rei de Tebas, autoriza somente o sepultamento de Etéocles, considerando que ele era o legítimo governante da cidade e Polínice estaria agindo contra ela. Antígona, incapaz de aceitar que um de seus irmãos não fosse sepultado, realiza o procedimento ela própria, sendo, como consequência da descoberta de seus atos, condenada por Creonte a um sepultamento em vida (Sófocles, 1999).

Em paralelo, em 2019, um pouco antes da morte de seu neto, Luiz Inácio perdeu seu irmão mais velho, Genival, vítima de câncer. Como o então ex-presidente estava preso, solicitou autorização para poder comparecer ao sepultamento — pedido que foi negado, em violação a preceitos legais previstos no Código Penal Brasileiro. Posteriormente, ele pôde comparecer ao enterro de Arthur, fato igualmente significativo, já que, na obra de Evandro, o menino-anjo é apontado como um dos possíveis libertadores de Rei Revés.

Somada a todas essas mortes e desgraças, o narrador menciona uma dupla viuvez de Rei Revés, acontecimento que também encontra paralelo na biografia do presidente, que perdeu duas esposas ao longo da vida. A primeira foi uma viuvez precoce, quando tinha seus vinte e poucos anos, em 1971, mais especificamente quando perdeu sua esposa Lourdes junto com o filho que ela esperava; a segunda viuvez ocorreu em 2017, quando Marisa, sua segunda esposa, morreu de derrame cerebral (Morais, 2021). Fernando Moraes aponta, na biografia oficial de Lula, que, após a morte da primeira esposa e seu bebê, “o luto das perdas irreparáveis o transformou num zumbi” (Morais, 2021, p. 240). De modo similar, a trajetória do Rei Revés é marcada pelo luto e os intertextos que se entrelaçam na construção do texto de Evandro também são marcados pelo mesmo sentimento. Luiz Inácio teve todas as perdas supracitadas, tal como Édipo e Antígona, que pertencem a uma família dilacerada por assassinatos e suicídios.

Isto posto, as referências aqui apresentadas e relacionadas à biografia de Lula não são apresentadas na obra de Evandro de maneira evidente, como, aliás, nada em Rei Revés o é, embora algumas tenham sido introduzidas como menções ou alusões. Outras também são aquelas que foram construídas de modo mais enigmático ao longo da narrativa. É o caso da referência à cidade natal do presidente, Garanhuns, localizada no Estado de Pernambuco; na ficção, esta é transformada na cidadela dos Anuns, fazendo alusão ao nome

da cidade pernambucana e também aos três pássaros negros que compõem a sua bandeira, os quais, na obra, convertem-se nos supracitados possíveis salvadores da personagem, que sairiam dessa bandeira para resgatá-la de sua longínqua prisão.

“Tirésias? É você?”: o final de Rei Revés

Como exposto anteriormente, a obra de Evandro apresenta uma personagem que mistura e contrasta elementos mitológicos, trágicos e biográficos, os quais são permeados pelas interpretações e pela imaginação do narrador-autor. O resultado final de tais junções somente pode ser acessado pelos leitores, também eles referidos pelo narrador, a partir de suposições e vislumbres sobre o caráter da personagem. O narrador a descreve, em alguns trechos, como estando distante do heroísmo: “[...] não se pode omitir o fato de que ela, nossa personagem, hoje situada a grande distância do heroísmo, possivelmente às vezes chora às escondidas, às vezes impropria os deuses” (Ferreira, 2021, p. 16). Em outros trechos, destaca sua preocupação com os mais necessitados: “para ela, nossa personagem, nunca houve parcimônia no amparo aos desvalidos: sua solidariedade rechaçava recuos” (Ferreira, 2021, p. 32).

Pode-se, assim, pensar nas palavras d’*A poética*, quando Aristóteles declara que a tragédia idealmente não deve representar nem homens muito bons nem homens muito maus, pois, nesses casos, não se produz os efeitos de terror ou piedade desejados. Segundo o filósofo grego, a representação deve ser “a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (Aristóteles, 2020, p. 23). Rei Revés parece enquadrar-se, então, nessa definição do filósofo grego, pois, mesmo o leitor não tendo acesso direto ao caráter da personagem, os vislumbres e suposições apontam

para uma pessoa que não se destaca pela bondade exacerbada tampouco pela maldade intencional.

Seguindo sem que o leitor tenha acesso direto ao âmago da personagem, as páginas avançam e, à medida que se aproxima o desfecho do livro, as suposições sobre o futuro de Rei Revés adquirem um novo tom, como se alguma ação estivesse mais próxima de acontecer. É possível observar isso no seguinte trecho, em que o narrador questiona se os Anuns já estariam a caminho para salvar a personagem:

Anuns! Anuns! Anuns! Será que narrador desta miniepopeia, afeiçoado às indiscrições, distraído, não percebeu que as asas desses heroicos pássaros negros já se movimentam em direção àquele espaço exíguo entre quatro paredes, desafiando prognósticos desanimadores de todos os deuses da Desesperança? (Ferreira, 2021, p. 94).

Apesar de algo parecer estar acontecendo, o narrador demonstra estar cada vez mais desesperado, expressando gradativamente mais o seu próprio tormento para além do possível tormento da personagem. Ele afirma, em dado momento, o seguinte: “Ah, mestres trágicos! Não deixem que personagem à semelhança do narrador desta miniepopeia ande cada vez mais desafeiçoada de si mesma, cansada de ser seu próprio frete, erguendo esperança em campo minado” (Ferreira, 2021, p. 120).

O narrador, em claro e exposto sinal de desespero, parece duvidar que a narrativa terá sequer algum desfecho, alguma resposta para as indagações que permeiam a obra, pedindo a Tirésias que lhe diga ao menos isso:

Ah, Tirésias! Você saberia pelo menos dizer-prever em que página nossa narrativa quase-epopeica terá seu desfecho? [...] Desfecho... Qual seria o desfecho desta ficção? Qual seria o desfecho da história real dela nossa personagem? Poucos-possíveis-prováveis leitores não chegariam nem mesmo no prólogo desta narrativa? (Ferreira, 2021, p. 98).

Cabe destacar que, nesse trecho, o narrador articula ficção e realidade, questionando se essas terão um desfecho comum – reforçando, assim, ao mesmo tempo, o vínculo e a distinção que as separam. Os questionamentos, as suposições e o desespero em torno desses desfechos persistem até que, na última página, o silêncio de Tirésias finalmente se rompe – e ele prevê o que irá acontecer logo em seguida com a personagem:

Tirésias? É você? Narrador e poucos-possíveis-prováveis leitores, todos, não estamos ouvindo direito... Mais alto, por favor! Sim: daqui a pouco... pouquinho depois de autor terminar de vez esta narrativa ele Rei Revés baterá a cabeça dezenas de vezes nas paredes daquele exíguo cômodo... depois... atormentado-desesperado-enlouquecido... banhado em sangue... vai chamar em ajuda, suplicar: Anuns! Anuns! Anuns! (Ferreira, 2021, p. 127).

Pode-se pensar no silêncio de Tirésias, nesta obra, como sendo similar a seu silêncio em *Édipo Rei*. Na obra de Sófocles (2019), Édipo exige que Tirésias revele, contra a sua vontade, tudo o que sabe sobre o destino dos heróis. Em determinado momento, o profeta implora ao rei: “Ordena que eu seja reconduzido a minha casa, ó rei. Se me atenderes, melhor será para ti, e para mim” (Sófocles, 2019, p. 12). Já na obra de Evandro é o próprio narrador quem implora ao profeta cego que rompa seu silêncio, súplica que ele, finalmente, atende na última página. No primeiro caso, sabemos qual era o segredo que Tirésias não queria revelar: Édipo havia matado seu pai e desposado sua mãe, confirmando, assim, a profecia decretada quando ele ainda era bebê. No caso de Rei Revés, o leitor chega ao fim do livro sem saber o que levou a personagem à prisão, ou mesmo sem ter informações definitivas sobre o seu caráter. A manifestação de Tirésias parece, contudo, confirmar várias das suposições do narrador em relação ao estado mental do protagonista. É possível conjecturar que, mesmo o leitor não encontrando respostas para os múltiplos questionamentos da obra, talvez Rei Revés tenha

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

alcançado – nessa cena derradeira – seu momento de reconhecimento. E
quicá tenha sido essa revelação que desencadeou seu ato de autoflagelação (o
violento bater de cabeça contra a parede), ecoando o gesto edípico de furar
os próprios olhos ao confrontar a profecia cumprida. Quebrando um pouco
o momento de autopunição, porém, Rei Revés pede ajuda aos Anuns. Cabe
ao leitor imaginar, então, se os pássaros heroicos foram ou não ao socorro da
personagem.

Considerações finais

Como aqui analisado, *Rei Revés* possui um narrador que se confunde com o autor e, às vezes, até com a personagem. Ele não possui acesso aos pensamentos ou à situação material do protagonista, por isso sua narrativa se constrói de maneira incerta a partir de suposições e indagações sobre Rei Revés, as quais vão dando indícios, não muito confiáveis, de como foi sua vida, qual é o seu caráter, o que ele sente e qual será seu destino.

Este discurso incerto é permeado por intertextos com as mitologias gregas, as tragédias gregas e com a biografia do então ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Entre os intertextos mitológicos está a suposição de que Rei Revés seria descendente de Tântalo, ambos reis presos talvez pelo mesmo motivo, talvez na mesma prisão ou ainda unidos pela *hamartía* que recai sobre toda a família. Entre os intertextos trágicos, os principais paralelos são os traçados entre o protagonista de Ferreira e Édipo e Antígona, o primeiro em relação à catástrofe que é conhecer a própria identidade, já a segunda em relação ao sepultamento em vida, ao luto pelos mortos e ao sofrimento de não poder enterrar um ente querido.

Além disso, são feitas invocações aos mestres trágicos ao longo de toda a narrativa, na intenção de conseguir algum auxílio ou alguma resposta no

que concerne ao destino do protagonista. Por fim, os intertextos biográficos com Luiz Inácio Lula da Silva envolvem principalmente a prisão, a dupla viuvez, a proibição de comparecer ao enterro do irmão e a perda do neto tão jovem.

Esses intertextos exemplificam o que Linda Hutcheon (1991) identifica como característica fundamental da literatura pós-moderna: a abertura ao ‘mundo’ do discurso. Tal mecanismo estabelece uma conexão com a realidade empírica – não como reprodução mimética, mas como mediação crítica – ao mesmo tempo em que inscreve no texto sua própria historicidade. Por outro lado, em uma narrativa marcada por incertezas, onde os leitores, tal qual o narrador-autor, não têm acesso ao caráter da personagem ou à sua situação, são justamente as referências ao mitológico, ao trágico e ao biográfico que possibilitam a construção de Rei Revés como personagem, protagonista que é a junção de todos os elementos intertextuais que o compõem.

Esses intertextos cumprem ainda uma função hermenêutica crucial: permitem decifrar o desfecho ambíguo do protagonista, que, à semelhança de toda a tessitura narrativa, se mantém deliberadamente aberto a interpretações contraditórias. Na última página do livro, Tirésias, após ignorar todos os apelos do narrador-autor, rompe seu silêncio e prevê que, em pouco tempo, Rei Revés baterá sua cabeça na parede e suplicará pela ajuda dos anuns, o que deixa em aberto várias perguntas sobre um possível socorro que atenda às súplicas de Rei. Nesse sentido, uma vez que o silêncio de Tirésias em *Rei Revés* é similar a sua recusa de responder as perguntas que lhe fazem em *Édipo Rei*, pode-se analisar o momento de ruptura em ambas as obras sob a mesma luz. Dessa forma, tendo em vista o desfecho de *Édipo*, é possível interpretar a cena final de Rei Revés como sendo o momento de reconhecimento da sua identidade, seguido pela autoflagelação por não suportar o que descobriu.

Referências

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Lebooks, 2020.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. Vol. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

FERREIRA, Evandro Affonso. Retorno à comida caseira, *SESC São Paulo*, n. 201, mar. 2014. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/7408_EVANDRO+AFFONSO+FERREIRA. Acesso em: 05 nov. 2024.

FERREIRA, Evandro Affonso. *Rei Revés*. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FERREIRA, Evandro Affonso. Enciclopédia Itaú Cultural, São Paulo, 19 nov. 2023. Literatura. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa404708/evandro-affonso-ferreira>. Acesso em: 05 nov. 2024.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. (Trad.) Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MORAIS, Fernando. *Lula*. Biografia. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. (Trad.) Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução por Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. E-artnow, 2019.

UBE União Brasileira de Escritores. #TerçasLiteráriasUBE 2021: Evandro Affonso Ferreira. Youtube, 4 maio de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/RElKU-vfJVU>. Acesso em: 05 nov. 2024.

ZAMPIERI, Aline. A poesia e o fazer poético em *Alba*, de Orides Fontela. In: Congresso Internacional ABRALIC, 16., 2018, Uberlândia. XVI Encontro ABRALIC - 2018 [...]. Uberlândia: ABRALIC, 2018.

Submissão: 22/04/2024

Aceite: 02/06/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99774>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A trilogia de Antônio Torres: expressões do Brasil no século XX

The Antônio Torres trilogy: expressions of Brazil in the
20th century

Sandrely Nascimento da Silva Costa
UEFS/SEC

Marcelise Lima de Assis
UNEB/IFBA

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e98292>

Resumo

Este estudo investiga a forma como Antônio Torres, por meio de seus romances *Essa Terra*, *O Cachorro* e *O Lobo e Pelo Fundo da Agulha*, expressa algumas faces da sociedade brasileira. Para tanto, é realizada uma análise assentada na investigação do tema de forma descritiva e exploratória, de cunho qualitativo e de revisão bibliográfica. O texto está dividido em seções, e concluímos, com base na verificação dos três livros de Torres, que o autor apresenta uma reflexão sobre a invisibilidade política e social do sertão e do sertanejo, a diáspora impulsionada e a fratura da identidade resultantes do progresso desigual no país, na década de setenta a noventa do século XX e início do século XXI. Fundamentam nossa análise, entre outros, as teorias de Baudelaire (1988), Antonio Candido (2006), Bergson (1999), Joel Candau (2019), Luiz Costa Lima (2006), Maurice Halbwachs (2006) e Prado Junior (1979).

Palavras-chave: sertão; cidade; ficção; memória; Antônio Torres.

Abstract

This study investigates the way in which Antônio Torres, through his novels *Essa Terra*, *O Cachorro* and *O Lobo and Pelo Fundo da Agulha*, expresses some aspects of Brazilian society. To this end, an analysis is carried out based on the investigation of the theme in a descriptive and exploratory way, with a qualitative bibliographical review. The text is divided into sections, and we conclude, based on the verification of Torres' three books, that the author presents a reflection on the political and social invisibility of the sertão and the sertanejo, the driven diaspora and the fracture of identity resulting from the unequal progress in the country, in the 1970s and 1990s of the 20th century and early 21st century. Our analysis is based on, among others, the theories of Baudelaire (1988), Antonio Candido (2006), Bergson (1999), Joel Candau (2019), Luiz Costa Lima (2006), Maurice Halbwachs (2006) and Prado Junior (1979).

Keywords: sertão; city; fiction; memory; Antônio Torres.

Introdução

A literatura baiana dispõe de uma vasta produção ficcional, constituindo um acervo de obras de grande valor estético e cultural. Dentre nomes consagrados como Jorge Amado, Adonias Filho, João Ubaldo Ribeiro e Hélio Pólvora, o escritor Antônio Torres se notabiliza como romancista contemporâneo de grande alcance no país e no exterior, com vários romances que são reeditados, lidos, traduzidos e estudados pela crítica universitária

Esse estudo analisa a trilogia escrita pelo nordestino Antônio Torres, composta pelos romances *Essa Terra* (2013), tendo a primeira edição publicada em 1976; *O Cachorro e o Lobo* (2015), publicada em 1997; e *Pelo Fundo da Agulha* (2006), primeira edição, e apresenta uma leitura do Brasil no século XX, que se dá por meio da história de vida do personagem Totonhim, nos três tempos narrativos de cada livro. A partir do estudo da obra, são analisados os aspectos referentes à identidade do narrador-personagem e o papel da memória para compreender como o sujeito se constitui em cada romance. Nesse texto, abordamos o processo de migração iniciado pelo personagem Nelo, que se estende ao personagem protagonista Totonhim, por impulsionamentos ideológicos dominantes e como resistência a uma política social de desigualdade territorial, calcada em um sistema capitalista que marginaliza os sujeitos.

Desvela-se, neste texto, a mudança de perspectiva do protagonista sobre o sertão, vencendo estereótipos, atualizando os dramas do migrante sertanejo no mundo globalizado, bem como os reflexos que a capital deixa na vida deles, ao mostrar os paradoxos e o interior de um sujeito aposentado pelo serviço público, ao percorrer as fases históricas do personagem. O artigo é

dividido em três partes: 1) apresenta o processo de migração do personagem Nelo que se estende a Totonhim; 2) demonstra a mudança de perspectiva do protagonista sobre o sertão; 3) analisa o impacto da capital na vida do homem sertanejo, desvelando paradoxos do sujeito aposentado.

Barbárie silenciosa e resistência no sertão

De acordo com Antonio Candido (2006), a arte é a expressão da sociedade. Desse modo, por meio da literatura, é possível conhecer fatos e diversos aspectos de determinada época e sua história. A aproximação da ficção com a realidade se dá quando um texto de ficção abre espaço para o surgimento de reflexos socioculturais (Costa Lima, 2006). Nesse sentido, a literatura se mostra importante fonte de conhecimento, além de dispor de dados e informações, capazes de expor falhas, lacunas e injustiças políticas e sociais. Ela possibilita, ainda, analisar a dimensão simbólica de problemas historicamente vivenciados por determinados grupos de pessoas, em uma escrita que demonstra coragem em expressar experiências.

Um pedaço de terra para plantar e dela sobreviver sempre foi o sonho das pessoas que vivem em regiões agrárias. Historicamente, é sabido que a terra sempre foi objeto de lutas. Nesse sentido, no romance *Essa Terra*, vê-se no mestre Antão e em Nelo figuras de camponeses que lutam contra o latifúndio, o qual consiste em “um modo de exploração que abriu espaço para um modelo capitalista, que vê a terra como uma mercadoria que pode ser vendida e comprada, dando lugar ao mercado capitalista do moderno sistema/mundo colonial” (Prado Júnior, 1979, p. 98). Sobre o assunto, José Luiz Cavalcante (2005, p. 75) explica que a terra passou a assumir um caráter comercial, desse modo, a ser considerada mercadoria.

Nota-se o caráter mercadológico da terra, na vida da família rural do Junco, espaço narrativo de *Essa Terra*, um povoado do interior nordestino em que moram Nelo e sua família, quando o Banco apareceu no lugarejo para oferecer empréstimo aos pequenos agricultores, com o discurso de desejar ajudá-los em seus pequenos roçados. Com isso, novas perspectivas foram surgindo, como a compra, venda e outros cultivos da terra, por exemplo, na narrativa, o sisal. Tal fator ocasionou consequências à família rural, já que desenvolvia a policultura, ou seja, apenas o necessário para a sobrevivência, com venda apenas do que sobrava. “Ancar: o banco que chegou de Jeep num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra. – Plante sisal. Está dando dinheiro. Disse os homens” (Torres, 2013, p. 19).

Mesmo os habitantes não sabendo plantar sisal, acreditaram na possibilidade de melhores progressos agrícolas. Assim, aceitaram o empréstimo, porém, não obtiveram sucesso com o plantio e perderam suas terras – seu lugar de vida e única forma de sustento. Destituído de conhecimento, o mestre Antão se mostrou esperançoso com o dinheiro do banco. Além disso, os agentes bancários prometeram máquinas, dinheiro e todas as assistências, com a intenção de convencê-lo a aceitar a proposta da empresa. No entanto, as promessas não foram cumpridas. O tempo passou, e eles não tinham trabalhadores para tirar o sisal, pois não conheciam as técnicas necessárias para realizar o trabalho e faltava dinheiro para pagar funcionários. Posteriormente, os agentes do banco voltaram para trazer as promissórias vencidas. Com sentimento de dor, inundado por uma profunda tristeza e quase sem fôlego, Totonho, pai de Totonhim, pede encarecidamente mais prazo para conseguir o dinheiro, mas não obtém resultado positivo.

Sem alternativa, Totonho vende a roça, a casa e o que nela havia a seu irmão por uma ninharia para pagar a dívida. Se não passasse ao irmão, o banco

venderia a outro comprador que se interessasse no momento. Nessa situação, ele fica sem sustento, sem teto, cheio de amargura e sem as memórias de sua vida que estava fincada nas terras: “Já não temos mais pastos” (Torres, 2013, p. 19). O mestre vê as memórias de seus ancestrais se desfazerem como terra deslizando das mãos, e também pensa nas novas gerações, às quais faltarão referências culturais, não terão terreiro para brincar e para conhecer seus antepassados: “Para um lado, verá a casa abandonada de seus pais, sentirá saudade. Já morreram. Para o outro lado, dará com a cara do seu irmão que ficou com suas próprias terras” (Torres, 2013, p. 64).

Totonho pensara que daria sorte com o sisal, mesmo estando sozinho, pois carregava a convicção de que é a terra que enche barriga: “Escola não enche barriga [...]. A melhor caneta do mundo é o cabo de uma enxada” (Torres, 2013, p. 57-58). Nesse sentido, ao ver que estava perdendo seu único bem, quase agonizante e sem acordo com o “Ancar”, Totonho destaca que tudo era questão de dinheiro, pois não tiveram consideração com os apelos dele: “Banco não espera. Venceu tá vencido” (Torres, 2013, p. 72). A empresa toma as roças e vende ao seu próprio irmão, demonstrando ganância e falta de solidariedade, já que ele estava perdendo partes da sua vida. Nessa circunstância dolorosa, ele relembra a fala do sogro quando disse: “banco era treta” (Torres, 2013, p. 65), porque escraviza o homem por se tratar de uma instituição capitalista e, portanto, gananciosa, hostil e mercadológica. Ou seja, houve uma expulsão de suas propriedades, acarretando mais fome, miséria, desagregação familiar, impulsão à migração e divisão da família.

Essas análises permitem compreender que o latifúndio está associado a bancos e a grandes empresas. Trabalhadores que ficam sem terras, raiz da desigualdade no Brasil, pois grupos dominantes são donos da maior parte dessa riqueza. Notamos, nas linhas da narrativa, o retrato da pirâmide social que compõe o Brasil, em que no topo se encontra grandes banqueiros,

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

empresários e latifundiários. A camada do meio possui poucos meios de produção, como pequenos comerciantes, e na base se encontram os trabalhadores, a mão de obra que produz a riqueza, mas que não fica com ela. Estes setores são propriedades de produção, mas com rentabilidade centralizada nas mãos de poucos. A sobra que fica na base precisa ser distribuída por muitos, por isso, a desigualdade social, a injustiça, a fome e a loucura dos sujeitos, como vemos nas vidas dos personagens do romance.

Essa situação de perda, portanto, impacta diretamente nos novos rumos desses sujeitos, pois, sem terras para plantar, são obrigados a buscar refúgio em outros lugares, como meio de proteção e sobrevivência, conforme acontece com Nelo, Totonhim e outros personagens que não conseguiram chegar até São Paulo, mas também realizaram a saída para outras cidades, como Feira de Santana, por ser geograficamente mais perto do Junco.

Outra situação de exílio impõe-se ao mestre Totonho, pois, ao vender a pequena propriedade para pagar a dívida com o banco, ele passa a morar em uma pequena casa, chamada por Totonhim de “taperazinha”, com fogão de lenha, potes de água, luz de candeeiro, criando alguns animais, plantando e colhendo para o próprio sustento. O velho é a simbologia da resistência, da vida campestre e da luta pela liberdade que a terra possibilita.

Nesse contexto, estabelecido a partir da desigualdade social mantida por um sistema capitalista opressor, Nelo inicia o fluxo migratório e decide que queria ir embora quando viu os homens do Jeep: “Me empurraram porta afora, quando o velho vendeu a roça e eu pedi uma indenização. Aquilo tudo era nosso, eu disse. Não me deram nada. Nelo pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como por encantamento, em um homem belo e rico” (Torres, 2013, p. 14). Ele já se mostrava deslocado com a imagem dos banqueiros: bem arrumados e com suas falas bonitas e os conflitos com a perda da terra, somados à idealização da cidade grande,

levam o personagem a fazer a travessia Sertão-São Paulo. Ao chegar à metrópole, lugar onde havia campos verdes, ele pensa ter encontrado a vida. Na verdade, Nelo sofre um processo de desterritorialização que o leva à derrota física, moral e psicológica. Ao retornar à terra natal, ele se depara com a morte emocional e física, pois a capital triturara os seus sonhos de sertanejo migrante.

Essa travessia vai continuar com a trajetória do seu irmão Totonhim dando continuidade ao ciclo do deslocamento. Esse segundo momento da trilogia narrativa será apresentado no romance *O Cachorro e o Lobo*, como se observa na passagem em que o narrador enfatiza: “Ah, São Paulo: o ir e vir ainda não terminou” (Torres, 2015, p. 165). Desse modo, a trajetória de Nelo é a representação comunitária de migrar para o Sudeste em busca do sonho. Na realidade, é a representação de toda uma população nordestina “sampauleira”, conforme explica Ely Souza Estrela (2003). Embora Nelo seja uma vítima fatal do processo migratório, ele também simboliza a resistência, quando mostra o lado obscuro e as violências materiais e simbólicas da metrópole. O personagem retorna às origens para se suicidar, por não conseguir se situar e se firmar na engrenagem que o desequilibrou e o destruiu existencial e moralmente.

Psicologicamente, ele já chegou morto ao Junco. O seu suicídio significa a morte como condição extrema da resistência à degradação do processo de desenraizamento que destruiu sua autoestima e sua hombridade sertaneja. Seu retorno à terra natal para morrer representa a experiência comunitária do Junco, ou seja, uma experiência de frustração coletiva. A morte trágica e traumática de Nelo introduz a sensação de derrota do migrante à história coletiva dos sertanejos. No entanto, essa resistência não termina com sua morte porque Totonhim dará continuidade ao ciclo migratório, como forma de tentar mudar a história coletiva. Assim, o seu retorno, em *O Cachorro e o*

Lobo, vinte anos depois, será cercado de expectativas negativas, em torno de um possível novo suicídio.

Na verdade, as trajetórias de Nelo e de Totonhim representam a vida de muitos retirantes que transitam do espaço do sertão para uma cidade maior, situação muito recorrente nas regiões nordestinas. Ambos os personagens são, na realidade, a representação de toda uma população nordestina migrante. Trata-se de uma ficção que denuncia aspectos marcantes da realidade brasileira, por expor um período de preocupação com o sertão nordestino, do sertanejo marginalizado. Isto porque a perda da terra é também perda de liberdade, pois não corresponde apenas ao lugar onde se habita, mas um espaço de formação e identidade cultural.

Despossuídos da terra, o homem do campo se vê impulsionado a buscar trabalho em outros lugares, como migrante em condições precárias. Por conseguinte, explorados, submersos às dificuldades, misérias e exclusão, estes retirantes são alvos de preconceitos e estigmas, num lugar estranho no qual não encontram laços de pertencimento. Além disso, são socialmente destituídos de visibilidade política diante da indiferença e instrumentalização econômica por parte da classe dominante. Diante disso, observamos que a narrativa traz à reflexão a face de um Brasil contemporâneo, conforme explica Caio Prado Júnior (1979, p. 132): “retratos que são engendrados desde o processo colonial”. Nota-se, nesta análise, que precisamos avançar nas relações sociais e políticas, pois há resquícios de uma sociedade colonial, ainda presente na contemporaneidade em um modelo capitalista que segrega de igual forma.

O processo de migração e desenraizamento impõe perdas dolorosas que acompanharão estes sujeitos por toda a vida, como se pode observar no romance *O Cachorro e o Lobo*, quando Totonhim retorna para uma breve visita ao pai Totonho, vinte anos depois da partida para São Paulo, e pede

para rever a casa e a roça. O velho lobo desabafa: “Totonhim, não vá lá não. A única coisa que você vai encontrar é um caco de telha. Eu peguei nele e chorei como uma criança. Imagine o que é ver toda nossa história reduzida a apenas um caco de telha” (Torres, 2015, p. 136). Isto é, a perda de terra consiste em funeral do lavrador. São palavras que retratam saudade da roça e sentimento de vazio por não a possuir mais, por não possuir mais o lugar afetivo de suas ancestralidades, de suas memórias e, também, de continuidade das novas gerações da família. São lembranças que se diluíram no tempo por causa da perda das terras.

São saudades também externadas por Totonhim ao observar o lugar em que havia a antiga casa da sua infância: “O pé de fícus que reinava à sua frente, encopado e sombreante, ainda continua no mesmo lugar, como única referência de um tempo perdido para sempre” (Torres, 2015, p. 135). É nesse panorama que os personagens são mostrados: vidas secas, sobreviventes das perdas materiais e afetivas que embrulhavam suas histórias de vida, seus referenciais culturais e identitários. Uma casa e uma pequena roça que eram seus lugares de morada e de memória, restando apenas grama sobre a existência de tudo que eles haviam construído e vivido.

Como estes sujeitos sociais não possuem forças para lutar contra uma política que impõe condições degradantes, consolidada a partir dos interesses dominantes, em muitos casos, a única opção é tornar-se um trabalhador daquele que o expropriou ou migrar para a cidade em busca de melhores condições de vida. Estes sujeitos aceitam se tornar ainda mais explorados por questão de sobrevivência e, mesmo que resistam, ainda são reprimidos com violência. O modo de vida e de trabalho dessas pessoas se configura como atraso cultural, fazendo com que a classe trabalhadora camponesa seja colocada como sujeito social à margem da sociedade, notabilizando que as questões latifundiárias são um mal do passado que está presente até os dias de hoje e que necessita ser sanada da sociedade.

Sertão, metrópole e os conflitos de memórias dos personagens

Roland Barthes (1977, p. 19) explica que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens”. Nesse sentido, a obra literária de Antônio Torres se apropria das diversas possibilidades de saberes, inovações, reflexões, histórias e experiências com a intenção de engrandecer seu patrimônio artístico. Esses elementos, em seu conjunto, viabilizam o registo das vivências do homem, porque há uma necessidade de escrevê-las, de documentá-las. Esses registros estão ligados à memória, pois ela traduz vivências individuais e sociais, compreendendo, nessa linha, que o exercício de criação literária se dá pelo crivo da imaginação, mas se estrutura no contexto social.

A arte literária é o espelho das expressões da imaginação, conservadas no tempo da memória, em que a presença de um passado, a saudosa lembrança daquilo que se viveu ao lado de pessoas especiais e em um lugar idealizado, e tantas outras coisas guardadas no inconsciente do homem, têm um espaço reservado onde permanecem armazenadas até serem ativadas por alguma motivação. A memória, para o francês Henri Bergson (1999, p. 43), é “aquilo que lembramos, que nos constitui. Isto é, nosso presente depende das vivências passadas, pois o passado permanece dentro das nossas lembranças, por isso, ela nos faz sujeitos, identidade”. De fato, para nos entendermos, precisamos fazer sempre uma articulação com a memória, por ela permitir um trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os acontecimentos – fatos históricos e sociais, por isso, a natureza coletiva da memória.

Para Halbwachs (1999, p. 39), a memória coletiva “é o trabalho que um determinado grupo social realiza, articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns. O resultado deste trabalho é uma espécie de acervo

de lembranças compartilhadas que são o conteúdo da memória coletiva”. Nesse sentido, embora a lembrança seja construída a partir da memória coletiva, ela é também uma atividade do sujeito, porque o trabalho do sujeito no processo de rememoração não é descartado, visto que “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros. Isso acontece porque jamais estamos sós” (Halbwachs, 1999, p. 30), já que a lembrança é fruto de uma ação coletiva, porque está inserida em um contexto social. Constatamos isso na força com que os cenários, as sensações, gestos, sons, cheiros e gostos exercem na relação do indivíduo com o seu passado, proporcionando-lhe uma releitura de acontecimentos marcantes, aspectos bem representados na trajetória de vida de Totonhim e da sua família.

Nesse sentido, apreende-se que a memória coletiva permite entender que o processo de rememoração não depende apenas do que o indivíduo lembra, mas que suas memórias são, também, partes daquelas do grupo ao qual pertence, considerando, para tanto, as interferências individuais. Assim, ainda à luz de Halbwachs, (1999, p. 31), a memória individual “é circunscrita em um momento sócio-histórico, em um momento de significação social coletivo”, por isso, está associada ao interior e ao autoconhecimento e faz parte da coletividade, pois é compartilhada pelos grupos. Ao atravessarmos as análises sobre as memórias, percebe-se que elas funcionam como apoio para a criação literária de Antônio Torres. Observa-se isso ao acompanhar uma narrativa que retrata a vida de um retirante em situação de retorno, como forma e possibilidade de recuperação dos laços fraturados pelo distanciamento e para reativar as lembranças guardadas na memória dos personagens.

As concepções de mundo expressadas pela imaginação do personagem revelam sua consciência de que se construiu no espaço do campo e, de modo intercambiável, tenta se ajustar na cidade, com o intuito de se preencher nos

dois lugares (urbano e rural). No entanto, essa tentativa não parece funcionar, porque ele não consegue se desapegar das lembranças familiares que povoam seu imaginário e que o constituem como sujeito. Com isso, notamos que as diferenças entre os dois espaços não se limitam apenas às suas estruturas geográficas, mas, principalmente, às relações sociais ideologicamente construídas, nos costumes e nos modos de vida dos habitantes. A cidade se caracteriza, ainda, pelas constantes mudanças ocorridas pelo acelerado progresso do capitalismo, sendo, pois, espaço da civilização, do alfabetizado.

No romance *O Cachorro e o Lobo*, o sertão aparece, para Totonhim, como lugar de sossego e de repouso, marcado pelo silêncio e pela lentidão, mas, sobretudo, como espaço onde a memória e o passado se atualizam. Já a vida na metrópole não lhe dá tempo de recolher e reconstituir as vivências do mesmo modo. Nesse sentido, como um estrangeiro, o protagonista percorre, atento e devagar, os espaços interiores, ruas e campos de Junco, observando tudo ao seu redor, reconhecendo o velho no novo e o novo no velho, estimulado pelo esforço de recuperar as referências do passado e a reconstruir os sentidos desse tempo perdido, numa forma de redescoberta do sertão e de si. Essa condição de conservar sua história está atrelada a Totonhim no sentido de que, vivendo em terras estranhas, seu único refúgio encontra-se na memória carregada de afetos do passado, fazendo aflorarem as lembranças adormecidas.

Nesse momento da sua existência, instruído e maduro frente à sua realidade, ele se debruça e aprecia a simplicidade da vida rural, bem como do espaço doméstico, que são recuperados e que passam despercebidos na rotina acelerada da metrópole: “E pela limpeza, pelo cheiro no ar e o que vem da cozinha, já valeu a pena voltar aqui” (Torres, 2015, p. 113). A casa das suas raízes e toda a vila de Junco transmitem paz e acolhimento a Totonhim, mesmo após anos de seu afastamento da terra natal. Assim, essa terra agora é

exaltada pelo personagem que, em sua juventude, ainda sem a visão crítica da maturidade, alimentava uma concepção negativa sobre o sertão, e também não percebia nem apreciava os pequenos prazeres oferecidos pelo lugar.

O romance apresenta o personagem submerso ao mundo contemporâneo e corriqueiro característico do universo urbano e distinto do ambiente rural, como podemos visualizar na passagem: “Melhor dizendo, eu não venho. Volto de um mundo cheio de pressa. O tempo aqui sempre passou devagar. Assim era. Assim será?” (Torres, 2015, p. 68). A experiência de transitar por dois mundos diferentes interfere na condição identitária do sujeito, tornando-a fragmentária. Apesar de Totonhim ser acolhido pela metrópole e ser favorecido com conhecimentos e emprego (embora com baixo salário), ele não se desprende de suas lembranças e memórias da paisagem rural, pois é nela que estão fincadas as suas raízes culturais.

Nesse processo de retorno às raízes, filho e pai se encontram diante de um recomeço propício à releitura do passado. Um retorno com duração de vinte e quatro horas de vivências abundantes e muito fortes, que serão analisadas pelo viés da memória individual e coletiva: “Eis aí. Totonhim de São Paulo-Paraná” (Torres, 2015, p. 19). Nesta ocasião Totonhim é reconhecido pelo pai Totonho como uma resposta ao Junco, a confirmação de que ele não será o sucessor de Nelo, isto é, não será derrotado pela cidade, nem terá morte por suicídio como o irmão: “Eis aí. Nunca antes duas palavrinhas juntas, formando uma interjeição um tanto quanto em desuso, entraram tão redondamente em meus ouvidos” (Torres, 2015, p. 19). Este pensamento está em conexão com a memória individual, como meio de evocar o passado e atualizar os acontecimentos no momento presente.

Em uma volta atrasada para a festa de aniversário do patriarca, que o personagem serenamente justifica-se com o pai, é pego de surpresa com as palavras dele: “Presente mesmo é a sua vinda” (Torres, 2015, p. 25). Uma das

conversas de Totonhim com seu pai tem como ambientação a casa herdada de seu avô materno, que preserva inúmeras e valiosas histórias vivenciadas pela ancestralidade:

Velha casa não sei quantas gerações nela se arrancharam, nos dias de missa, nas santas missões, nas festas da padroeira. [...] Com certeza, esta casa deve guardar a memória da felicidade das crianças e das desavenças dos adultos, principalmente entre minha mãe e suas irmãs. [...]. Enquanto as mães brigavam, os filhos brincavam. Tudo isso e o repicar dos sinos. Chamando para a missa, para o catecismo, a crisma, os batizados, os casamentos (Torres, 2015, p. 25- 26).

A casa da infância e da juventude revisitada pelo personagem ocupa dois lugares na sua memória. Representa o espaço das lembranças e da ancestralidade, constituindo uma referência, chamada como “velha casa” (Torres, 2015, p. 26), e o espaço físico: “Casa velha”, por estar bastante desgastada, descascada, desbotada, como se estivesse “cheia de estrias, rugas, tristeza e cansaço” (Torres, 2015, p. 26). Podemos compreender que a “velha casa”, espaço da memória, não se desgasta, porque é guardada no inconsciente como um retrato. Assim, a casa da memória não envelhece. A “casa velha” ocupa um lugar relevante nas recordações de Totonhim, por ser um espaço onde se misturam sentimentos de dor e também de prazer: “Esta sala, de tantos domingos engomados, cheirando a sabonete e roupa lavada, guarda uma lembrança triste. Uma história trágica” (Torres, 2015, p. 26).

Ainda nesse cenário da casa, o retrato do avô pendurado na parede da sala, marca da ancestralidade, referência de suas origens, desperta na memória de Totonhim admiração e um sentimento de pertencimento: “Única obra de arte pendurada na parede, esta fotografia é também o único troféu de toda uma família” (Torres, 2015, p. 29). A foto do avô faz transbordar recordações da infância, relacionadas aos costumes familiares, que também representa um grupo, como o religioso: “Na Sexta-Feira Santa não se pode comer

carne” (Torres, 2015, p. 33). A memória coletiva colabora para a evocação da memória individual, quando a personagem lembra-se da proteção do avô e da sua participação na vida dele e de toda a família. Aí ocorre a relocação de Totonhim na “velha casa” revisitada, que “só tem de luxo um chuveiro, debaixo do qual ele canta, com a alegria de quem descobre que ainda não perdeu todas as referências” (Torres, 2015, p. 128). As relações operam-se sempre através das recordações do passado familiar e comunitário.

Essas sensações misturam a memória individual de Totonhim com a memória coletiva do lugar: “Eis-me aqui na mesma calçada da igreja, na mesma praça, revendo as mesmas vendas e as mesmas casas” (Torres, 2015, p. 79). Meditativo em suas memórias, com um olhar de estranhamento e longe da agitação da metrópole, Totonhim chega a comparar o Junco a um paraíso e sente medo: “Estou entrando num deserto em que o ruído de uma mosca produz um efeito parecido com o de um avião decolando” (Torres, 2015, p. 80). Ou seja, o povoamento escasso leva-o a imaginar que está em uma cidade deserta, porque o Junco fixado em sua memória não corresponde ao que ele vivencia na cidade grande.

No reencontro de Totonhim com o seu pai, a paisagem do passado também se constrói com acompanhamento sonoro, evidenciando que estas canções fazem parte da história das suas vidas e que também representam a significação de suas existências. Podemos perceber isso na canção “Vida de viajante”, que tematiza o deslocamento do sertanejo-nordestino para os centros urbanos: “Minha vida é andar por esse país, até que um dia descanso feliz” (Torres, 2015, p. 163). A música é uma arte expressiva que fala da sociedade em diversos contextos temporais, isto porque por meio dela, é possível unir fatos ocorridos e lembranças.

São letras que falam de saudades e lembranças provocadas por uma vida errante ou forçada: “Guardando as recordações/ Das terras por onde passei/

Andando pelos sertões/ E os amigos que lá deixei” (Gonzaga, 1976). Ou seja, uma história musical que corre e acompanha o personagem. Observa-se, também, referências à volta do sertanejo, que teve que pegar a estrada para fugir da seca: “Ô que estrada tão comprida, que légua tão tirana” (Torres, 2015, p. 163), que evidencia a exaustão da viagem migratória e a dura experiência da metrópole. São registros que, além de imprimirem catarse à narrativa, também comunicam a informação sociocultural como referência para o desenvolvimento da narrativa. Essas citações cantam o sertão na arte literária de Torres e apresentam a cultura sertaneja com ternura, porque expressam histórias de vida.

Totonhim também usa um fragmento de “Asa Branca” – hino do sertão, com composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, no ano de 1947 – com o intuito de emocionar seu pai e mostrar que não perdeu as referências culturais do Junco: “Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João, perguntei, ai, Deus do céu, ai, por que tamanha judiação” (Torres, 2015, p. 164). Essa música marca a identidade do sertanejo, pois, com lirismo simples, rico e belo, expressa a aflição do sertanejo que, sem atenção política e social, sente a falta de oportunidades e de perspectivas que o permitam continuar em sua terra de origem. São melodias que refletem as constantes transformações, mutações e intercâmbio do ser que narra e que se caracterizam como instrumentos de denúncia e reflexão sobre um espaço-tempo do sertão.

A narrativa se desenvolve harmonicamente para formar um ambiente artístico que influencia ou traduz o estado de espírito de Totonhim. De fato, o narrador se mostra em todo momento em comunhão com a terra natal e com a figura do seu pai, Totonho. O reencontro com as origens familiares permite-lhe afastar-se do modelo de homem da cidade, e empreender uma busca pelo presente, numa reaproximação com o passado, por meio das

recordações. Contudo, mesmo emotivo, ao realizar uma análise do espaço da infância, ele percebe que a aparente imobilidade das coisas esconde mudanças intensas no Junco e que também modificaram seu modo de vida. Com isso, sente-se ligado ainda mais aos costumes da metrópole.

Totonhim, assim como todo aquele que se desloca, cria um vínculo entre o lugar de origem (Junco) e o lugar de destino (São Paulo), reunindo em sua fala a experiência adquirida na terra de suas raízes e aquela obtida por meio dos obstáculos do trajeto para a cidade. Sua volta ao Junco expõe redescobertas sobre a terra, o que externa no seu relato de homem viajado e instruído. O que ele revê e observa no reencontro com a pequena vila permite-lhe realizar uma reelaboração de sua identidade. Apesar das mudanças que aproximam o sertão e a cidade, Totonhim sente-se como se não coubesse mais nesse lugar ainda cheio de serenidade. Este sentimento decorre do fato de que ele havia mudado e, conseqüentemente, sua relação com a terra de origem também: “Olho para este mundo feito de casas simples, lembranças singelas e gente sossegada, tudo e todos sob um céu descampado, e me pergunto se ainda conseguiria morar aqui” (Torres, 2015, p. 46). Desse modo, vítima do deslumbramento pelas luzes da cidade grande, retoma seu caminho em direção a ela, incapaz de se deixar fixar novamente na vida do interior e também sem conseguir se desvincular por completo dela.

A voz narrativa da ficção historiciza o percurso da vida dos personagens e descortina fatos e vivências do ser que se desloca por meio das memórias, pois “a memória é objeto da história e movimenta os fios que tecem a vida individual e coletiva e permite ao indivíduo recuperar um lugar perdido ou um tempo passado” (Candau, 2019, p. 67). Ou seja, participamos desse passado que é historicizado pela memória, a qual o presentifica para não o esquecermos, já que ela está sempre ressignificando, lendo e relendo o passado. Memórias que se abrem como a se olhar nas águas e repassar imagens

do passado, expressas em relatos testemunhais que comunicam experiências e que conservam vivências acumuladas e aprendizados.

Cidade: luzes e sombras

No século XX, a cidade de São Paulo recebeu avanços tecnológicos, expansão da economia, da indústria, do comércio, da urbanização, aumento demográfico e a presença de consumidores. Com isso, ocorreu a modernização dos serviços e a modificação da paisagem metropolitana, processo que a colocou entre as maiores e mais problemáticas cidades do Brasil e do mundo. O crescimento urbano da região liga-se às formas que o capital assume para se reproduzir. Apesar de conseguir riqueza humana e material, a cidade também apresenta dificuldades em resolver diversas problemáticas estruturais.

O ensaísta Aleilton Fonseca comenta que a paisagem urbana é “algo a ser visto e lembrado. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção de grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo” (Fonseca, 2012, p. 47). Ou seja, a imagem da cidade é construída a partir das subjetividades de cada indivíduo, sendo possível ocorrerem diversas associações, pois a representação das vivências urbanas está impregnada de lembranças e significados.

Essa distância física, sobretudo afetiva, que se estabelece entre os habitantes da metrópole, em virtude da acelerada vida cotidiana, ganha realce na narrativa de Antônio Torres, sendo notada em diversas passagens, como em uma ocasião em que Totonhim sonha encontrar-se com uma mulher, e os dois querem se tocar, mas são impedidos pela multidão que passava: “Sonhou com uma mulher que lhe estendia a mão e, quando ele ia tocá-la, uma multidão de passantes se interpunha entre os dois, formando

uma cerca humana que os isolava, impedindo que se vissem, rosto a rosto” (Torres, 2006, p. 117).

A hostilidade da cidade e a impossibilidade de estabelecer laços entre os habitantes são flagrantes. A fluidez das relações interpessoais atinge não somente os desconhecidos que se cruzam pelas ruas, mas ocorre também entre familiares. Totonhim está sozinho, divorciado, distante dos filhos e da família que deixou no interior. No estado em que se encontra, ele sente a solidão e percebe na agitada capital paulista o que é estar só e ser “estrangeiro”.

Assim, a leitura do terceiro romance da trilogia, *Pelo Fundo da Agulha*, revela o quão marcadamente presentes estão os elementos que constituem a cidade, calcados nas sensações de contradição e turbulência, bem como a angústia de quem veio de fora e não se acostuma a viver de acordo com seu ritmo acelerado e apressado. Essa metrópole é lugar do desejo, pois está ligada à busca da riqueza, fruto de uma ideologia do capital, mas também é o espaço da solidão dos sujeitos, embora seja tão populosa.

Observa-se que a urbe ganha vida no olhar do poeta, que vê no “rio” a metáfora do movimento e da própria vida que passa sem possibilidade de retorno, ou seja, como símbolo de fluxo contínuo. Assim, a cidade de São Paulo aparece como objeto estético da narrativa, na tentativa de representar o sujeito migrante em sua fase de maturidade plena. É nesse terreno conflituoso que vemos as inquietações do personagem Totonhim, que se mostra em constante metamorfose no espaço urbano até chegar ao final da carreira, com a sua aposentadoria.

Antônio Torres converte a cidade em objeto literário. São Paulo é apresentada pelo migrante Totonhim a partir de um depoimento que expressa sentimento de atração e de repulsa, ou seja, de amor e ódio. Desse modo, inserido na grande urbe e já metropolitano, o personagem sente a necessidade de resgatar uma história, na qual sua vida adquira um sentido

mais completo. A rotina de trabalho, de festas e viagens era a fonte que alimentava Totonhim. A perda da vida utilitária ocasiona sofrimento e revela um sujeito que, em virtude da idade, não tem forças para escapar, mas luta para sobreviver ao tempo e ao momento. Nesse sentido, Totonhim pode ser visto contraditoriamente como um herói moderno, pois, como afirma Baudelaire (1988, p. 98): “para viver a modernidade, é preciso uma postura heroica”, porque ela não se resume apenas ao presente, mas ao processo histórico e social.

A cidade grande, enquanto espaço de modernidade, é também espaço de degradação do ser. Essa questão perpassa a história de Totonhim. “Assim como os rios, as mais sedutoras cidades do mundo têm suas margens. Você pode estar destinado a cair nas piores delas” (Torres, 2006, p. 33). Essa é uma reflexão ilustrativa dessa contradição, pois, como observa Baudelaire (1988, p. 76), o “progresso causa o decaimento da alma e a preponderância da matéria”. A cidade do progresso se apresenta de forma negativa para o indivíduo, mesmo sendo o lugar do fascínio. São Paulo surge como cidade sedutora de pessoas que buscam um lugar de sonhos: “Aquela suntuosa, cheia de si, guardava em suas tumbas, e por trás de todas as suas luzes, sentimentos insuspeitáveis de um estrangeiro que a via sem entendê-la” (Torres, 2006, p. 30). No entanto, para ele, a ilusão e a fantasia se desfazem ao se aposentar, quando se vê sozinho, sem perspectivas e sem serventia utilitária na cidade grande: “Agora estava só, totalmente só, na cidade onde é possível suportar tudo, quase tudo, menos a falta do que fazer” (Torres, 2013, p. 61).

Nesse sentido, a cidade aparece como um mosaico dos problemas contemporâneos enfrentados pelo sujeito urbano. Totonhim, vivente do espaço urbano, é um personagem sozinho no mundo, pois se aposentou pelo serviço público, perdeu as referências culturais da infância e os laços afetivo-familiares constituídos em São Paulo. Assim, diante da falta de

perspectiva, sem objetivos e sem sentido existencial, ele faz outra volta no espaço/tempo, por meio da sua imaginação. E o seu retorno ao passado familiar, no tempo da juventude e as vivências na capital paulista antes da aposentadoria constituem uma maneira de meditar sobre escolhas e trajetos da vida e as hipóteses de como poderia ter sido. Como sua mãe, o narrador observa a trajetória de sua existência pelo mesmo ângulo que ela, idosa, ao passar a linha no pequeno orifício da agulha.

A cidade causa impactos na vida do sujeito, mudando sua percepção da vida. Notabilizados na viagem interior de Totonhim, deixa transparecer que a paisagem de São Paulo é diferente em relação ao Junco de suas memórias, pois a vida na cidade grande era acelerada, presa em apartamentos ou casebre apertados: “prédios que pareciam iguais uns aos outros como se fossem engradados em que as pessoas se engarrafavam para dormir dentro dele” (Torres, 2006, p. 141). Na sua descrição comparativa entre esses dois lugares, Totonhim esclarece: “Não. Nada a ver com o Junco. Lá havia mais espaço de convívio. Bancos nos avarandados, cadeiras nas portas das salas, para a prosa do anoitecer” (Torres, 2006, p. 12). E deixa transparecer que a vida nesses dois espaços se diferenciava nos aspectos espacial e cultural. Lembra-se vagamente dos cheiros da infância no sertão, os quais faziam lembrar-se de sua mãe, como o coentro e o alecrim, e enfatiza que essa lembrança estava muito distante: “isto fazia muito tempo” (Torres, 2006, p. 16). Casa da infância, como lugar de memória, onde as janelas dão para a frente, onde as ruas são largas, aconchegantes, alegres e bonitas de se ver, com flores no quintal, jardins, bananeiras, animais, liberdade, lazer e sem a preocupação de isolamento. São cenas e objetos que marcaram a vida do personagem porque são recordações que fizeram parte da sua formação.

Cidade apresentada de forma paradoxal: mosaico de luz e sombra, lugar de progresso e de solidão; do bem e do mal: “a cidade se revelaria fria,

estranha, ameaçadora” (Torres, 2006, p. 87). Apesar de estar localizado em um espaço grande em extensão e demografia, Totonhim sente-se solitário, sozinho, observando o paradoxo imbuído na urbanização. “Um lugar extenso, mas solitário” (Torres, 2006, p. 93), mostrando a fragilidade das relações na metrópole, ou seja, a fluidez e a efemeridade em uma cidade moderna, populosa, mas solitária. Não se trata de uma cidade qualquer, mas “a maior de todas, a mais rica, com luz elétrica e água nas torneiras, nos chuveiros, nas banheiras, nas descargas, dentista, cirurgiões plásticos, máquina de lavar roupa, cinema, teatro, boate, televisão” (Torres, 2006, p. 88-90), e que contrapõe-se à vida na terra natal. Então, ele diz que havia cansado de pote d’água na cabeça, candeeiro e tomar banho na bacia. No entanto, neste momento, as novidades já não fazem diferença porque ele não possui mais a energia e o vigor como no tempo dos descobrimentos (das estradas e das luzes do Sul) quando era mais jovem, além de desnudar que a vida de se trabalhar dia e noite também impossibilitava ao homem usufruir das oportunidades de lazer na capital paulista.

Totonhim sente-se em estado quase letárgico, pois, mesmo consciente, não dispõe de energia nem vontade para se movimentar e interagir com o mundo à sua volta. Está aposentado, solitário e deprimido. Agora achava que São Paulo não era mais o seu lugar e se pergunta se devia ter saído do Junco. Assim, “vivía na ilusão de que ali ainda encontraria nas ruas, por serem poucas feições humanas reconhecíveis, pessoas com tempo para conversar, para lhe dar um bom-dia, sem querer lhe vender nada” (Torres, 2006, p. 214). Há, pois, uma crítica à pobreza das relações humanas na grande cidade, na qual se impõem as relações de trocas comerciais, sob a lógica do dinheiro. Mas, conforme o narrador, “a vida seria uma beleza se não fosse o tal do dinheiro” (Torres, 2006, p. 85).

Totonhim define sua sensação de mal-estar, ao reconhecer que está “sozinho no meio da multidão” (Torres, 2006, p. 92). Suas reflexões desnudam uma metrópole de muitos e nenhuns rostos, de fisionomias diversas, mas estranhas, de faces diluídas na multidão, pois ele se sente não apenas sozinho, mas solitário em um lugar populoso. Assim, a esperança que o povo nordestino depositava na cidade de São Paulo, isto é, o sonho do Eldorado agora é desconstruído, de modo a mostrar a sua face real, para além das idealizações. Então, agora, Totonhim percebe, conscientemente, a diferença da vida no Junco e em São Paulo.

Nessa fase, ele vive a experiência da diluição do sujeito em uma megalópole, em que a sua identidade termina despedaçada. Nas meditações, o personagem sente que as horas soam das batidas do próprio coração. Parece-lhe impossível fugir dos seus sentimentos interiores, ou seja, do acúmulo de experiências, mesmo que revelem sentimento de descontentamento, como: “desejo e esperança, ambição e disputa, grandeza e miséria, felicidade e tristeza, perdas e ganhos, prazer e dor, solidão e mágoa” (Torres, 2006, p. 203). Um misto de sentimentos paradoxais que são reflexo de uma alma inquieta e em crise, e que revela as contradições submersas nos concretos da metrópole e o campo de batalha que ela é, a ponto de causar tormento, loucura e dores no sujeito, além de mostrar que vitórias neste espaço são uma ilusão.

A história de vida de Totonhim dialoga com a historiografia do nosso país ao observarmos a escrita da história na ficção. Dados históricos da literatura mostram que a migração foi um tema recorrente. A dificuldade social, a desterritorialização e as questões da identidade quando inseridas nas obras ganham um novo perfil e, segundo Costa Lima (1983, p. 9), “passa a ser fator constituinte na obra”. Segundo o autor, a “estética da dificuldade faz da fraqueza a sua força”, pois eleva a crueldade da migração e da fratura do sujeito a um estágio de arte e demarca uma época da literatura.

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

Ou seja, por meio da vida de Totonhim, visualizamos problemas sociais do nosso passado histórico-social. E essa confissão de Totonhim se mostra necessária para externar seu desamparo decorrente da desterritorialização, como explica Costa Lima (2006, p. 148): “a consciência de sua própria fragmentação, como se fosse um auto-exame que se cumpre por meio do hibridismo”. Isto é, um estudo de si que se deu na aposentadoria, na junção cultural entre a cidade e o sertão.

Na modernidade, era da velocidade, da tecnologia e da competitividade, perder tempo é inadmissível e tudo aquilo que envelhece deve ser descartado. No romance, vemos a descartabilidade do ser humano. Assim como acontece com as máquinas e os objetos, o homem é posto de lado se não for mais capaz de apresentar o desempenho desejado pelo projeto econômico vigente. O homem idoso, portanto, aparece como um obstáculo ao progresso, já que não dispõe da mesma energia e velocidade de um jovem. A cidade, pois, se abre como simbologia do progresso, da velocidade e, também, da decadência da alma humana, porque ao mesmo tempo constitui lugar de solidão e abandono.

A narrativa de Antônio Torres apresenta grande enfoque nas relações interpessoais, sejam elas de trabalho, amizade, familiares ou de convívio entre seus habitantes. São elementos que ganham relevo, de modo a externar uma modernidade representada pela cidade, de diluição das identidades, das instituições e das relações sociais e familiares e na consequente crise e mal-estar do sujeito que responde ao projeto de desenvolvimento capitalista. Uma cidade que não foi projetada para favorecer as relações interpessoais, mas para atender as relações de mercado, de exploração, de produção da miséria e de um mundo desumano. Eis o que motiva a reflexão do personagem Totonhim, sobre sua vida, ao deixar o seu lugar de origem em busca de uma felicidade, numa espécie de “terra prometida”, mas que na verdade acaba

sendo usado como mão de obra barata na produção da mais-valia – como explica Karl Marx na obra *O capital* (2014, p. 29) – dos banqueiros, dos grandes empresários, e da burguesia brasileira em geral.

Conclusão

As análises dos romances *Essa Terra*, *O Cachorro e o Lobo* e *Pelo Fundo da Agulha*, trilogia do escritor Antônio Torres, mostram as memórias dos personagens, principalmente a trajetória de vida de Nelo e Totonhim, os caminhos, as vivências e as adversidades na metrópole, lugar do desenraizamento, e o estopim de uma vida de rupturas. Nos cenários criados pelos três romances, se pode visualizar com nitidez sujeitos que foram explorados em subempregos, vítimas de racismo e preconceito regional e cultural. Experiências traumáticas que fizeram com que eles sonhassem com um retorno à família e à terra. Por isso, buscam nas memórias os vínculos que os constituíram como sujeitos, a recuperação dos laços familiares, moldando suas identidades, a fim de compreendê-las. Recordações que estão ligadas à memória familiar, que fundamentam suas existências e que são partilhadas, de modo a definir seus lugares em grupos de pertencimento e destacar as modificações da vida que ocorreram ao longo da trajetória de vida, como foi apresentado no segundo romance, *Pelo Fundo da Agulha*.

Assim, quando o sertanejo tem espaço para falar, como vemos em Antônio Torres, o escritor permite que se possa compreender melhor a diáspora dessa gente. Ao expressar sua história, os personagens também revelam o sujeito histórico de determinada fase do Brasil, concluindo que a trilogia se abre como uma imagem histórica do país.

Três romances que discutem e levam a entender como a diáspora contribui para desenvolver o Brasil, bem como os agentes desse processo. Um

retrato do país exposto na obra e visível nos personagens do escriba baiano, que usa a literatura como recurso para expressar o esforço de percepção dessa realidade, observando uma estética de transgressão e como ato e intervenção política.

A trilogia configura-se em uma obra literária preocupada em analisar o homem nordestino visto como representante do homem brasileiro, explorado e invisibilizado, o qual se defende saindo, mesmo que sua saída signifique degradação, porque, historicamente, a civilização ocorre a partir da barbárie camuflada na utopia do progresso, o qual acontece através da desigualdade e da ambição humana. Uma trilogia exuberante, com grande fortuna crítica de Antônio Torres à sociedade brasileira da época, ao projeto de desenvolvimento e às relações desumanas produzidas pelo capital.

Referências

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. (Trad.) Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. (Trad.) Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. (Trad.) Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. (Trad.) Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.

CAVALCANTE, José Luiz. A Lei de Terras de 1850 e a reafirmação do

poder básico do Estado sobre a terra. *Revista Histórica*, São Paulo, n. 2, jun. 2005. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia02/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

FONSECA, Aleilton. *O Arlequim da Pauliceia*: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

GONZAGA, LUIZ. *A triste partida*. Composição de Patativa do Assaré, 1965. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/a-triste-partida.html>. Acesso em: 12 de dez. 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (Trad.) Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro Editora, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARX, Karl. *O capital*: extratos por Paul Lafargue. (Trad.) Abguar Bastos. São Paulo: Boitempo, 2010.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A questão agrária*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. 2 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

TORRES, Antônio. *O Cachorro e o Lobo*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TORRES, Antônio. *Pelo Fundo da Agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno*: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

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

Submissão: 27/01/2024
Aceite: 26/04/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e98292>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Homeless: a escritura de Edimilson de Almeida Pereira

Homeless: the writing of Edimilson de Almeida Pereira

Lucca Lobato
UnB

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99469>

Resumo

O presente artigo pretende realizar uma leitura do livro *Homeless* (2010), de Edimilson de Almeida Pereira. Busca-se observar como a escritura do poeta é desenvolvida entre hospitalidade, herança e espectro a partir da linguagem e de sua transgressão. A leitura do texto centra-se na transgressão da linguagem, por meio da qual o autor mistura idiomas e tradições, criando uma “hospitalidade linguística” que simultaneamente acolhe e desafia. Nesse sentido, pretende-se investigar a forma como a escrita poética transcende os limites linguísticos, transformando a ideia de “homeless” (sem-teto) em uma figura simbólica e multifacetada, uma metáfora transgressora e acolhedora.

Palavras-chave: hospitalidade; herança; escritura; homeless.

Abstract

This article aims to analyze the book *Homeless* (2010), by Edimilson de Almeida Pereira. The objective is to observe how the poet's writing develops through hospitality, heritage, and specter, based on language and its transgression. The reading focuses on the transgression of language, through which the author blends languages and traditions, creating a “linguistic hospitality” that simultaneously welcomes and challenges. In this sense, the intention is to investigate how poetic writing transcends linguistic boundaries, transforming the idea of “homeless” into a symbolic and multifaceted figure, a transgressive and welcoming metaphor.

Keywords: hospitality; heritage; writing; homeless.

Homeless, escrito em letras vermelhas maiúsculas, no centro de uma capa completamente branca. O nome do autor, Edimilson de Almeida Pereira, escrito em letras minúsculas logo abaixo do título. Na contracapa, esse nome aparece novamente: *homeless*. Um trecho de um poema é estampado já tentando responder às questões intrínsecas ao título do livro: quem é *homeless* ou haveria mais de um? Por que *homeless*?

Homeless, adjetivo da língua inglesa, carrega uma duplicidade de sentidos que pode ajudar a ultrapassar a capa em direção ao texto. Segundo o Cambridge Dictionary, se refere a uma pessoa “without a home”, “having no place to live”, quando adjetivo, ou quando substantivo plural, “people who do not have a home, usually because they are poor” (Homeless, 2024). A etimologia se dá pelo substantivo “home”, cujo leque de significações vai desde casa, lar, moradia, até o país de origem, de onde se vem, ligado ao sufixo “-less”, usado para formar adjetivos que indiquem “without the thing mentioned” (Less, 2024).

Em português, a palavra é geralmente traduzida de duas formas. “Sem-teto” é geralmente definido como “quem, por falta de condição econômica, não tem moradia e vive nas ruas ou em abrigos públicos” (Sem-teto, 2024). Já a palavra “desabrigado” diz respeito a quem está “sem abrigo, sem moradia” (Desabrigado, 2024).

A dificuldade dessa tradução é que a palavra *homeless* usada no título vai além das definições dadas pelos dicionários. Por um lado, aquele que não tem mais casa, não tem mais lar nem país. Nômade, no sentido de estar sempre em estado de errância, aquele que está sempre chegando. Por outro lado, o sentido é violento, pois o sufixo “-less” expressa não apenas a falta de

algo, mas a sua retirada brutal. Violentemente retirado de sua casa, de sua morada, o “-less” implica não apenas a falta de “home”, mas o movimento pelo qual agora falta. *Homeless*, forçado a deixar sua casa, forçado a errar e nunca chegar.

Essa palavra é duplicada pelo movimento que lhe foi imposto. Errando infinitamente para onde não se pode chegar, um jogo e uma encruzilhada. Edimilson de Almeida Pereira nos mostra em seu livro como essa palavra se torna uma figura que ultrapassa as heranças, conjurando e exorcizando espectros para transgredir as hospitalidades com uma *outra* hospitalidade que consiga suportar uma “outra sintaxe”. Mas como faz isso, o *Homeless* de Edimilson de Almeida Pereira?

Esconjurar os espectros da herança “para fendê-la em nome da orfandade”

A primeira parte do livro é intitulada “os antílopes” e começa com um poema totem intitulado “*totemiteque*”, em que a questão da herança já se torna presente. O poema é duplo, dividido em branco e preto, dia e noite. No primeiro bloco branco¹, diz: “a herança devora o dia e a”, no segundo, “noite os devolve à nossa cabeça”, e no terceiro e último, “para fendê-la em nome da orfandade” (Pereira, 2010, p. 11).

Como diz Derrida, há um desejo de orfandade, que é um movimento duplo com a herança: “da posição de quem tem o cetro, o desejo da escritura é indicado, designado, denunciado como desejo de orfandade e subversão parricida” (Derrida, 2015, p. 25). Desejo de orfandade que há nesse poema totem. Se há o órfão, houve antes uma paternidade, uma maternidade, que

1 Cada uma das partes do livro começam com um poema totem, onde a construção gráfica da página forma um totem. Edimilson chama esses inícios de “poema totem”. O que chamamos aqui de bloco branco é constituído do fundo branco junto com as letras pretas. O bloco preto é o fundo preto junto com letras brancas. Esses blocos se organizam verticalmente, formando um retângulo, o que dá sua forma totêmica.

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

deixa nesse vivo seu espectro a rondar. Quer pela subversão do parricídio, quer por acidente, o espectro da herança ronda sempre o vivo, o assombra e lhe dá calafrios. O desejo de orfandade é também uma responsabilidade perante certa herança fendida em seu nome.

Esse primeiro poema totem diz respeito então a uma herança, uma herança que devora o dia. Devora não apenas porque consome, mas também porque rouba. A noite devolve essa herança devorada à nossa cabeça, para que se possa fender *em nome da* orfandade. A herança devora o dia, a noite devolve o que foi devorado. Movimento de devoração e vômito. O movimento é claro: hospitalidade, deixar entrar, ser devorado, a violência do outro; e transgressão, restituir o que foi devorado para fender, abrir *em nome da* orfandade. A estrutura da hospitalidade e da transgressão permite que Edimilson abra a primeira parte do livro, sobre a qual falaremos agora.

Uma primeira herança assombra essa escritura. Mas que herança é essa? No poema “Sangue”, Edimilson nos dá uma ideia de onde chega à herança.

Figura 01: “Sangue”

sob o código
ar
vox
res
o pé direito e o esquerdo ligam
um corpo a si e aos outros
: aliança
que se dobra em mal e bem:
o corpo –
engastado à lei na tentativa
de saber onde mulher e homem
se dividem

2 Alguns trechos estão em imagem para que seja possível notar as modificações no espaço dos versos operados por Edimilson de Almeida Pereira.

Sob o código, o que diz essa voz, *vox*, espectral, sobre a coisa, *res*? Tentativa de saber onde mulher e homem se dividem, mas sabendo que ambos vem de um mesmo; de uma mesma herança devorada, de um mesmo vômito criador que acolheu e transgrediu o que havia antes em criação de algo novo. Essa voz espectral e essa coisa natural, opostas, formam a árvore sob os códigos. Em “Sangue”, Edimilson mostra como a voz espectral é a voz da herança, a voz que devemos tentar ouvir. Não à toa, o poema canta “ó todo ouvidos” (Pereira, 2010, p. 28, 29, 30, 31).

No poema “Língua”, mais um signo expressa o paradoxo de Exu, *eUm*. Essa figura de *eUm* é a herança da língua, o espectro dessa herança, passada pela tribo, pela família. “[D]evo *sugar na língua do antecessor/ os nomes*” (Pereira, 2010, p. 32): a língua é herança dos fantasmas que nos deixam, dos que vieram antes, antecessores. A herança da língua é o que possibilita nomear, mas a língua não apenas nomeia como também se deixa ser nomeada, não se é o nome que pertence a si, pois esse nome é outro.

Verdade ou mentira o que diz essa língua herdada? Nem verdade nem mentira, *entre* verdade e mentira, o outro que fala além da língua herdada. “Por fim sugaste sem o fazer a língua” (Pereira, 2010, p. 35). Assim, *eUm*, para além da herança da língua é o fantasma que observa a passagem da herança na língua. Observador, não se deixa ser visto em sua aparição espectral, pelo *effet de visière* do qual fala Derrida, mostrando a dissimetria do olhar do espectro.

Esse algum outro espectral que nos olha, nós nos sentimos olhados por ele, fora de toda sincronia, antes mesmo e para além de todo olhar de nossa parte, segundo uma anterioridade (que pode ser da ordem da geração, de mais de uma [*plus d'une*] geração) e uma dissimetria absoluta, segundo uma desproporção absolutamente incontrolável. A anacronia acontece aqui. Que nós nos sintamos vistos por um olhar que será sempre impossível de cruzar, eis o efeito de viseira [*effet de visière*] que herdamos da lei (Derrida, 1993, p. 27).

vis
del
er
ura
tra
ve
ia

: esse o preceito vísceras a ver

: esse o preceito vísceras a ver

para ser eUm guardador de bois
devo passear no exílio do antecessor
baé

coringa

adamastor

lutero

nomes

que na saliva-chuva se rebelam: para
que eu sejaUm

deves perguntar-me: como tens vivido?
e prosseguires: esta

é a minha fala depois de eu muito ouvir

Nos últimos versos do poema Edmilson responde a uma possível hospitalidade da herança. Acolher e aceitar a língua do antecessor para aceitar seu exílio, sua não presença em nosso mundo. Edmilson cria uma metáfora de *eUm* com as outras figuras como coringa, Adamastor, Lutero, o que cria uma cadeia metonímica da hospitalidade. Condensar os nomes

européus em *eUm*, deslocar o sentido de um ao outro. É a linguagem de Edimilson: acolher o antecessor para ultrapassá-lo, quando se deve, pela língua herdada, dizer “esta/ é a minha fala depois de eu muito ouvir”. Ouvir mais do que tentar ver o espectro. Ouvir mais do que ver, talvez essa seja a herança que o espectro assombra. Aquele que escreve o poema é assombrado pelos espectros da herança.

Afinal, o espectro da herança que nos observa é a responsabilidade da tradição que é mantida. Manter a tradição para transgredi-la. Não apenas manter, em respeito aos mortos, essa tradição que assombra e assusta, mas já passou. As tradições são mantidas em um *eUm* que transgride a própria tradição. Ao aceitar a responsabilidade que temos pelo passado, frente à dissimetria dos fantasmas, deve-se aprender a ouvir, para que a escrita consiga ir além do que já foi. É assim que se pensa em acolher o espectro, e é assim também que se transgride a herança.

A questão dos nomes aparece ainda mais uma vez no poema “Excelência”, no final da primeira parte: “o nome que não ressoa é a messe de família/em sangue e ausência/o que todos agora seguem é menos árvore/ menos goiva/ menos torsão” (Pereira, 2010, p. 49). Se o nome não ressoa, se herança não há, se fantasmas não nos observam para que possamos ouvi-los, em sangue não há mais família e em ausência da família não há mais herança. A língua se mostra necessária para que haja herança e fantasmas. Ainda no mesmo poema, Edimilson escreve a força de um fantasma que acompanha a herança da língua. O fantasma da mãe, rainha da tribo.

Figura 03: “Excelência”

ó, mãe, cuja voz pediu ao senhor pelos gêmeos
e trespassou a noite, seu deserto nos fecunda
ainda
que a relva nos tome seu corpo, não seremos
cães fora da vila não
seremos cardos
seu teto é largo para cem cabeças seus grandes
lábios atemorizam
a sede ó, mãe, que nos captura
não seremos arrieiros de sua ausência

ó, mãe, cuja voz pediu ao senhor pelos
grandes lábios e trespassou a relva, sua noite
nos fecunda
ainda que o deserto nos tome seu teto, não
seremos cães fora da vila
não seremos sua corda
seu corpo é largo para a ausência seus gêmeos
atemorizam o senhor ó, mãe,
que nos deserda não seremos sua sede

Esse trecho diz algo além da questão do nome que pertence ao pai. Diz respeito à questão do corpo que é assombrado, do corpo que assombra. A mãe é esse corpo que dá à luz, que dá à origem. A voz da mãe trespassa a noite, mas seus filhos carregam com ela ainda algo. Se a relva pode nos tomar seu corpo, seu corpo está também conosco. O corpo da mãe, ao dar origem aos filhos, se deixa com eles e pode ser tomado, mas *ainda* que o seja, o deserto da mãe não para de fecundar. Aqui, há uma negação em carregar o corpo, mas eles sabem que não podem fazer outra coisa senão carregar a ausência do corpo da mãe. Corpo esse que trespassa a relva, chegando além do pai que observa sob ela, corpo esse que é teto, que é casa.

Edimilson relaciona o corpo da mãe e o fantasma do pai. *Por um lado*, o fantasma do pai é a língua, ensina a língua, e depois olha, escondido, os herdeiros viverem com essa língua e toda possibilidade que ela traz ao

pensamento e suas encruzilhadas. *Por outro*, o corpo da mãe deixa sua herança para além da língua, ainda que pela língua, no corpo. Não apenas deixando algo de seu corpo nos corpos dos filhos, mas marcando os próprios filhos em seus corpos com seu corpo-teto e seus lábios. A marca da rainha, a marca da mãe, é uma marca *no* corpo. A marca do rei, a marca do pai, é uma marca *da* língua.

Ambas as heranças que pertencem a essa herança familiar sobre a qual escreve Edimilson nessa primeira parte do livro fazem parte da “heterogeneidade radical e necessária de uma herança” (Derrida, 1993, p. 40): da herança familiar, há herança da mãe (no corpo) e herança do pai (no pensamento), mas um influencia o outro. Ao carregarmos essa dupla herança que erra com a gente, no corpo e no pensamento, carregamos a responsabilidade de responder com ela a ela, “não herdamos nunca sem nos explicar com o espectro e, então, com *mais de um* espectro” (Derrida, 1993, p. 46), a responsabilidade de responder a ela ultrapassando-a.

O que Edimilson escreve, na última parte desse poema, *para um recém-nascido*, para além da responsabilidade sobre essa herança e seu acolhimento, escreve uma possibilidade de ultrapassar a herança.

Figura 04: “para um recém-nascido”

os que nasceram para morrer
se divertem a macerar com os dentes de leite
o ventre materno do pai

sua violência não rompe o círculo
e quem os visita senta-se à sombra para
as discussões, os que

nasceram para morrer raptam o pente
que defende as esposas, porque em casa,
o doente pede roupas ao domingo

os dias de graça são longos, o estrepe
que envergonha o noivo se deixa enredar
pelas unhas da paciência

os que nasceram para morrer rodeiam
o alvo para doá-lo à família,
num golpe se estatelam e acirram os cílios

são um louva-a-deus que oferta a cicatriz
da juventude, os que nasceram para morrer
têm a bondade de abrir um pássaro

para compreendermos os destinos que
o habitavam, são defendidos os que nasceram
para morrer

em seu gozo são livres, embora roídos
pelas cidades, os que nasceram para morrer
não se desesperam com as preces

não se culpam, quando regressam
em branco vermelho e plantamos seu
umbigo sob a árvore-mãe

Edimilson chama os herdeiros de “os que nasceram para morrer”, remetendo ao fato de que ao nascer também são assombrados pela morte e pela inegável possibilidade de se tornarem o fantasma da herança. Isso implica que anterior ao nascimento o herdeiro já tenta ultrapassar a possibilidade da herança, como se soubesse já do peso da herança: “os que nasceram para morrer/se divertem a macerar com os dentes de leite/o ventre materno do pai”. Esses versos não são uma forma de romper completamente com a

herança, mas uma forma de apresentar essa responsabilidade de carregá-la e de ultrapassá-la: “em seu gozo são livre, embora roídos/pelas cidades, os que nasceram para morrer/não se desesperam com as preces”. O movimento e a estrutura do jogo da responsabilidade requerem um retorno sem culpa para a origem, o umbigo da mãe, mas não apenas; é também um retorno para o ventre materno do pai. Nessa estrutura de retorno e ultrapassagem da herança, que é sua responsabilidade, a conjuração se apresenta para representar a possibilidade de a escritura acolher esses espectros e cicatrizes do corpo.

O primeiro sentido da conjuração que diz Derrida é *a conspiração* daqueles que “se engajam solenemente, às vezes secretamente, jurando juntos (...), em *lutar contra um poder superior*” (Derrida, 1993, p. 46. Grifo nosso). Mas essa conspiração implica uma transgressão, o movimento de retornar para poder se impulsionar para além dos limites. Ao mesmo tempo, no sentido coletivo, a conspiração é a organização e a resistência contra um poder superior. Nesse sentido, Edimilson conjura os fantasmas da herança, pai e mãe, na força e na palavra dos herdeiros, para conspirar.

Em sua possibilidade da escritura poética, Edimilson coloca em jogo o segundo tipo de conjuração da qual diz Derrida, a conjuração enquanto *encantamento mágico*, no sentido de convocar, evocar, ou seja, “a chamada [*l'appel*] que faz vir *pela voz* e logo faz vir, por definição, o que não está lá no presente momento da chamada” (Derrida, 1993, p.74). Edimilson evoca também, nos poemas que foram analisados dessa primeira parte do livro, as relações entre a língua e a herança, que dizem respeito à responsabilidade que se deve ter ao responder às tradições orais e escriturais da cultura e da família, sem nunca impedir que se possa ultrapassá-las.

E isso implica no terceiro sentido da palavra conjuração da qual fala Derrida, o sentido de esconjurar, de *exorcizar fantasmas*. Para além da

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

conspiração com a herança, tentar fazê-la sumir dando novos sentidos para essa herança que se carrega. Mas isso também não é capaz de retirar as marcas do corpo, de impedir que se escutem as vozes dos espectros ou que sinta o olhar sob a relva. A esconjuração, exorcismo, trata-se então de “neutralizar uma hegemonia ou de derrubar um poder” (Derrida, 1993, p. 84) e isso considerando que esconjurar é “tentar ao mesmo tempo destruir e negar uma força maligna, demoníaca, diabólica, frequentemente um espírito maléfico, um espectro, um tipo de fantasma que retorna ou que corre o risco ainda de retornar *post mortem* (...)” (Derrida, 1993, p. 85).

Logo, ao exorcizar nessa conjuração, Edimilson usa a linguagem nesse performativo de colocar a morte lá onde seria constatada, ou seja, a linguagem agora performa o ritual do exorcismo, conjura fantasmas através dos poemas. Isso não significa que esse performativo mate, mas que ele acolhe o lugar da morte na escritura e na herança. O exorcismo dos fantasmas da herança é uma escritura enlutada. O movimento de conjuração que Edimilson esboça nessa primeira parte de *Homeless* acontece nesses três sentidos, da seguinte forma: se juntar aos herdeiros em uma mesma escritura, acolhendo-os (conspiração), evocar seus fantasmas, fazer dizer a voz do pai e o corpo da mãe pela palavra (encantamento mágico), e ultrapassar esses fantasmas, abrindo espaço para outros fantasmas que estão sempre chegando (exorcismo).

Dito isso, a possibilidade de se acolher essa herança responde não apenas aos espectros da língua e à família donde vêm esses espectros, mas também às outras línguas e experimentações que possam ser feitas com essa encruzilhada linguística. Não apenas temos línguas europeias como o francês, o inglês, o espanhol e o italiano, como também temos a língua do outro (pai, mãe etc.) que aparece para assombrar a herança. Ou como diz Derrida (2021, p. 65), “[...] não há hospitalidade sem a língua, sem uma ou mais de uma [*plus d’une*] língua”.

A escritura para além do “sEu corpo estrangeiro”

A segunda parte do livro é intitulada de “passagem do meio”. Esse trajeto no Atlântico era usado pelos navios negreiros que saíam da Europa, passavam pelos mercados de escravos na África e chegavam aos Estados Unidos, com o intuito único de comercializar escravos.

O poema totem intitulado “totemzaum”, no bloco branco, diz “não sendo escrito nem/ falado orphe(x)u”, e na última frase, “: sEu corpo estrangeiro”. O bloco branco, o dia que se apaga. Da tradição, um fantasma, nem escrito nem falado. O corpo estrangeiro, seu e eu, é orphe(x)u³. Um corpo, pela passagem do Atlântico, se torna estrangeiro.

No bloco preto desse poema, uma coisa outra expressa essa passagem: “se interessa pelo sexo/da língua e não vindo/devassa la mémoire shi/ps deaths words são os/ cavalos de orphe(x)u” (Pereira, 2010). A língua retorna dessa vez para se mostrar como assombrada por orphe(x)u. Essa figura de orphe(x)u que é a relação errante entre língua e corpo na herança aqui é expressa como possuidora da língua, da memória e daquilo o que os navios negreiros trouxeram pela passagem do meio: barcos, mortes, palavras. Enfim, uma herança fantasmagórica.

Assim, em “passagem do meio”, Edimilson ressalta as modificações que ocorreram no íntimo, na família, nos corpos e na língua desse sujeito diaspórico forçado a realizar tal travessia. Se, na primeira parte, buscou-se tratar de uma herança familiar, nessa segunda parte, a aparição da herança se dá pela cicatriz.

3 Orphe(x)u é também um conceito desenvolvido por Edimilson em seu livro *Entre Orfé(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira* (Fósforo, 2022), no qual faz uma mistura entre a figura de Exu e de elementos da cultura europeia. Nesse poema totem, o conceito retorna nos versos.

No poema “Portrait de famille”, a ideia da escarificação assombra o poema como se faz cicatriz no corpo. A escarificação é uma memória, um rastro, como uma escritura que deixa sua marca na página. “Pela escarificação no rosto/cada um se dá a ler/como um jornal diário/em verdade, os textos/nessa pocilga rascunham/um lugar em trânsito” e na sequência “sob a escarificação outra/miragem/esperando a mão/tocar-lhe as vértebras” (Pereira, 2010, p. 101 e 102).

Percebe-se assim que a escarificação não é apenas uma cicatriz deixada por um acidente, mas uma marca deixada *por alguém*. Esse alguém não é apenas o outro e sua violência, mas a experiência de uma escritura feita da língua da hostilidade, da língua que escarifica os vivos. Um lugar em trânsito, em movimento, é essa cicatriz, como nos diz os versos citados logo acima. Os textos rascunham um lugar em trânsito.

A experiência da escritura de Edimilson se costura: *herança de família* (a voz do pai, a língua do pai, o ventre da mãe, o corpo da mãe) e a *herança do trauma* (outra língua que vem se colocar nesse lugar, marca violenta de um corpo sobre outro, cicatriz). Essa dupla herança não funciona em um movimento dialético, mas em um jogo de suplementação, onde a primeira herança suplementa a segunda sem que o espectro da primeira seja exorcizado⁴. Na suplementação das heranças, o rastro escarificado permanece ali na marca do corpo, na escritura da língua. Há, porém, um ponto importante sobre a experiência da escarificação.

A escarificação é o processo de fazer cicatriz no corpo. A escritura é o processo de marcar a memória. Talvez haja aí uma escarificação da memória, não apenas para não se esquecer das heranças, mas para não deixar que a memória se esqueça. Daí, a suplementação de escritura e escarificação. Essa

⁴ Sabemos que no movimento dialético o espectro nunca desaparece. A questão que traz Edimilson para esse movimento das heranças está precisamente na ordem da relação. Uma herança suplementa a outra. Em um jogo de suplementação, temos uma outra forma de relações que não é dialética, mas que traz as relações de força e forma à tona no discurso.

escarificação da herança não sendo apenas as marcas no corpo mas, também, a necessidade de uma experiência da escritura para que se conjurem os fantasmas com os quais se deve aprender a viver.

Discutindo essa questão da escritura e da memória, Derrida expõe o jogo de rastros e suplementos que acontece entre a fala (o *lógos*) e a escritura:

O espaço da escritura, o espaço como escritura, abre-se no movimento violento dessa suplência, na diferença entre *mnēmē* (memória) e *hupómnēsis* (lembrança). O fora já está *no* trabalho da memória. O mal insinua-se na relação a si da memória, na organização geral da atividade mnésica. A memória é por essência finita. Platão o reconhece atribuindo-lhe a vida. Como a todo organismo vivo, nós o vimos, ele lhe assinala limites. Uma memória sem limites não seria, aliás, uma memória, mas a infinitude de uma presença a si. A memória tem sempre, pois, necessidade de signos para lembrar-se do não-presente com o qual ela tem, necessariamente, relação (Derrida, 2015, p. 66).

Se Derrida coloca entre escritura e memória a contaminação da lembrança, deve haver também uma lembrança no corpo. A escritura da memória, sempre contaminada pela lembrança, é a escarificação. Ao mesmo tempo, essa escritura poética, experimentação poética, é a escarificação da qual pouco se decifra por si só. Porém, uma vértebra basta para prenunciar o corpo, assim como um verso é suficiente para se compreender um poema, um nome é suficiente para se conjurar um espectro, uma lâmina é suficiente para fazer a cicatriz no corpo.

Edimilson mostra que a escritura tem um outro suplemento: a escarificação, que transgride o pensamento, desde que se possa acolher essa marca. O espaço da escritura é o espaço do corpo. A herança do trauma mostra como, para além do corte da língua, há o corte do corpo. A passagem entre familiar e estranho que se perde no meio dessa travessia. E no poema *Homeless*, Edimilson reforça essa travessia entre familiar e estranho dentro de uma máquina, que não é apenas o navio, mas a própria estrutura do que aflige esse corpo antes:

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

Figura 05: sem título

: a máquina
se expande
a golpes e cólicas

a cada ângulo
um zero
ressecando as costas

um piercing
em acusação às ideias

a máquina se ilustra
de anfíbios
mas não explica
suas divergências

(ventre
de morte,
país
de muitas
línguas)

o exílio é um saldo
na linguagem
o que resta do mar
se mistura à saliva

no convés tudo
comunica
o parcial desembarque

(uma vez
em curso
aportar
é a passagem)

os que estiveram
na máquina trazem-na
em quebra-cabeças

: são várias

e fendem na página
a migração
da sintaxe

A escritura volta como esse movimento de acolher o corpo estrangeiro, como um movimento de transgressão de uma lei da língua pela escritura. Isso implica que o movimento do navio navegando também é o movimento da escritura e da escarificação. O navio é um lugar em movimento que ressoa um exílio por vir. E novamente a língua se mostra importante para a operação do texto de Edimilson, pois é a língua que expõe esse movimento do navio, esse movimento da escritura que se torna cicatriz. Edimilson conjura novamente os espectros da primeira parte, mas ainda mais escondidos sob essa relva de signos. O ventre, da mãe, seu corpo, aparece como uma sentença, pois dentro dos navios, esses sujeitos estão *no ventre*, e vão para o país de muitas línguas, onde nenhuma voz é a voz do pai, onde nenhuma língua é a do pai.

Desse exílio da linguagem, a saliva que é própria dos herdeiros da língua do pai se mistura, se contamina, com o sal do mar. Essa contaminação é a violência que mistura a herança da família com a herança do trauma, o que forma essa dupla herança do espectro. Edimilson coloca assim a comunicação, esse encontro de uma língua a outra, uma herança e outra, como essa “migração da sintaxe”. Esse momento do poema é onde aparece o que Derrida chama de *carrefour aporetique*, ou seja

de uma encruzilhada [*carrefour*], que é também como um limite [*seuil*] infinito, o lugar de uma espera ou de uma *différance* ao mesmo tempo finita e infinita, onde um tipo de dupla bifurcação, de dupla postulação, de duplo movimento contraditório, de dupla restrição [*contrainte*] ou de *double bind* tetaniza e começa a hospitalidade, a paralisa, a estica sobre ela mesma esticando-a em direção ao outro, a priva e a gratifica de sua sorte (Derrida, 2021, p. 56).

Essa encruzilhada é o próprio movimento de migração da sintaxe, de dupla bifurcação da língua que Edimilson produz ao declarar que agora também sabe a língua violenta dos que conseguem tirar esses herdeiros de seu lugar de herança para enfrentar uma outra herança. Ao admitir, frente

v i s a essa encruzilhada, a dupla hospitalidade (*hostipitalidade*), Edimilson
d e l provoca um efeito transgressor em *Homeless*. Dessa encruzilhada aporética,
e r a hospitalidade se apresenta como limite e como *différance*, como dupla
u r a postulação que paralisa ao mesmo tempo que dá início. Frear e acelerar a
t r a hospitalidade ao mesmo tempo, nela mesmo, esticando-a. *Différance*, pois
v e o movimento de Edimilson não poderia acontecer senão pela escritura. Esse
i a efeito transgressivo ocorre em dois níveis: primeiro, no nível da linguagem.
Ao ser capaz de repetir a língua da violência do outro, Edimilson mistura a
língua para fazê-la ruir em sua própria lei. Transgressão de uma lei que só é
possível a partir do momento em que se acolhe essa língua violenta para que
se possa ruir sua significação dentro de si mesma. Em certa parte do poema
Homeless, essa transgressão linguística acontece clara e longamente:

Figura 06: sem título

je suis un autre
avec
ma parfaite
hallucination

a pronunciar
uma nova

espessura

àtòrì	àtòrì
bá	organiz
mi	e
to	a
iyè	minha
tèmi	própria
fún	memór
mi	ia

et avec une seule
possibilité
: render o medo pois

os	ìsìnkú
fantasmas	òrun
nunca	kì
comem	í jẹ
obì	obì
torrado	súnsun
no	n'
fogo	íná

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

: en la lengua
florece
su atrocidad

a punto
de hacer del cuerpo
una fiera
para sí mismo

légun	légun
kúrò	kúrò
bá	ajude
mi	-me
lé	a
ìsìnkú	afugentar
ọrun	os
lọ	fantasmas

when
it
rains
five
days
and
the
skies
turn
dark
as night

(não) atinamos
em que
registro
trafega a nave

As línguas se misturam aí, assim como receitas e encantos da cultura iorubá. Há nessa parte uma contaminação das línguas e dos encantamentos

uns pelos outros, buscando dizer de onde vem a herança e como se pode bifurcá-la. No próprio corpo do poema, a bifurcação acontece, colocando entre duas linhas paralelas verticais o encantamento em iorubá e uma tradução em português. No meio disso, o francês, língua que colonizou parte da África, que responde ao sentido do Eu, corpo estrangeiro, se tornando estrangeiro. O espanhol e o inglês também aparecem para dar outro corpo ao corpo estrangeiro.

Edimilson usa exatamente da relação entre as línguas para conjurar os fantasmas. Ao ponto de fazer do corpo o lugar ideal para que os fantasmas dessas línguas acolham outra língua na escritura e consigam ruir toda a sintaxe das línguas usadas⁵. Afugentar fantasmas é, antes de um exorcismo, uma evocação do outro. Somente desse lugar de encantamento e evocação é que se pode conjurar e exorcizar os espectros. E, para isso, colocar as línguas das duas heranças em um lugar. E Derrida fala dessa apropriação da língua.

De uma herança a outra. A apropriação viva do espírito, a assimilação de uma nova língua, já é uma herança. E a apropriação de uma outra língua figura aqui a revolução. Essa herança revolucionária supõe, sem dúvidas, que acabemos esquecendo o espectro, o da língua primitiva ou maternal. Não para esquecer o que herdamos, mas a pré-herança a partir do qual herdamos. Esse esquecimento é apenas um esquecimento. Pois o que devemos esquecer terá sido indispensável. É preciso passar pela pré-herança, seja a parodiando, para se apropriar da vida de uma nova língua ou fazer a revolução (Derrida, 1993, p. 180 - 181).

Estaria Edimilson fazendo uma revolução? Estaria se apropriando dessas línguas para supor alguma coisa além da própria língua? Edimilson não propõe uma simples revolução, mas uma escritura que possa transgredir essa nova língua, que é sempre bifurcação. Mais à frente, Edimilson leva essa bifurcação a um nível mais transgressor ao juntar essas línguas em espaços

5

Ruir não implica acabar com a sintaxe, mas mudar sua organização e seu sentido interno.

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

cuja sintaxe deve criar um ritmo completamente diferente. Ritmo esse que é demonstrado pela leitura conjunta das diferentes línguas.

A contaminação linguística de uma e outra língua transforma a sintaxe, deslocando-a, não apenas retirando-a de sua lei sintática, mas, de fato, fazendo com que se defronte com essa alteridade. Pode-se ainda questionar a língua de Edimilson com a língua de Bartleby⁶: “Mas, se é verdade que *as obras-primas da literatura formam sempre uma espécie de língua estrangeira no interior da própria língua em que estão escritas*, qual vento de loucura, qual sopro psicótico se introduz assim na linguagem?” (Deleuze, 2011, p. 95, grifo nosso). Para além de criar uma língua estrangeira no interior da língua, Edimilson se vale das línguas coloniais estrangeiras para formular um procedimento de ir além da língua.

Ao escrever nessas línguas estrangeiras, Edimilson também parece dizer: “eu sei falar a sua língua e, por isso, eu posso conjurar *meus* espectros, minhas heranças, também nela”; no acolhimento da língua, transgredir a herança imposta do trauma para além do trauma. Isso implica que a própria língua e o uso das línguas que agora devoram a da primeira herança, impedem quem escreve de ser alguém que se colocará como parte da estrutura da máquina.

Essa contaminação da língua pelas línguas e vice-versa, sempre *plus d'une*, é precisamente a possibilidade de transgredir essa estrutura. Ao acolher as línguas devoradoras, devorá-las e usá-las em uma escritura que pode sim transgredir com responsabilidade. Conjurar esses fantasmas, parece nos dizer Edimilson, pela escritura dessas línguas, é também exorcizá-los, mantendo sempre no corpo a escarificação da memória como lembrança.

O outro nível de transgressão aparece na representação. Edimilson começa, a partir desse poema, a ressignificar a palavra “homeless” e consequentemente sua figura. Essa figura, assim como a figura de Exu, aparece

6 Do livro Bartleby, o escrevente, do escritor estadunidense Herman Melville, escrito em 1853 em língua inglesa.

com diversas faces no livro. Agora, observaremos como se movimenta essa figura nos poemas de “passagem do meio”.

A partir da análise etimológica do início do capítulo, é possível pensar primeiramente que Edimilson vai para além do inglês, ressignificando o *homeless* para além da língua. O *homeless*, para Edimilson, carrega a constante incerteza de um não chegar, um levar para outro lugar essa herança, permanecendo sempre em movimento de apropriação de uma língua que é do outro. Entre essa encruzilhada de língua e herança, mais uma vez, nunca chegando, mas sempre em movimento ao porvir, o *homeless* transgride fronteiras desconhecidas enquanto acolhe o que é de familiar em cada local. Isso, claro, não o impede de sempre continuar buscando esse local para chamar de lar.

A figura do *homeless* pode então se associar com o sentido que provoca o *Unheimliche* de Freud, no sentido de representar sempre esse infamiliar. Mas até onde uma associação como essa é possível? Segundo Freud, “infamiliar [*Unheimliche*] seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45), o que implicaria também dizer que o infamiliar é o que está no íntimo, no interior mais interno da pessoa. O infamiliar é também “um tipo de familiar”. Um interno tão interno que é segredo para a própria pessoa. Isso implicaria, no sentido da ressignificação de *homeless* por Edimilson, que entre o íntimo, a herança da família, e o estranho, a herança do trauma, o *homeless* aparece como encruzilhada. O *homeless*, para além da dupla significação do infamiliar, é também uma dupla identificação com a experiência do sujeito diaspórico e do sujeito da herança da tradição, da família. Essa dupla identificação é o que faz com que o *homeless* erre incessantemente entre seu Eu e seu estranho. Isso não se mostra em um único poema, mas na dinâmica do livro como um todo. O livro de Edimilson é assombrado por essa dupla identificação, dupla significação.

Na experiência do *homeless*, não é um retorno ao mesmo, mas um retorno sempre ao outro, um retorno singular exatamente por poder ser repetido em seus traços. Cada herdeiro, cada indivíduo que passa pela experiência de ser retirado de seu lugar à força para ser obrigado a errar continuamente retorna sempre para uma posição inicial: estar sempre chegando, estar sempre sem casa, errando para um outro lugar, errando para um fim desconhecido e impossível. O *homeless*, como o *unheimliche*, está entre o “home” e o “less”, entre o chegar sempre chegando em casa e a falta de sua casa, a falta de um lugar que possa ser casa.

O *homeless* acolhe as heranças e as conjura como um feiticeiro, evocando os espectros. Edimilson conjura pela língua inglesa dos colonizadores a figura do *homeless*. Essa figura que é conjurada e exorcizada ao mesmo tempo pela língua e pela escarificação do corpo. No poema “Praia do não retorno”, Edimilson coloca outro nome para o *homeless*, uma figura da literatura grega cujo nome é embaralhado pela tradução:

Figura 07: “Praia do não retorno”

olisseo escreve o selo
do pai
o selo que ao pai dispersa

o *mater* selo, em
circuito fechado, nas
trevas

(...)

– o *mater* selo do pai
recua
ante a fricção do mar

olisseo se lança, aporta
ao som
dos búzios

à deriva se dá, entre
signos
a que não se pode amarrar

Olisseo, entre Ulisses e Odisseu, a passagem também pela tradução expressa essa figura errante e *homeless* da Odisseia. O Olisseo de Edimilson escreve o selo do pai, *mater* selo, na língua do pai, e somente no gesto de se lançar, de estar à deriva é que a escritura funciona, entre signos, mas a nenhum deles simplesmente preso. Significante errante, essa é a figura do *homeless*. E Edimilson questiona, por fim, toda essa representação:

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

Figura 08: sem título

o eco

onde vais
where are you
où est-il

o devolve à planície
onde o leopardo não caça
por ser malhado

na linguagem quem captura

o
l
i
s
s
e
o
filho do se?

Assim, a figura do *homeless* ecoa na figura de Ulisses. Que linguagem é capaz de capturar a figura de Ulisses, filho do se, filho da possibilidade da tradução nas margens de seu duplo, o *homeless*? Para responder a essa questão colocada à representação, mas também às heranças, à errância e ao espectro, Edmilson evoca uma outra figura:

Figura 09: sem título

ESPAÇO ENTRE UM PASSO E OUTRO	UM SALTO E OUTRO
oleopardoourico ofende a calma dos verbos, sua	
fala saliva para nutrir a árvore das árvores – a que	
tem raízes para o céu e flores para a terra. se roesse	
a língua, ao invés de engordá-la, oleopardoourico	
não teria como divorciar-se dela. por isso a ternura	
das garras/o veludo da pele, presente que mutila para	
engravidar o futuro. oleopardoourico	
a cidade e a floresta	recusa
árvore do	reage anti-linguagem
esquecimento	árvore do
	alumbramento

Oleopardoourico parece ser a última das duplicidades do *homeless*. Esse, entretanto, ao contrário de Odisseu, espectro filho do se, do *unheimliche* de Freud, entre familiar e estranho, reage anti-linguagem, ofende a calma dos verbos ao arranhá-la. Ao recusar cidade e floresta, prefere errar. Oleopardoourico é a figura que destrói para dar potência ao que promete a linguagem. Não à toa reage tanto anti-linguagem quanto *ante à* linguagem.

Dessa forma, para além da etimologia da palavra *homeless*, a ressignificação do *homeless* se instaura estruturalmente na poesia de Edimilson. Entre o sujeito diaspórico e o sujeito da tradição, entre a língua do pai e o corpo da mãe, as relações entre cada uma dessas séries funda o jogo da linguagem de Edimilson. O *homeless* se torna essa presença de um enquanto ausência do outro e vice-versa. Nesse jogo, pela diferença, pelo movimento relacional dos conceitos colocados por Edimilson em seu livro, podemos afirmar que a estruturalidade se apresenta não apenas no nível da língua, enquanto quebra da sintaxe e enlace tipográfico, mas também no nível conceitual, trazendo mais uma vez à tona esse a potência do livro. Especialmente, como demonstrado, na passagem do meio.

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

Essa segunda parte do livro encarna não apenas uma travessia, mas também uma transgressão da hostilidade, uma transgressão capaz de reproduzir uma hospitalidade dentro da língua e do corpo. Entre escarificação e escritura, entre língua e representação, Edimilson articula um roer da língua que afia, como se aponta um lápis, a possibilidade da apropriação da língua, na escritura⁷.

No improviso, sobr“ViE”vência: acolhimento e(m) escritura

A última parte do livro, “o mestressala”, começa com um simples poema totem: um único bloco preto que absorveu todos os blocos brancos. Aí, lê-se: “MoViEtoteM”. Como se um totem, em movimento, no escuro de um *movie theater* observasse um leitor, um espectro, um jogo de heranças, uma movimentação infinita de conjuração e exorcismo. No meio da palavra, “ViE”, uma vida em movimento. O *homeless* ainda vivo, ainda acolhendo, ainda transgredindo a noite.

Nessa terceira parte, Edimilson escreve como se ponderasse um porvir dessa dupla bifurcação da escarificação e da escritura, da transgressão da língua e da transgressão da hospitalidade. O espectro que Edimilson conjura vai além do acolhimento da voz do pai e do corpo da mãe, fantasmas conjurados e exorcizados desde o início do livro. O acolhimento desse espectro se mostra dentro da própria lei da escritura que é escritura da lei, como diz Derrida, “[q]ue se trate de esperma ou de escritura a transgressão da lei está, antecipadamente, submetida a uma lei da transgressão” (Derrida, 2015, p. 124).

⁷ Para Derrida, a escritura se apresenta em relação com a estrutura. A escritura se torna uma forma de trabalhar a estrutura dentro de sua organização, pela metáfora: “A escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo [métaphore-pour-autrui-en-vue-d’autrui-ici-bas], metáfora como possibilidade de outrem neste mundo, metáfora como metafísica em que o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro apareça. Escavação no outro em direção do outro em que o mesmo procura o seu veio e o outro verdadeiro de seu fenômeno” (Derrida, 1967, p. 49).

Essa lei de transgressão só é possível em sua relação com o que proíbe. A escritura só pode transgredir quando desvia e atravessa seus próprios rastros, que são suas leis, dentro de suas fronteiras, acolhendo os espectros que aí consigam fazer suas aparições. Isso implica que a escritura só transgride enquanto acolhimento e só acolhe enquanto transgride. É a busca incessante pela representação do *homeless*, aquele que acolher a herança ao transgredi-la que está em jogo aqui. A tentativa dessa hospitalidade enquanto transgressão é observada, nessa última parte, no longo poema “Improvisos”⁸.

No primeiro dos “Improvisos”, Edimilson começa pela dança. Dança essa que é tradição, que remete a um ritual, a uma sacralização dos cultos africanos, mas algo diferente acontece aqui: “a dança foi o idioma herdado mas sua gramática não é/lida sem tormentos”, e da dança, um tendão “repara o gasto pelo uso ou esquecimento/e se rompe como um varal, se fosse em hora de/trabalho a fome nos comeria”, e a lesão aparece sem impedir nada, “uma lesão não impede a dança – nem um rabisco/desperdiça a letra, uma lesão é o papel de seda que/a criança atravessa com os dedos úmidos”, e então, “uma lesão ajoelha a carne no milho, uma só, curado no/pensamento vira o corpo pelo avesso” (Pereira, 2010, p. 187).

Essa dança é idioma herdado, mas sua gramática assombra. Entender a gramática dessa dança é também encarar e ser responsável pela sua passagem até aqui. O registro nas fibras é então o que se registra no corpo que não pode ser cobrado sobre o próprio corpo. Isso implica não poder dizer o que se passa pelo corpo, ou ainda o que diz o corpo. O tendão gasto já pela gramática da dança *se rompe*. Mas esse rompimento, metonímia da passagem do meio, que forma a lesão, não impede a dança, precisamente porque uma herança não pode ser simplesmente exterminada.

8 As partes desse poema são numerados. Chamamos cada uma delas de “improviso [número]” para facilitar a leitura com o livro de Edimilson.

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

Qual a relação da dança e de sua gramática com a escritura? Talvez seja exatamente essa: deixar uma marca, deixar um rastro, no passo. Deixar uma ferida, deixar o sulcamento da cicatriz, da escritura. Mesmo que um papel seja atravessado por dedos úmidos, a escritura não desaparece; ela pode, sim, sumir do papel, mas deixa uma marca, um rastro. A dança, da mesma forma, mesmo que haja lesão, continua, pois mesmo que haja um tendão rompido sua gramática atormenta. O que rompe o tendão é a gramática da dança que assombra. E só há cura em um pensamento que vire o corpo do avesso.

No improviso 3, essa herança continua no pensamento. “se uma palavra tange, não quer dizer que traduza os/ vivos e os mortos: herança é a escolha de levar/ adiante os ossos” (Pereira, 2010, p. 190). *Levar adiante os ossos*. Mas antes de tudo, uma escolha que não é bem escolha, pois o herdeiro está sempre herdando dessa escolha não-escolha: da impossibilidade de traduzir os vivos e os mortos, o espectro da herança observa essa escolha sobre a qual todo herdeiro deve se responsabilizar. Mesmo que tente exorcizar esses espectros da herança, eles serão sempre também invocados.

Derrida explica esse movimento de exorcismo da conjuração:

Exorcizar não para caçar os fantasmas [*fantômes*], mas dessa vez para lhes fazer bem, se isso volta a fazê-los vivos, como fantasmas [*revenants*] que não seriam mais fantasmas [*revenants*], mas como esses outros que chegam aos quais uma memória ou uma promessa hospitaleira deve dar acolhimento – sem a certeza, nunca, de que eles se apresentem como tal. Não para lhes fazer bem, nesse sentido, mas por questão de *justiça* (Derrida, 1993, p. 277-278).

O que implica que levar adiante os ossos da herança que diz Edimilson é fazer justiça às duas heranças que assombram os herdeiros. E mais que isso, é um corpo vivo, feito que ossos, que não deixa de se ocupar de ossos. Mais à frente, Edimilson expressa por onde pensar esse movimento do exorcismo:

“mas a língua, como os açoitados em via pública, se/vinga inquilina e esgarça os arquivos” (Pereira, 2010, p. 190). Escolher levar adiante os ossos é também usar a língua escarificada e rasgar, reduzir a fragmentos os arquivos. É propor uma outra assombração, conjurar uma aparição através da língua.

No improviso 7, outra vez esse pensamento da escritura e da hospitalidade. Edimilson aqui conjura uma *grafia do sangue*, um rastro do que nos assombra também no corpo: “– a quem chega pede-se/a lisura de um albergue/com os visitantes. /depois, se houver tato, / esfolem as grafias do sangue” (Pereira, 2010, p. 194).

O movimento dessa parte é significativo. Pedir lisura a quem chega. Como pedir lisura aos que chegam, que chegam porque foram forçados a chegar? Pedir então honestidade de quem chega para depois, se houver tato, se *ainda* houver tato, se puder sentir, esfolar as grafias do sangue. O que seriam essas grafias do sangue senão os rastros e sulcos feitos nas costas por um chicote, feito nos pulsos por grilhões? Uma escritura violenta do outro? Hostilidade à qual Edimilson tenta responder de uma forma outra. Por uma *hostipitalidade*, escrever com fúria, mas no uso da língua que é hostil a si. E para ler as grafias do sangue, a “a língua/se infiltra nos calcanhares. /se calhar, arma até o cóccix” (Pereira, 2010, p. 194). Essa escritura de fúria ultrapassa uma violência ao superá-la, ao dar novos caminhos para o que se pode fazer com a língua.

E dessa fúria de Edimilson a língua se intensifica e transgride. No improviso 11, a fúria vem pelo assombro e pela possibilidade de sobrevivência, pelo desejo de sobrevivência. Escreve Edimilson, “só vão me chamar depois que eu atirar no céu da boca/ e se eu não quiser o abismo, quem me assombra?” (Pereira, 2010, p. 199). A violência desses versos é a erupção de palavras lançadas, tira o ritmo e tira o fôlego, o sopro acontece na recusa do abismo ao saber que haverá, ainda, um assombro. E depois, “o que me rói

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

é pouco, considerando as mortes que/ decidi não morrer” (Pereira, 2010, p. 199). A sobrevivência é para Edimilson também um assombro, um espectro. Por estar vivo, deve conviver e acolher essa vida escarificada e escrita, deve saber viver com os espectros que dizem e afetam o corpo e a língua.

A fúria de Edimilson, improvisada, não apenas responde às heranças da família e do trauma, mas também responde à forma como a literatura age em relação ao corpo, seja do animal ou do humano, e como esses corpos podem ser tratados como inferiores ao corpo que violenta. No improviso 15, Edimilson diz “levaram o animal para o cercado, tiraram-lhe as vísceras/ e interpretam o escrito de suas entranhas/ o livro recita quando menos respira” (Pereira, 2010, p. 203). E mais uma vez a relação entre corpo, língua e herança: escarificação, escritura e espectro. Desse corpo, podem-se interpretar os escritos das entranhas. Cicatriz para além da pele, cicatriz que embrulha o estômago e vomita.

A leitura e retirada das vísceras como a interpretação da escritura. Isso implica a sobrevivência. Uma possibilidade de sobrevida com os espectros das heranças que se escolhe, nessa não-escolha, carregar. Essa gramática do abate, entretanto, continua. No improviso 17, diz “o auxílio é um parente/ a ser esfolado/ sua pelagem/ é a melhor das virtudes” (Pereira, 2010, p. 208). Ser esfolado é perder a pele, como se perder as cicatrizes fosse possível. Desde que Edimilson começa esses “Improvisos”, a escritura admite a fúria, uma fúria que muda completamente a gramática da língua⁹, que a coloca verdadeiramente para além de si mesma e para além de uma lógica criadora. É possível ver como os “Improvisos” articulam uma linguagem mais própria a Edimilson. Não é apenas uma forma de lidar com a herança e o fantasma, mas uma forma de se afirmar enquanto portador dessa herança, assombrado pelo fantasma. A escritura da fúria não tem ódio, mas é sim violenta na

9 Não apenas no sentido de como constrói os versos do poema, como acreditamos já ter sido possível notar até aqui, mas também como Edimilson joga com as metáforas e as metonímias de forma a articular a sintaxe.

medida em que vira do avesso todas as regras de como se pode dizer alguma coisa.

Em última instância, a escritura da fúria subverte o espaço da literatura em um espaço de transgressão que só possível através de um acolhimento da língua e do corpo. E furiosamente Edimilson relembra do movimento necessário dessa escritura, no improviso 22:

Figura 10: sem título

os antílopes
não morrem – *o que vai chegar de viagem* tatuou
em si
os trabalhadores engolidos
pela mina
 os lenços que as mães
passaram do cetim ao protesto

 porque um
 invernou não quer dizer
 que deixou de abrir o clube

 nem que esqueceu
 a agulha
 emperrada no disco

Os antílopes não morrem, mas assombram, assombram também nesse livro depois de serem deixados na primeira parte. A estrutura do livro é também uma estrutura do espectro. O que vai chegar de viagem tatua em si essas palavras para não esquecer, apesar do trauma, sua herança. Marca a memória na pele, é isso que faz aquele que aqueles que estão sempre chegando, os *homeless*.

No improviso 23, Edimilson parece mais uma vez reforçar a língua ao avesso como possibilidade de transgressão e hospitalidade, para além de sua hostilidade traumática.

Figura 11: sem título

a palavra não é o abismo. artelhos defendem
sua figura e o corpo (rebelde às fronteiras)
transido em mapas.

é raro medir a extensão sem margens até que
o limite se declare: onde a pedra e a água
tangem, a gramática é às avessas.

talvez a curva de um réptil afunde, uma colisão
nomeie os continentes e os selos mostrem a
orientação dos erros.

escarpas calculam para a memória em greve: sua
letra se dissolve. do não-escrito, porém, outro
texto decorre.

Não sendo abismo, Edimilson abre um novo horizonte para a palavra. Um horizonte de sobrevivência e de transgressão das fronteiras e limites. A sobrevivência da palavra, parece dizer Edimilson, não é apenas a memória e a escritura, mas a transgressão da gramática, colocá-la às avessas em toda sua potencialidade de representação. O poeta sabe que esse não-escrito é também o espectro que escreve outro texto. A figura que pode fazer acontecer essa língua é o *homeless*, figura espectral, nômade, errante, portador da herança e colecionador das cicatrizes do corpo e da língua.

É perceptível como Edimilson tenta responder a essa subversão da língua na escritura. Ao mesmo tempo, todas as heranças que nos acompanharam até aqui não são simplesmente exorcizadas, mas sempre conjuradas, incessantemente, para que se possa realizar essa modificação da linguagem. “A língua para os assaltos devolve o anonimato a/ pessoa”, “o ritmo gesta na língua a razão de si mesma”. A língua, para Edimilson, fornece uma possibilidade de nomear uma paisagem, ou seja, uma possibilidade de ressignificar tudo o que se representa para além dela, incluindo aí o corpo, a

cicatriz. A língua é espectral porque ecoa e ressoa. O ritmo marca na cabeça a aceleração desse ganho que não é só na língua, mas no corpo.

Por fim, no improviso 4I, Edimilson relembra o movimento da imagem do estrangeiro:

Figura 12: sem título

para não crispar um estrangeiro se agarra – à sua música?
o desemprego desafina as linguagens, não importa o
lado da esfera.

ormai non c'è frontiera neanche un metrò capace di por-
tare via i disagi. questa è la città oppure la primera
idea del horror.

o estrangeiro e seu irmão-nenhum-lugar a reconhecem,
antes
que a mira de uma magnum os traduza em notícia.

para não esculpir em si a ferrugem, se prende la musica
o qualcuno colpo di memoria.

: a orla
de onde se parte
adquire um nome
na ausência

pronunciá-lo
requer um idioma
anônimo

o estrangeiro não aporta, rói a si mesmo de dentro para
fora. imagem essa a que dura.

Onde pode um estrangeiro se agarrar a um lugar que não é o seu? Em sua própria língua, certamente, no ritmo de sua língua, a música. Mas ainda assim, o desemprego da língua desafina as linguagens, não se comunicar na própria língua desafina tudo o que comunica: corpo e língua. A figura do estrangeiro é tratada como tratam a ela aqui. O italiano reflete a questão do horror que não proporciona a possibilidade de ser traduzido em notícia pela mira de uma *magnum*, pelo sujeito local que não quer o estrangeiro?

Para dizer então esse nome estrangeiro, deve-se poder falar um idioma

anônimo. E não é esse o idioma anônimo que Edimilson tenta desenvolver nesse livro? Um idioma para além do idioma, para além dos espectros da herança, para além de uma única língua, sendo sempre *plus d'une*, anônima. Edimilson assim, nesse improviso, conjura o *homeless* enquanto estrangeiro sempre deslocado em sua chegada contínua. Desse estrangeiro, Derrida afirma (2021, p. 99): “A raiz da estranheza é, por definição, seu não-aparecer [*non-apparaître*] como tal, seu inaparecer [*inapparaître*] como tal, seu ocultamento [*dérobement*] à intuição fenomenológica, sua inapropriabilidade”.

Essa inapropriabilidade é precisamente o que Edimilson tenta conjurar ao longo de seu livro e de seus poemas. Através da linguagem, do corpo e da escarificação, essa escritura que interdita e é interdita é ultrapassada por um certo modo de apropriação da inapropriabilidade. Derrida definiu, em *Le monolinguisme de l'autre*, a escritura nesse jogo:

Essa passagem do limite, eu a veria aí também, em um certo sentido dessa palavra, uma escritura, em um sentido com o qual eu rondo há décadas. A “escritura”, sim, designar-se-ia assim, entre outras coisas, um certo modo de *apropriação amante e desesperada* da língua, e através dela de uma fala interditora [*parole interdictrice*] tanto quanto interdita (a língua francesa foi os dois para mim), e através dela de todo idioma interdito, *a vingança amorosa e ciumenta* de uma nova montagem [*dressage*] que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe uma nova forma (de início, deformá-la, reformar, transformar) (Derrida, 1996, p. 59).

Nesse sentido, se considerarmos a escritura como Derrida a coloca, é através dessa “passagem do limite” que Edimilson consegue trabalhar em sua escritura como apropriação da inapropriabilidade do estrangeiro. Edimilson reinventa a linguagem dando a ela uma nova forma, isto é, a forma do estrangeiro, ultrapassando essa fala que interdiz e é interdita.

No improviso 42, o último, Edimilson parece retomar o lugar do exílio como o lugar para onde os herdeiros carregam as heranças consigo. Os espectros ainda assombram, mas pelo fato de serem assombrados por esses espectros, se mantêm vivos pela cultura, pela escritura, pela língua. Afinal, questiona Edimilson, o que esperavam aqueles que trouxeram os herdeiros? Que não ousariam conjurar os seus? Que não ousariam subverter essa língua sacra que violenta?

Edimilson nos mostra mais uma vez o que pode a linguagem, a literatura e a poesia: “a língua encoraja à sobrevivência, por isso preferimos/ os sintagmas afinados” e depois “algo se oferece à língua – e escapa” (Pereira, 2010, p. 250). Algo se oferece à língua e por que não a escritura e a poesia? Transgredindo para além desse lugar-exílio que se estranhou em casa, na língua permanecer vivo, para além da memória.

A poesia de Edimilson, em *Homeless*, é uma poesia de herança, do espectro, de hospitalidade e de transgressão. É uma escritura de fúria que ultrapassa todo ódio para proporcionar uma (re)escritura das figuras representadas. Em Edimilson, a figura do *homeless* é homenageada em sua extensão e na potência de seus poemas. A poesia de Edimilson é de fúria e de potência.

E quem não se assusta com a figura, furiosa, do *homeless*? A fúria do *homeless* é sua (re)escritura da língua, sua potência é a coragem de romper as leis das línguas, as fronteiras das culturas, seu espanto é sua própria assombração que carrega ao errar. A homenagem ao *homeless* se dá precisamente pela fúria, potência e espanto que essa escritura errante consegue (es)conjurar. Homenagear o *homeless* através dessa escritura é “aprender a viver aprendendo não a conversar [*faire la conversation*] com o fantasma, mas a manter uma conversa [*s’entretenir*] com ele” (Derrida, 1993, p. 279). Isso implica sempre dar a palavra a eles, pois “eles estão sempre aí, os espectros, mesmo que eles

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

não existam, mesmo que eles não estejam mais, mesmo que eles ainda não estejam” (Derrida, 1993, p. 279).

E Edimilson tenta acolher essa atemporalidade, essa não-figura do espectro na figura do *homeless*, sempre-aí-sempre-não-aí, sempre chegando carregando suas heranças, ao transgredir o lugar onde essa figura é normalmente colocada, ressignificando seu sentido e sua representação. A força, a fúria e o assombro da escritura de *Homeless* vão além de seus poemas, ultrapassando a fúria de sua escritura e os desdobramentos de suas representações, para acolher essas culturas e linguagens que se encontram errando sem retorno, em exílio.

Daí, que esse ensaio diz aos espectros que o assombraram, ao *homeless*, a Edimilson, “*em sua homenagem negociamos a sintaxe do atrito*” (Pereira, 2010, p. 252, grifo nosso).

Referências

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2 ed., 2011.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Illuminuras, 2015.

DERRIDA, Jacques. Force et signification. In: *L'écriture et la différence*. Éditions du seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Hospitalité. Volume I. Séminaire (1995 – 1996)*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Éditions Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Le travail de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Éditions Galilée, 1993.

DESABRIGADO. In: *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Lexikon, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/desabrigado>. Acesso em: 06 abr. 2024.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019)*: Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOMELESS. In: *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/homeless>. Acesso em: 06 abr. 2024.

LESS. In: *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press, 2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/less>. Acesso em: 06 abr. 2024.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Homeless*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

SEM-TETO. In: *Dicionário Caldas Aulete Digital*. Lexikon, 2024. Disponível em: <https://aulete.com.br/sem-teto>. Acesso em: 06 abr. 2024.

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

Submissão: 07/04/2024
Aceite: 27/06/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99469>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

“Em algum lugar aqui
havia uma história”:
momento qualquer e
micro-acontecimentos
sensíveis em *Hotel Mundo*,
de Ali Smith

“Somewhere here there was a story”: any time concept and
sensitive micro-events in *Hotel World*, by Ali Smith

Lilian Reichert Coelho
UFSB

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99799>

Resumo

Apresento uma leitura do romance *Hotel Mundo* (2001), da escritora escocesa contemporânea Ali Smith, pela qual interrogo sobre os processos de articulação entre estética e política a partir das noções de momento qualquer e micro-acontecimentos sensíveis, de Jacques Rancière. A hipótese ancora-se na suposição de que Smith não constrói uma narrativa, mas um exercício de fabulação, ao vincular “quase-histórias” que não sucedem às cinco personagens, fluindo de suas subjetividades, percepções, num tempo não linear progressivo pautado por coexistências. Noto que, com a mudança do foco narrativo em cada capítulo, a linguagem se altera, acompanhando movimentos mínimos de mulheres comuns, revelando atributos de afronta ao tempo, ao espaço e ao poder do neoliberalismo, representado pelo Hotel Global.

Palavras-chave: literatura contemporânea; literatura em língua inglesa; autoria feminina; tempo; democracia ficcional.

Abstract

It presents a reading of the novel *Hotel World* (2001), by the contemporary Scottish writer Ali Smith, in which I inquire about the articulations between aesthetics and politics based on the notions of any moment and sensitive micro-events by Jacques Rancière. The hypothesis is guided by the suspicion that Smith doesn't exactly build a narrative, but an exercise of fabulation that links “almost-stories” that don't follow the five main characters, flowing from their subjectivities, perception, in a progressive non-linear time guided by coexistences. I observe that, with the change in narrative focus from a chapter to another, the language also changes, following the minimal movements of these ordinary women, revealing the potencial to affront time, space and power of neoliberalism, represented by the Global Hotel.

Keywords: contemporary literature; literature in english; feminine authorship; time; fictional democracy.

Introdução

Hotel Mundo (2001) é o segundo romance da premiada escritora escocesa contemporânea Ali Smith, traduzido no Brasil por Caetano Galindo e publicado pela editora Companhia das Letras em 2009. São cinco capítulos intitulados pelos diferentes tempos verbais e isso constitui um dos traços mais produtivos de *Hotel Mundo*: as relações simbióticas entre “pluralidade do tempo” (Cowtan, 2021, p. 23), linguagem e personagens que percebem o esfacelamento de suas subjetividades ante o poder do neoliberalismo.

A transitoriedade da vida e o mistério da morte, principalmente, estão no íntimo dos princípios que regem o romance, desde as epígrafes escolhidas. Por elas e ao longo dos capítulos, Smith convida à reflexão sobre as oscilações entre o que existe em movimento constante e o que labuta dinâmica e milagrosamente para renascer e renovar-se. E não permanece na oscilação entre abstratos, oferece também uma leitura crítica sobre a vida cujo vigor se esvai na contemporaneidade, por meio de experimentações com a linguagem e pela iteração da ideia de que “A morte vem” / “A vida vai”. Com isso, instaura uma consciência da catástrofe que é o neoliberalismo, mas sem tons alarmistas ou fatalistas no plano do discurso; ao contrário, na linha do que assinalam Nestrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8):

[A] catástrofe é por definição um evento que provoca um trauma, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. Trauma deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já que se revela, mais uma vez o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa.

Em *Hotel Mundo*, Smith evoca os dois sentidos de catástrofe, mantendo o paradoxo: o trauma e aquilo que permite excedê-lo. Sempre presente, a grande catástrofe, que é o tempo contemporâneo. Metonimiza-se pela rede Global de hotéis, instituindo-se como espaço englobante de passagem e centro de convergência das personagens, pois é em seu interior que ocorre a catástrofe mais “fraca” (Bates, 2014): a morte de Sara Wilby. É branda porque se vincula ao acontecer cotidiano (morrer/viver), uma catástrofe “[...] não por sua força de acontecimento disruptivo, mas como um movimento de estranhamento, de desfamiliarização com o mundo, de atordoamento” (Gomes; Leal, 2020, p. 49).

Cinco personagens estão de algum modo – precário – ligadas ao acontecimento inesperado e fatal: a morte da jovem camareira de uma das filiais do Hotel Global que, antes de entrar para o mundo do trabalho, era uma promissora nadadora, tinha recém-descoberto o amor e apenas vivia sua vida de menina comum. Sara e seu fantasma, Else, Lise, Penny e Clare são mulheres diferentes entre si, só muito tenuemente relacionadas pelo espaço do Hotel Global. Elas são vetores de força centrípeta convergindo para o espaço impessoal do hotel, ponto de uma rede que vende um conforto decadente. Essa figuração espacial tão emblemática do capitalismo sarcasticamente se transmuta de espaço topofóbico em uma heterotopia, ainda que falsa, não podendo ser lugar de resistência por não impedir a tragédia.

Ainda que débil, um liame comum possível se apresenta pelas personagens como enfrentamento ao domínio das diversas formas de exclusão (materiais, sociais, simbólicas), representadas no livro pela rede de hotéis (Global) e pelo título (Mundo). Por isso, o hotel como espaço de encontro parece tão evanescente em sua potência como heterocronia¹

¹ Preocupado com o problema da dessacralização do espaço e de suas heterogeneidades constitutivas, Michel Foucault, no texto *Outros espaços*, delineia seis princípios de uma proposta de “heterotopologia”, que consiste na identificação do que denomina “alocações” e heterotopias contemporâneas (espaços outros, diferentes, utopias realizadas, contra-alocações). Entre estas localiza as heterocronias, espaços/momentos “[...] de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional” (Foucault, 2006, p. 418-9).

(Foucault, 2006 [1967]). É por esta razão também que a pequena cidade não é nomeada, pois é nela e na história das pessoas que ali vive(ra)m, que tempos e modos de existência se sobrepõem, sendo a vida cotidiana e, por extensão, a literatura, espaços banais alternativos e de resistência contra a ferocidade da “Grã-Bretanha pós-moderna” (Smith; Galindo, 2009, p. 109), rejeitando as “fantasias liberais” (Paye, 2019).

Como contraponto à aceleração do tempo neoliberal caracterizado pela rotatividade e frieza do Hotel Global, o tempo da vida cotidiana, dos sentimentos e sensações, das experiências de difícil assimilação instaura-se como reparador, ainda que contingente e em constante perigo. O gesto de Smith ao plasmar os tempos envolve a repetição da palavra “tempo” com diferentes significados e propósitos, tanto a respeito da vida que transcorre inevitavelmente rumo a um fim quanto às imposições do tempo presente às vidas das pessoas comuns e às formas como esse tempo e a linguagem afetam suas subjetividades. Entendo a conexão fraca de relações débeis e efêmeras entre tempos diferentes como configuração de um comum contemporâneo, no sentido definido por Rancière como “espaço polêmico de confronto entre formas opostas de definição do que deve ser compartilhado” (Rancière; Rockhill; Watts, 2009, p. 286).

É a partir desses pontos que interrogo como a escritora articula estética e política em *Hotel Mundo*. Creio que Smith não o faz propriamente por meio de uma narrativa, mas por um exercício de fabulação que alinha “quase histórias”. São promessas entrelaçadas por “micro-acontecimentos sensíveis” que não sucedem às cinco personagens, mas fluem de suas percepções, de suas impressões subjetivas, num tempo não linear progressivo de coexistências (ainda que os capítulos estejam organizados um após o outro e tenham certa independência). Com a mudança de personagem e de foco narrativo em cada capítulo, a linguagem também se altera, em uma performance apoiada em ações mínimas, conforme experiências desimportantes que não

necessariamente avançam rumo a um clímax ou desfecho, delineando-se a partir dos “momentos quaisquer” (Rancière, 2021).

Hotel Mundo: alternativa ao Hotel Global

Tudo transcorre entre o verão, período da morte de Sara Wilby, e o outono, quando o fantasma está em vias de desaparecer: “Estou pendente cadente quebrando entre este mudo[sic] e o outro. Marquem o tempo, tá?” (p. 36). O livro inicia com o capítulo *Passado*, marcado pela narração vertiginosa do fantasma da jovem de 19 anos que morrera ao cair no fosso de um antigo elevador de transportar refeições em uma das filiais do Hotel Global, em uma cidade não identificada, onde ela começou, na noite da tragédia, um emprego novo como camareira. A garota subira no elevador após fazer uma aposta com um colega de que ela caberia ali. Chamo de vertiginosa a narração pelo modo como a escritora cria a narradora do primeiro capítulo, por meio de uma escrita que remete à oralidade e à poesia, com uso de aliteraões que emulam uma pessoa jovem que fala sem parar na primeira pessoa. Alguns dos diálogos são, na verdade, com ela mesma, ou melhor, com o corpo de Sara:

– uuuuuu que queda que voo que salto que tombo nas trevas na luz que mergulho que lufada baque impacto que altura que loucura que manobra que pavor e que gaita sem fôlego que estrondo estrago estralo quebrada e rasgada que coração na minha boca que fim (Smith; Galindo, 2009, p. 11).

O fantasma conversa com o leitor “Você. É, você. É com você que eu estou falando”, (p. 36) e com o corpo de Sara, mostrando-se impaciente “acabou o teu tempo” (p. 31) e ansiosa com a demora em descobrir informações sobre a queda fatal. O corpo está em decomposição, o que se destaca por elementos sensíveis nas descrições; logo, o fantasma também está prestes a desaparecer:

“O tempo, quase acabado” (p. 35). Em uma dinâmica narrativa de “corrida contra o tempo”, que confere ritmo ágil ao capítulo, o fantasma repete que está perdendo a memória, o que expressa pelo esquecimento de palavras e suas conexões referenciais com as coisas e, nesse processo, tenta lembrar e absorver os detalhes da vida. O tom não é de lamento pela morte, “‘Nada de nostalgia’, ela disse” (p. 26); trata-se da apresentação de Sara como uma moça comum, vivendo um momento de muitas mudanças, descobertas, sonhando ser uma nadadora profissional, mas tendo que trabalhar, espantando-se por ter se apaixonado pela menina da relojoaria onde leva o relógio de pulso Sekonda para consertar: “tempo morto” (Smith; Galindo, 2001, p. 35).

A isso corresponde a “desfiguração” (Rancière, 2012, p. 87) da linguagem, do corpo e de qualquer prescrição de gênero narrativo ou romanesco, invocando a dimensão caótica da experiência contemporânea por meio de um exercício de escrita que parece se criar no próprio processo como experimentação. E, por outro lado, evidencia a transgressão da normatividade de gênero, pelo processo de descoberta da paixão de Sara por outra garota, interrompido pela morte.

Os pequenos e os grandes acontecimentos são nivelados e irradiados por elementos sensíveis, sensoriais, algumas vezes expressos por neologismos e recursos gráficos – alinhamento do texto todo à esquerda, inaberta (p. 25), uso repetido do símbolo & no capítulo *Futuro do Pretérito* (p. 173-207), (m trcd, pr fvfr?) (p. 39-78), desped- (p. 12), “Eu quero dizer todo o . Morta para o . Fora desse . Mudo” (p. 36) –, sendo a relação corpo vivo-corpo morto fundamental para se compreender a proposta poético-estética e política da escritora, ao reivindicar *status* para o quase-corpo. O corpo é o que sucumbe e o que resiste ao tempo da vida que transcorre, à natureza e à biopolítica, e o que insiste apesar do tempo opressor.

O quase-corpo de Sara e do fantasma permanece em uma ambiguidade:

enquanto este confirma a paixão pela vida que se esvaiu, o corpo parece conformado com o fato irrevogável de estar morta. Uma vida que se transforma em uma promessa a menos para o milênio que se avizinha. O fantasma impertinente insiste em acordar e perturbar o corpo. Ao perceber que o tempo está mesmo no fim, teima em querer saber quanto tempo Sara demorou em sua queda, mas a confirmação desse tempo ocorrerá adiante, no capítulo narrado pela irmã de Sara, Clare. Também se ressentiu por perder a vida, suas possibilidades e dinâmicas sensoriais e tenta aproveitar os últimos momentos passeando pela cidade, flutuando, sobrevoando, entrando na casa da família no dia do enterro e depois, no hotel, em estabelecimentos comerciais, nas ruas, sempre afirmando ter dito algo a todas as pessoas: “Lembre, a vida vai” (p. 34), recado para o leitor.

O tom desse conselho não é religioso ou moralista, ela apenas constata a transitoriedade da vida, reconhecendo a beleza na banalidade do cotidiano, gesto de Smith que não é desinteressado ou poético no sentido de adorno; ao contrário, reúne estética e política. Conforme destaca Pellejero (2016, p. 32):

A preservação desse *sensorium comum específico* constitui para Rancière o essencial da política do regime estético, ora fazendo com que qualquer objeto prosaico devesse poético e repovoe a esfera da experiência estética (Rancière, 2011, p. 18), ora assimilando o *sensorium* das obras de arte ao *sensorium* das coisas que não sentem (pedras), convertendo a poesia em algo indiscernível da prosa da vida cotidiana (apud Rancière, 2011, p. 23, grifos do autor).

Na passagem do primeiro para o segundo capítulo, ao flutuar pelo Hotel Global onde a morte de Sara ocorreu, o fantasma anuncia as próximas partes do livro, introduzindo as outras personagens e narradoras pelo uso de diferentes tempos verbais, desafiando a soberania do eterno presente neoliberal e sua compressão, expressa pela rede de hotéis:

Eis uma mulher **sendo engolida** pela porta. Está bem vestida. Nas costas ela traz nada. A vida dela **poderia estar prestes a mudar**. [Penny] Eis outra aqui dentro, usando o uniforme do hotel e trabalhando atrás do balcão deles. Ela está doente e **ainda** não sabe. **A vida, prestes a mudar**. [Lise] Eis uma menina, do meu lado, vestindo cobertores, sentada perto da porta do hotel aqui, na calçada, **sua vida mudando**. [Else] (Smith; Galindo, 2009, p. 36, grifos da autora).

Os vínculos entre o hotel, o tempo, a vida de cada uma dessas mulheres (sobre as quais muito pouco é informado) constituem os capítulos do livro, organizados por promessas de histórias que não se desenvolvem por esquemas narrativos previstos em gêneros literários convencionais. Mais do que narrar acontecimentos, as quase-histórias de *Hotel Mundo* envolvem a procura por palavras que escapam e modos de se relacionar que realçam a incomunicabilidade e a intransponibilidade de barreiras diversas, num tempo que flui de maneiras e por razões diferentes. Afinal, o drama já foi representado: Sara está morta. Seu desaparecimento esboça conexões de causalidade muito frágil, cabendo ao leitor apostar com pouca segurança nelas se quiser compor uma narrativa com começo, meio e fim. A trágica e banal(izada) morte de Sara parece importante de fato para sua irmã mais nova, sendo a chegada do novo milênio, com todo o alvoroço de efeméride midiática, a povoar o imaginário ocidental, não um arauto auspicioso, mas um tempo de reiteração dos valores que sustentam a rede de hotéis Global: “[...] (notória, uma tragédia, não mencionada, uma história-oculta, a minha morte um dia estava nos jornais, e no outro tinha evaporado, um hotel tem que ganhar a vida) [...]” (p. 16).

O que pode a literatura, a ficção, contra isso? A resposta de Smith é: a literatura resiste ao iluminar sem pompa o não acontecimento, o que quer dizer: a vida. Como aponta Rancière (2010, p. 38-9), “[...] a banalidade torna-se bela por ser um vestígio do verdadeiro. E torna-se um vestígio do

verdadeiro por ser arrancada à sua evidência e transformada num hieróglifo, numa figura mitológica ou fantasmagórica”.

Há possibilidades de entradas interpretativas a *Hotel Mundo* pela crítica ao capitalismo e à globalização (a morte de Sara ocorreu entre 25 e 26 de maio de 1999), já que são feitas alusões à situação econômica e social do país onde se passa o romance. O hotel ficou fechado por três dias devido à morte de Sara, mas aumentou a procura ao reabrir, mais um caso da morbidez propagada pela mídia até a próxima desgraça ocorrer. Tento concentrar-me nos movimentos estético-políticos de Smith, alinhados em um princípio de escrita cuja base é a igualdade. A hipótese é que as diferentes dimensões do tempo, do corpo e da subjetividade conjugam-se ao apontar para uma poética-política comunitarista e desierarquizada que atravessa os capítulos, atingindo apogeu no último, intitulado *Presente*.

“Ela já foi importante antes de agora”²

Rancière ecoa de Auerbach a ideia de momento qualquer, que “[...] fica nessa fronteira na qual as vidas que vão cair no nada se elevam a uma totalidade de tempo e de injustiça, [o que] é talvez a política mais profunda da literatura.” (Rancière, 2021, p. 140). Para Auerbach, os momentos quaisquer seriam “coisas elementares que nossas vidas têm em comum” (Rancière, 2021, p. 133), o que é partilhado silenciosamente, como murmúrio, entre pessoas diferentes entre si, sem hierarquias. E esse comum seria a reversão que o realismo romanesco promoveu em relação ao que Rancière denomina regime representativo das artes, racionalidade proposta por Aristóteles e adotada como paradigma, pautada pela lógica da “separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos” (Rancière, 2012, p. 130).

2 Todos os intertítulos são frases de Hotel Mundo.

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

O autor localiza uma revolução democrática e silenciosa na ordem do sensível que se movimenta da política para a estética, ao afirmar que, num certo momento da era moderna, com o romantismo francês e com o realismo (com suas contradições), principalmente por meio do romance, “tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável” (Rancière, 2012, p. 130).

Em *As margens da ficção*, Rancière explica que na era inauguradora do regime estético das artes, “os seres, as coisas e os acontecimentos mais ínfimos adquiriram uma dignidade ficcional, não porque os romancistas têm uma ternura particular pela gentinha, mas porque essas histórias minúsculas permitem à ficção jogar com a fronteira quase imperceptível entre o nada e o alguma coisa”, alcançando a “democracia ficcional” (Rancière, 2021, p. 137). Como assinala Sahd (2023, p. 5), “Contra o imperativo do decoro, o regime estético da arte afirma a indiferença do estilo em relação ao sujeito representado.” Entendo que Smith desenvolve sua crítica ao estágio atual da modernidade por um princípio de igualdade que plasma esteticamente as ambiguidades do tempo e suas conjugações políticas na literatura. Nessas tentativas, as personagens aparecem mais pelo modo como o sensível fulgura na linguagem do que por sequências de ações ou de transformações significativas.

Sara Wilby é uma ninguém que é alguém como todos os outros. Ela não é e nem fez nada extraordinário, a não ser encerrar a própria vida sem querer, numa brincadeira inconsequente com fim trágico. A interrupção de sua vida, como todas as nossas, foi um intervalo, um movimento ínfimo de paralisia da ação importante da história, da vida frenética de uma rede de hotéis, impondo a presença de algo singular que pode não ter um significado necessário ou importante para a relação de causa e efeito, mas constitui um mínimo fazer ver, um aparecer de uma sensação que irrompe do fluxo de

acontecimentos. Como afirma Rancière no texto *O desmedido momento* sobre os contos de *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, “A narrativa parece assim não ser mais que a história de um fim sem começo, efeito de uma desgraça que, para esse tipo de gente, é o de sempre” (Rancière, 2021, p. 167). Mas, algo mais se passa. Quase nada.

O relógio de pulso que Sara deixou na loja para consertar com a garota por quem se apaixonara continua funcionando e sendo usado pela menina. Tanto o objeto, que quase não faz sentido nesse mundo digital, quanto o tipo de comércio em extinção no mundo globalizado das coisas descartáveis, e essas meninas trabalhadoras igualmente insignificantes, persistem e imprimem alguma marca ínfima no mundo, pelo gesto mínimo da menina sem nome deslizar a fivela do relógio usado de Sara, já morta, pelo seu furo habitual. O gesto de vestir o relógio não é um signo, uma cifra, não traz em si alguma significação, apesar da repetição da palavra que nomeia o objeto, apenas se compõe como um exemplo do que Rancière chama de “linguagem secreta dos excluídos” (2021, p. 53), de “detalhe insignificante” (Rancière, 2009, p. 58-9), que impõe discretamente uma sentimentalidade anacrônica, pouco afeita à efemeridade do consumo neoliberal contra a qual uma loja que conserta relógios se insurge.

A potencialidade política desses “não aconteceres” emana do aceno ao detalhe e aos objetos aparentemente desimportantes que ganham relevância na miudeza da reflexão crítica da escritora contra as figuras apocalípticas da sociedade contemporânea, cujo símbolo em *Hotel Mundo* é o espaço do hotel. No que diz respeito ao tempo da narrativa, “o momento qualquer não constrói nem destrói nada, não aponta para nenhum fim, se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo e qualquer outro tempo e todo e qualquer outro lugar. Um tempo da coexistência [de igualdade], alcançado pela liberalidade do espaço” (Rancière, 2021, p. 120). Nesse mundo, “tudo

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

deve coexistir com a mesma legitimidade” (p. 126). A partir de Auerbach, Rancière pontua que

[...] o comum que está em jogo no momento qualquer não concerne ao conteúdo do tempo mas à sua própria forma. Se existe uma política da ficção, ela não vem da maneira como esta representa a estrutura da sociedade e seus conflitos. Nem da simpatia que pode suscitar pelos oprimidos nem da energia que pode engendrar contra a opressão. Ela vem daquilo mesmo que a faz ser como ficção, ou seja, uma maneira de identificar acontecimentos e de ligá-los uns aos outros. O cerne da política da ficção é o tratamento do tempo (Rancière, 2021, p. 133).

Em *Hotel Mundo*, o tratamento do tempo e a maneira de Smith conectar acontecimentos institui um exercício de fabulação que articula “quase histórias” por meio do entrelaçamento frágil de “micro-acontecimentos sensíveis” (Rancière, 2021, p. 137). No romance, um deslocamento relevante refere-se ao grande e esperado evento da virada do milênio, que perde em importância para o acontecimento menor que não é só a morte de Sara Wilby, uma jovem anônima, mas mais – ou menos – do que isso: a interrupção que é toda vida humana, na equivalência igualitária entre os que já passaram e os que passam pela vida, importantes e insignificantes, a desfilar em pé de igualdade.

“Ela gosta de enrolar coisas relevantes nos pés”

Presente Histórico é narrado por uma terceira pessoa onisciente que segue Else, moradora de rua que chama a atenção por sua tosse estrondosa e observa com ares de disputa silenciosa uma menina que repentinamente passara a frequentar “o pedaço de Else”. A garota é Clare, irmã de Sara, que os transeuntes confundem com uma pedinte e deixam mais dinheiro a ela, por estar bem arrumada e parecer triste, “[...] como se fosse uma só ferida” (p.

53). A aparência de Clare causa compaixão, enquanto a verdadeira pedinte, repulsa. Por justiça, mas sem manter qualquer contato, no final do dia, ela doa silenciosamente o dinheiro a Else.

A figura de Else é a das pessoas arruinadas produzidas pelo neoliberalismo e desprezada pelas pessoas comuns que vivem conforme o sistema. Estas lhe dirigem a palavra sem aguardar resposta, como se a garota vulnerável tivesse o dever de ouvir qualquer coisa por ocupar livremente o espaço público, incomodando os transeuntes: “Será que você não consegue meter nessa tua cabeça dura que gente decente detesta uma inútil que nem você? Vocês são a ralé do mundo. Vocês estragam o mundo para o resto de nós. A porra da ralé do mundo. (uma mulher, na estação)” (p. 47).

Um movimento crítico é associar o quase-corpo em ruína de Else (cujo caráter perspicaz e espirituoso ninguém vai conhecer além do leitor) a construções da cidade, incluindo-a como elemento mínimo (objeto banal, deslocado da ordem) amalgamado à paisagem. “Dentro dela, outra parede a sustenta ereta, vai do abdome à garganta e é feita de catarro, e vez por outra, quando ela não consegue não tossir, quando precisa tossir, não consegue se segurar, a parede desmorona. Ela a imagina se rompendo como cimento podre” (p. 43). Como a cidade pode ser um palimpsesto, Else também tem uma história, composta por fragmentos dispersos de idas e vindas no tempo, atravessadas pela imaginação e pelo sonho.

Nesse sentido, discordo da leitura de *Hotel Mundo* de Itkonen, para quem “a vida de Else é construída por histórias que, juntas, formam a grande narrativa de sua vida” (Itkonen, 2009, p. 19). Não entendo dessa forma, pois os fragmentos não parecem ter o objetivo de recompor a narrativa de vida, mas acionam a memória, a especulação e a imaginação como aquilo de que ela dispõe para sobreviver, mas também o que a violenta: “[...] a tosse dói, a farpa encravada da sua imagem quando menina dói, a combinação de tosse

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

e passado a segura com os dentes como um cachorro agarra um trapo, e a sacode” (Smith; Galindo, 2001, p. 49).

Não sabemos por que se tornou moradora de rua, apenas que tinha pai e mãe, roupas bonitas, é leitora voraz (de livros de bibliotecas), esperta, foi estuprada aos 14 anos por um prestador de serviço enquanto a mãe tomava banho, tinha um amigo ou namorado chamado Ade. Há, neste capítulo, uma crítica ao processo histórico que conduziu a um agora marcado pela aniquilação das pessoas, da história, o que é vivido e testemunhado por Else, mas também pelos jornais, que a garota usa e desdenha, ao mesmo tempo:

Else **se lembra** daquela palavra da escola. Pobre. **Naquela época** era uma palavra da história, dos tempos em que existiam os filantropos [...] Mas isso era **naquele tempo. Isto é agora.** [...] A GRÃ-BRETANHA **DE HOJE** É TREMENDAMENTE MAIS DESIGUAL **QUE A DE VINTE ANOS ATRÁS.** UMA EM CADA CINCO PESSOAS VIVE ABAIXO NA LINHA DA MISÉRIA. Essas chamadas estão acolchoando o seu calcanhar. Rá. Ela as rasgou do jornal da biblioteca. Esta cidade histórica onde ela está sentada na calçada [...] **é tudo o que restou da história agora** [...] A história de verdade acabou (Smith; Galindo, 2009, p. 47-78, grifos meus).

Desse trecho se conclui que o título, *Presente Histórico*, é irônico: não há mais história de verdade, apenas um eterno presente ruim, que despreza o passado, a não ser que ele possa ser reaproveitado para o lucro, como o prédio do Hotel Global. Um presente que mói as pessoas que ele mesmo produz como sobra: “Quando Else respira, quando se move, parece vidro quebrado. Ela se estilhaçou por dentro, com a vida que leva. Ela sabe disso. Não tem graça. Esse fato cai sobre ela como a desgraça. Ela se quebrou por dentro, queimou, e depois cobriu tudo com terra como que para deter o fogo” (p. 52-53).

Antítese do corpo decadente, a consciência de Else é vibrante, ambiguidade que evidencia um traço antissistema. Esteticamente, isso se manifesta por uma poética das abreviações que se contrapõe à abertura para a imaginação: da vida de Else, que se esvai em cada tosse, dos fragmentos de narrativas que não explicam e, principalmente, da linguagem. As frases de Else são destroços quase ininteligíveis interrompidos pela tosse e pela recorrência da súplica “(m trcd pr fvr?)” (p. 38-79). Os fragmentos de palavras são associados pela personagem à ruína do mundo do trabalho, personificado pela figura das secretárias estenógrafas: “[...] agora elas ficaram todas sem sentido, ela pensa, todas aquelas scrtrias. Viraram história. Rá. [...] Elas provavelmente estão todas na rua agora, as scs, cumprindo a mesma jornada de trabalho que Else cumpre. Ela também não precisa de vogais. *Conhece tudo quanto é abreviação*” (p. 49-50, grifos meus).

Além de perturbar a cidade com sua tosse, com sua existência em fiapo, Else encontra no seu quase-corpo o lugar para a revolta contra o sistema ao tentar recordar o beijo de Ade, sua aparência, que ela esqueceu. Na tentativa de lembrar, ela enfia as moedas (também abreviações de dinheiro, fragmentos) na boca, evocando um momento feliz com o namorado em meio a uma bebedeira de juventude. No sistema de abjeções que envolvem sua vida atual, chupar dinheiro e detectar seu gosto ruim pode ser o registro da revolta pela sua privação: literalmente degustar com prazer-aversão o minúsculo mas não insignificante objeto daquilo que a destrói: “Else lembra de ter ficado bem surpresa. *Nemo me impune lacessit*³. Essa é promessa. É isso que a ponta da língua tateia na borda do dinheiro pesado” (p. 42).

Enquanto Else tem dificuldades para lembrar de ocorrências de sua própria vida, o hotel impõe sua existência. Apesar disso, “O corpo dela está pulsando” (p. 78) mas, ao contrário da vida de Sara Wilby, apresentada no primeiro capítulo como finda no auge de seu esplendor, o que se realça pela

3 Tradução do latim: “Ninguém me provoca impunemente.”

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

exuberância na linguagem, a de Else é a expressão da decadência sem volta, da vida humana descartável que se comprime, que está no limite da “exaustão somática e psicológica” (Paye, 2019, p. 7).

Em uma noite fria, para surpresa e desconfiança de Else, a recepcionista do Hotel Global lhe oferece um quarto para passar a noite. Ela aceita e vive a experiência sem muita emoção, com o ceticismo que a caracteriza. Isso é importante porque o gesto de transgressão da recepcionista reverbera nos dois próximos capítulos: *Futuro Condicional* e *Perfeito*.

“Esvaziada de um eu, muito boa no que faz”

A recepcionista do Hotel Global é a personagem do capítulo *Futuro Condicional*, vulnerabilizada por uma condição de saúde mental que pode ter relação com o trabalho, mas isso não é dito. Isolada em sua casa, ela tenta preencher um formulário para um auxílio financeiro, mas não consegue pois desenvolveu problemas de memória, além de físicos. Recebe os cuidados da mãe, Deirdre O’Brien, e é justamente dela, de “seu novo poema épico” (p. 92), o título do livro: *Hotel Mundo*: “[...] um trocadilho metafísico, de que Deirdre sentia muito orgulho, com a cadeia Hotéis Global, onde Lise tinha trabalhado [...]” (p. 92).

A mente de Lise e suas percepções são vagas, e essa deriva se conduz pela mudança rápida de foco de atenção e em como ela se afeta pela condição de seu corpo, que somatiza sua inadequação. Assim, misturar lembranças esparsas de situações, comerciais antigos de TV, reprodução de trechos do formulário, sentimentos, poucas sensações além de dor, são recursos precários (também fragmentos, mas construídos de modo diferente do que apontei sobre o capítulo anterior) similares às associações que Lise faz em seus pensamentos, acentuando desierarquizações: “Nenhum comentário

sobre os pensamentos internos é apresentado. Todos os movimentos de Lise são descritos, não importa quão mundanos” (Gezels, 2016, p. 29).

Os movimentos de Lise são ínfimos, ela está paralisada por não compreender sua situação, o mundo, a nebulosa em que se metera e, por isso, prepara suas mínimas ações no cotidiano da doença primeiro na sua mente, mostrando a falta de autoconfiança sobre o futuro mais imediato. Tudo para ela está no condicional. “Não sei quando, ou se, eu vou conseguir fazer, bem, qualquer coisa, de novo” (p. 88). Como refere Itkonen: “Devido à doença, o mundo tornou-se um lugar irreal para Lise. Ela é incapaz de acreditar até nos seus próprios pensamentos e ações. Apesar disso, ela tenta estabelecer alguma organização em sua vida pela preparação de suas atividades em sua mente antes de performá-las” (Itkonen, 2009, p. 24). Isso aponta para o condicional do verbo que dá título ao capítulo, contrastando com o confinamento e, principalmente, com o sentimento de desajuste da personagem. Itkonen também indica que “[...] narrativas [o que chamei acima de fragmentos] que ilustram adaptações perfeitas à sociedade atormentam Lise. O contraste entre ela e a sociedade circundante é, na verdade, o tema persistente nos pensamentos de Lise” (Itkonen, 2009, p. 24).

Ainda sobre a ruptura de hierarquias, Lise relaciona o formulário, em sua frieza e tom autoritário, cujo preenchimento tanto a oprime, à poesia: “Esse formulário parece algum tipo de poesia, ela pensou. [...] Talvez Deirdre tenha escrito o formulário. Talvez Deirdre esteja certa. Há algum tipo de poesia, ruim ou boa, em tudo, em todo lugar para onde olhamos” (p. 98). No entanto, nada é de fato poético neste capítulo.

A memória se expande e Lise relembra alguns episódios do seu trabalho no hotel, com recorrentes marcações do tempo cronológico, como a contagem de quanto faltava para o turno terminar. Daí em diante, numa mudança de registro, a narração torna-se mais objetiva, compartilhando informações

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

verossímeis. Volta-se no tempo e intuímos que Lise lembra detalhes da noite da morte de Sara e das subsequentes. Nesse momento do capítulo, os parágrafos iniciam com pequenas frases em negrito que se referem a ações ou pensamentos de Lise; lembram anotações para futuro tratamento em um texto com gênero mais definido e bem podem ser detalhes que o formulário não comporta, embora este provoque pensamentos e devaneios na jovem. O uso dos recursos gráficos, muito comuns neste capítulo, diferem ao indicar o pensamento randômico de Lise em contraposição ao formulário, cujos trechos importantes recebem o sublinhado. Um dos parágrafos assim inicia: “***Está uma noite morta:*** O estômago de Lise se contrai; ela empregou a palavra impronunciável, ‘morta’, para Duncan” (2001, p. 103, grifos da autora). É neste capítulo, pelas lembranças não confiáveis da ex-recepcionista do hotel, que o leitor toma conhecimento de que a morte de Sara ocorrera em maio de 1999.

Suponho que a doença pode ter sido desencadeada pelo reconhecimento, por Lise, de Clare que, após a morte de sua irmã Sara, passara a observar o hotel do outro lado da rua. Lise repete ao longo do capítulo que é uma pessoa “bacana”, mas participara das brincadeiras e piadas sobre a queda de Sara com outros colegas, o que pode ter lhe provocado remorso, ao qual se associa um “branco na memória onde quase não há um rosto, quase não há um corpo, nada além do contorno quase vazio de uma pessoa não conhecida [...]” (p. 107). O reconhecimento de sua indiferença em relação a Sara, seu incômodo ainda não muito racionalmente elaborado sobre o mundo do trabalho, a infração do convite à sem-teto Else para passar a noite no hotel e a preocupação com sua situação financeira precária, podem ter contribuído para o colapso de Lise, ainda que houvesse um problema físico, pois há repetições da informação de que seu pescoço doía enquanto trabalhava.

Quase no final do capítulo, a narração retorna ao tempo da doença de Lise e implanta dúvidas às quase-histórias anteriormente narradas, dirigindo-

se diretamente ao leitor: “Não havia história alguma como essa que você acabou de ler, ou pelo menos, se havia, ela ainda não tinha lembrado. Tudo que foi anteriormente dito estava ilembrado [...]” (p. 115). Com isso, os titubeios de Lise se transferem para o leitor, que se descobre pego em uma armadilha. De fato, nada acontecia a Lise no tempo da doença; quando a mãe chega em casa para cuidar dela, o corpo todo lhe doía por ver a filha “pálida, desmontada, cara franzida, escura, dormindo” (p. 117).

“Mas algo dentro dela que havia sido arrombado estava de novo lacrado”

O título da seção centrada na redatora de publicidade ou jornalista Penny Warner é *Perfeito*, referindo-se ao tempo verbal e ao jornal para o qual a personagem trabalha, o *World on Sunday*. Ela era responsável pela coluna *Mundo Perfeito*, e uma de suas marcas é o uso repetido da expressão *Perfeito!*, na afetação de quem se considera superior aos outros. Penny difere das mulheres dos outros capítulos, pois não é da cidade e vê tudo de um ponto de vista externo, de quem está ali apenas de passagem: “É uma cidadezinha velha e meio tosca, lá, embora pareça toda civilizada, a arquitetura e tal” (Smith; Galindo, 2001, p. 127). Ela é hóspede do hotel e precisa escrever uma crítica encomendada sobre suas instalações. Penny está sempre em busca das “letras certas das palavras certas” (p. 125) e parece uma profissional entediada e solitária. Alguns pensamentos seus incluídos entre parênteses são quase-histórias que não lhe sucederam e que ela inventa mentalmente para contar a supostos interlocutores na cidade grande: “ninguém ia acreditar...”

Penny é a mais cerebral das personagens, ela não tem dúvidas sobre seu lugar no mundo, talvez devido à segurança de classe e ao fato de ser uma profissional liberal. Seu nome é exaustiva e ironicamente repetido no capítulo, em alusão a *penny*, dinheiro. A ela só importa detectar possíveis

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

“boas histórias”, algo interessante que lhe permita ter momentos sem tédio a uma distância segura, sem se comprometer eticamente. “Era possível que ela só estivesse precisando de um estímulo externo” (p. 130), o que encontra no corredor do hotel, ao se deparar com Clare vestida de funcionária e com Else. “Por um momento Penny realmente pôde ver a infelicidade, grossa como veludo, exuberante, dramática e franzida como uma cortina prestes a cair sobre a cabeça da menina. Então ela piscou e a ideia sumiu” (p. 132-3). Ela só captura o mundo por adjetivos grandiloquentes que soam falsos. Basta piscar para qualquer afeto pelo outro desvanecer.

Clare invadiu o hotel que tanto tempo espreitara para acessar o pequeno elevador onde Sara morrera. Ao ver a menina tentar abrir a portinhola, lacrada desde a fatalidade, uma curiosidade egoísta se instala, mesmo sem entender do que se trata, pois tudo que Penny almeja é encontrar uma grande história na qual possa atuar como heroína apenas para sua coleção pessoal de narrativas para espantar o tédio desprovidas de envolvimento: “Penny estava passando outra noite melancólica lidando com outro trabalho publicitário em outro hotel quando de repente absolutamente por acaso ela se tornou uma engrenagem no mecanismo de alguma coisa que de fato estava acontecendo” (p. 133).

Ao procurar por algum objeto pontiagudo que lhes permitisse abrir a porta do poço, Penny avista Else, “uma das pessoas mais interessantes que tinha conhecido em muito tempo, que ela tomou de início, completamente equivocada e por causa do velho sobretudo logo, elegante, e algo malcheiroso que estava usando, por uma hóspede excêntrica meio drogada ou quem sabe até uma roqueira de segunda grandeza” (p. 134). As três participam da ação, cada uma com um objetivo diferente, o que é elucidado aos poucos ao longo do capítulo.

Enquanto o tempo do relógio é tão importante para Clare (por motivos diferentes de Sara e da menina da relojoaria), Penny o despreza, assim como o próprio objeto relógio, pois nenhum jamais funcionara com ela (o que pode ser mentira). Como a menina atira o relógio do quarto de Penny no poço – “O fim da vida, o fim do tempo” (Szymanska-Sabala, 2009, p. 258) –, ela imagina uma carta de reclamação caso fosse cobrada pelo hotel, exibindo sua mesquinharia. Quando Clare começa a chorar, Penny se incomoda e sai do hotel, deixando a garota sozinha, em seu desconsolo, o que não lhe traz qualquer incômodo moral: “Um alívio percorreu seu corpo [...]. Ela tinha sido abençoada com o dom da ausência de culpa, ou pelo menos o dom da culpa nunca mais que momentânea, apenas uma questão de imaginação. Ela nunca precisava fazer mais que mudar de ar” (p. 147).

Em sua caminhada, reencontra Else, que rumo para uma área de subúrbio. Ela apenas observa as casas e os afazeres dos moradores, enquanto Penny da curiosidade passa à raiva. Ao observar Else, ela descobre uma singularidade: apesar da ruína, “uma espécie de força que era infinita” (p. 156), mas nem isso provoca mudanças em Penny, que precisa valorizar a experiência do encontro inusitado como algo sublime pelo exótico, afinal, “Essa era uma das coisas de que ela mais gostava em si própria, o fato de estar aberta à experiência, a experiências como esta” (p. 156). No entanto, essa disposição ao outro não passa de performance, pois não há empatia verdadeira que conduza a um encontro verdadeiramente humano, apenas a efemeridade interesseira de angariar mais um fragmento de história para sua coleção de anedotas, como a experiência em diferentes hotéis. Para se livrar do incômodo, preenche um cheque para Else, mas ao chegar ao hotel, o susta, justificando-se para si mesma: “Você não sabia lidar com dinheiro. O dinheiro era só um problema se você não estava acostumada. Deve ser um alívio, ficar sem. Não era por acaso que as palavras pobre e nobre eram tão parecidas” (p. 169).

Ao final, seu texto laudatório de sempre sobre o hotel, que ela julga “Perfeito”, permanece em sua cômoda vida distanciada de pessoas diferentes dela após uma noite “interessante”.

“me escuta você foi rápida você foi muito rápida”

Futuro do Pretérito é o capítulo mais devastador do livro. Narrado por Clare Wilby, é construído em fluxo de consciência, num jorro que pretende simular um diálogo com a irmã morta e, às vezes, falar sobre ela, defendê-la. Os parágrafos iniciam pelo sinal & e não há qualquer indício de pontuação. Clare conta de seu ponto de vista enlutado, inconformado, quase-histórias de sua vida e da irmã, lamentando pelo futuro interditado e por ter ficado sozinha, embora não fossem muito íntimas. A voz adolescente, em movimento de narrativa *coming of age*, relembra detalhes, acontecimentos banais compartilhados, filmes, músicas, situações, pessoas que ambas conheciam, conta da raiva que sente pela maledicência das pessoas que acusam Sara de suicídio. A escrita demonstra seu atordoamento e se inscreve como um registro dos sentimentos do presente que poderá vir a ser um legado, na forma de um diário, com as repetições e coloquialismos mais afinados à oralidade, num movimento de desierarquização entre esta e a linguagem escrita.

A narradora associa pequenos fatos do passado a possibilidades de um futuro para Sara que ela não poderá viver, a vidas de garotas comuns que não interessam a ninguém além do sensacionalismo do momento e Clare tem consciência disso. O ápice é a descoberta do tempo em seu sentido literal: em sua queda para a morte, Sara havia quebrado o próprio recorde na natação.

O último capítulo de *Hotel Mundo, Presente*, é o que mais destoa, podendo ser lido como um epílogo na forma de crônica a homenagear o lugar,

as pessoas mortas e vivas, anônimas e famosas dali e suas existências banais no sentido acionado aqui a partir de Rancière. Com isso, Smith promove o encadeamento de diferentes tempos a afrontar o eterno presente em *looping* do neoliberalismo. As frases são mais longas, com enumerações, descrições de fotografias antigas ou quase-histórias a partir de figuras de enciclopédia e moradores comuns. Ruas, pessoas, estabelecimentos são nomeados, com exceção da cidade, que se expande pelo interior da Grã-Bretanha: “Em qualquer parte, norte ou sul, qualquer cidadezinha (em nome da organização digamos que é a cidadezinha onde o muito e o pouco deste livro foram tão tenuemente ancorados) [...]” (p. 215). Essa espécie de ode ao local contrasta com a rede de hotéis Global, cujo peso e poder não suplantam a força da vida comum cotidiana, e uma cena banal que se inscreve como testemunho da vida encerra o livro: “Manhã. Pousa um pássaro, depois outro. A árvore estremece delicada. A água da chuva se desprende dos ramos e cai, uma paródia da chuva em miniatura” (p. 221).

Considerações finais

A leitura de *Hotel Mundo* aqui apresentada orientou-se pela identificação de relações entre o reconhecimento de aspectos estético-políticos a partir das noções de momento qualquer e micro-acontecimentos sensíveis propostas por Rancière. No livro, há uma narrativa principal, que é a da morte trágica da jovem Sara Wilby, a atravessar os capítulos como quase-história: do amor nascente que não se realiza, da promessa como nadadora, de sua entrada frustrada no mundo do trabalho. Os poucos segundos que separam a entrada da portinhola do elevador que transporta comida no hotel e seu fundo são também os segundos que apartam a Sara viva da Sara morta. O anteriormente excluído pelos regimes da arte, “inframundo da repetição”, não se opõe mais ao “mundo da ação”, e a morte de Sara constitui o momento decisivo

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

que instaura um “espaço-tempo inédito, onde os mesmos acontecimentos sensíveis se expandem pouco a pouco, afetando de modo semelhante todos os corpos [...]” (Rancière, 2021, p. 138).

A vida de Sara e das outras mulheres que protagonizam os capítulos de *Hotel Mundo* não contam na ordem do Hotel Global e, por isso mesmo, o desafiam violentamente ao reivindicar sua existência como forma e não apenas como conteúdo, como justiça frente às opressões sociais e aos apagamentos.

É a forma específica de dissenso⁴ que a literatura pratica com suas palavras. A política prática do dissenso sob a forma da palavra coletivamente tomada por aqueles que tencionam fornecer a prova de que falam. Já a literatura confere uma palavra singular àqueles que não podem provar isso, àqueles que não podem absolutamente falar (Rancière, 2021, p. 153).

Contra e a partir da incomunicabilidade, insiste-se na troca, por meio de diálogos instaurados em todos os capítulos por formas diferentes: Sara e o fantasma (acionamento pelo fantástico), Else e os passantes (os pensamentos dela instauram um movimento dialógico), Penny e Else (mundos que não se comunicam, apesar do diálogo, pela diferença de classe), Clare e Sara (o diálogo interditado pela morte vive na escrita).

Outro aspecto relevante é o fato de todas as personagens olharem o espaço do hotel sob diferentes e subjetivos ângulos, evidenciando que as convergências aparentes do mundo contemporâneo não resultam em confluências efetivas, permanecendo como linhas paralelas, portanto, sem um ponto comum.

Por fim, entendo que o exercício de fabulação desenvolvido por Smith em *Hotel Mundo* não pretende ser mero maneirismo em busca de um estilo

4 “ruptura com um regime normal de experiência” (Rancière; Marques; Prado, 2021, p. 33).

diferencial, mas a prática de uma intuição sobre as potencialidades criativas da literatura contemporânea na afronta aos estereótipos, às homogeneizações, às formas cristalizadas de escrita, de comunicação. A escritora parece declarar, com o choque com os usos sociais da linguagem capturados pelas formas técnicas, publicitárias, institucionalizadas, que ainda há brechas para a utopia, para sonhar um futuro para a literatura que talvez esteja em sua existência como “pequena máquina anti-hierárquica” (Rancière; Marques; Prado, 2021) que permite deslocamentos das narrativas fechadas do mundo comercial e do gosto pasteurizado para uma narratividade, ainda que mínima, constituída por momentos quaisquer em expansão criativa.

Referências

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. (Trad.) George Bernard Sperber e equipe. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATES, David. Unity, Plasticity, Catastrophe: Order and Pathology in Cybernetic Era. In: LEBOVIC, Nitzan; KILLEN, Andreas (Eds.). *Catastrophes – a History and Theory of an operative concept*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.

CORPAS, Danielle; MALCHER, Beatriz. Jacques Rancière, leitor de Eric Auerbach. *Alea – Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 25/1, jan.-abr./2023, p. 150-165. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/CwWzmBVygVywfhpqyknRxgk/>. Acesso em: 08 jun. 2025.

COWTAN, Grace. “*In no Time*”: Representations of suspended Time in Contemporary Literature. University of Oxford, England, 2021. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:e5a9b87d-38f1-47b8-87d3-6e328d97418e>. Acesso em: 09 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

GEZELS, Helena. *The Interminable Tapeworm – Time Perception and Stream of Consciousness in Ali Smith's Fiction*. Ghent University, Belgium, 2016. Disponível em: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUGOI/002/349/247/RUGOI-002349247_2017_0001_AC.pdf. Acesso em: 09 jun. 2025.

ITKONEN, Ritva. *The representation of marginalized identities through Language use – Study of Character Development in Ali Smith's Hotel World*. University of Jyväskylä, Finland, 2009. Disponível em: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/19556/1/itkonen_ritva.pdf. Acesso em: 09 jun. 2025.

LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itânia Maria Mota. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. In: Maia, Jussara Peixoto et. al. (Orgs.). *Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PAYE, Michael. Regulating Desire: the Nature of Exhaustion in Ali Smith's Hotel World and Ewan Morrison's Tales from the Mall. *Humanities*, UK, 8(1), 51, 2019. p. 1-13. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/51>. Acesso em: 08 jun. 2025.

PELLEJERO, Eduardo. *Ethos, Decoro, Liberdade: notas sobre regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière*. *Dialektiké*, Rio Grande do Norte, vol. 2, 2016, p. 19-35. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/dialektike/article/view/5420>. Acesso em: 09 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São

Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista a MARQUES, Ângela; PRADO, Marco Aurélio Máximo. *Pequena máquina anti-hierárquica* – Entrevista sobre o Método da Cena. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/publicacao/pequena-maquina-anti-hierarquia/>. Acesso em: 09 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política*. A partilha do sensível. (Trad.) Vanessa Brito. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *History, Politics, Aesthetics*. ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (Eds.). Durham; London: Duke University Press, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. (Trad.) Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. (Trad.) Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAHD, Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva. Jacques Rancière e a estética da ação criativa. *Kalagatos* – Revista de Filosofia, Fortaleza, vol. 20, n. 1, 2023, p. 1-19. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/9932>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SALOMON, Marlon. Jacques Rancière – cenografias políticas. *História da Historiografia*, Ouro Preto, vol. 6, n. 13, 2013. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/605>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SMITH, Ali. *Hotel Mundo*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo:

Companhia das Letras, 2009.

SPARBO, Hulda Westberg. *Story and Self* – The healing possibilities of anachrony and style in Ali Smith's *Hotel World* and *How to be both*. University of Oslo, Norway, 2019. Disponível em <https://www.duo.uio.no/handle/10852/73733>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SZYMANSKA-SABALA, Ewa. The cons and pros of being dead: the meaning of Life and Language in *Hotel World* by Ali Smith. *ACTA PHILOLOGICA*, 2009, 35 (35), 42-48. Disponível em <https://acta.wn.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=227561&language=en>. Acesso em: 09 jun. 2025.

Submissão: 23/04/2024

Aceite: 19/05/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99799>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

"Agora o tempo é outro": os deslocamentos da personagem Maria em *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende

“Now the time is different”: the displacements of the
character Maria in *Outros Cantos*, by Maria Valéria
Rezende

Cindy Conceição Oliveira Costa
UFPI

Herasmo Braga de Oliveira Brito
UFPI

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99752>

Resumo

Este artigo busca analisar os deslocamentos físicos e subjetivos da personagem Maria, do romance *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende. Maria é uma mulher em trânsito, a qual, por meio do recurso da memória, em uma viagem de ônibus, traça os acontecimentos de seu passado, reconstituindo-se enquanto revive os diversos lugares por onde passou e as pessoas com quem se conectou, especialmente em Olho D'água, uma cidade fictícia do sertão nordestino. A personagem é uma figura subversiva e desviante, pois nos anos 1970, durante a Ditadura Militar no Brasil, foi uma professora enviada pelo MOBREAL para alfabetização na localidade, porém, passa a fazer isso de modo a desenvolver a consciência e organização daquelas pessoas. Desse modo, as pessoas com quem Maria convive e os lugares pelos quais passou ajudam a construir sua identidade, e o recurso da memória ajuda a traçar esses deslocamentos. Metodologicamente, esta é uma pesquisa bibliográfica e qualitativa que tem como base as acepções de Butler (2018), Dalcastagnè (2014), Perrone-Moisés (2016), Brito (2017), entre outros autores. Destarte, por meio da visão dessa narradora-protagonista, é traçado um retrato social e político de um período histórico repressivo do país, no qual figuras como Maria utilizavam da resistência para desafiar e redefinir as normas estabelecidas.

Palavras-chave: deslocamentos; literatura brasileira contemporânea; memória; Outros cantos; Maria Valéria Rezende.

Abstract

This paper aims to analyze the physical and subjective displacements of the character Maria from the novel *Outros cantos* (2016) by Maria Valéria Rezende. Maria is a woman in transit who, through the resource of memory during a bus journey, traces the events of her past, reconstructing herself as she relives the various places she has passed through and the people she has connected with, especially in Olho D'água, a fictional town in the Northeastern Brazilian hinterlands. The character is a subversive and deviant figure because, during the 1970s, amid the Brazilian Military Dictatorship, she was a teacher sent by MOBREAL for literacy purposes in that area, yet she starts doing so to develop the consciousness and organization of those people. Therefore, the people with whom Maria interacts and the places she traverses help construct her identity, and the resource of memory assists in delineating these displacements. Methodologically, this is a bibliographic and qualitative research grounded in the perspectives of Butler (2018), Dalcastagnè (2014), Perrone-Moisés (2016), Brito (2017), among other authors. Hence, through the perspective of this narrator-protagonist, a social and political portrait is drawn of a repressive historical period in the country, in which figures like Maria used resistance to challenge and redefine established norms.

Keywords: displacements; contemporary Brazilian literature; memory; Outros cantos; Maria Valéria Rezende.

Introdução

Outros cantos, publicado em 2016, é um dos cinco romances da escritora brasileira contemporânea Maria Valéria Rezende, o qual traz o protagonismo de Maria, uma professora aposentada de 70 anos que, durante uma viagem de ônibus rumo a uma palestra para falar de sua experiência como educadora popular em um sindicato de trabalhadores rurais, relembra 40 anos antes, quando fez o mesmo percurso para trabalhar na localidade de Olho d'Água, uma cidade fictícia do sertão nordestino, lugar que a marcou profundamente. Na composição de suas memórias, entram também as dos períodos em que viveu o exílio no exterior, em países como Argélia, México, etc., o que mostra uma vida marcada pelos deslocamentos, tanto territoriais/espaciais e sociais quanto relacionados ao seu gênero e à constituição de sua identidade.

Maria é uma mulher em trânsito, a qual, por meio do recurso da memória, nessa viagem de ônibus, traça os acontecimentos de seu passado, reconstituindo-se enquanto revive os diversos lugares por onde passou e as pessoas com quem se conectou, especialmente em Olho d'Água. A personagem é uma figura subversiva e desviante, pois nos anos 1970, durante a Ditadura Militar no Brasil, foi uma professora enviada pelo MOBREAL¹ para alfabetização na localidade, porém, passa a fazer isso de modo a desenvolver a consciência e organização daquelas pessoas. Assim, Maria passou apenas poucos meses ali, pois teve de fugir quando soube que o exército estava à procura de “gente estranha” naquelas redondezas, deixando apenas as memórias do que viveu junto daqueles indivíduos, principalmente de sua amiga Fátima. Desse modo, as pessoas com quem Maria convive e os lugares

1 Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBREAL), criado em 1967, condizente com a ideologia do regime militar.

pelos quais passou ajudam a constituir sua identidade, sendo que o recurso da memória a auxilia a traçar esses deslocamentos.

Sobre o seu fazer literário, Maria Valéria Rezende, conhecida como a “escritora dos invisíveis”, fala sobre como o leitor que imagina para as suas obras são os seus próprios personagens, assim, eles sempre representam pessoas reais com as quais a autora conviveu em seus anos de educadora (vivência essa que empresta à personagem Maria), além de que é a partir deles que escolhe a linguagem utilizada em seus livros. Foi por meio de sua experiência no sertão de Pernambuco, em um povoado onde as pessoas viviam de tecer redes, que a autora encontrou inspiração para a escrita de *Outros cantos*. No entanto, apesar das experiências emprestadas à Maria do romance, como o trajeto, as viagens e estadias na Argélia e outros países, ser formada em francês e uma alfabetizadora aos modos de Paulo Freire, bem como também ser uma militante contra a ditadura, Maria Valéria Rezende esclarece em entrevistas não se tratar de uma autoficção, mas sim que escreve sobre aquilo que vê e vive, por isso, as personagens de suas narrativas em muito se parecem com ela própria ou com as diversas pessoas que conheceu em suas andanças pelo Brasil e pelo mundo.

Ademais, como a autora conta em vídeo ao projeto Mulheres de Luta, realizado pelo canal Lascene Produções (2017), uma das preocupações que a fizeram desenvolver a narrativa do romance corpus de análise deste artigo é que:

Muitas vezes, na literatura, a imagem que fica, as imagens mais marcantes do sertão, sobretudo do sertão do nordeste, através de Graciliano, mesmo *O quinze* de Rachel de Queiroz, é a seca como sofrimento. E eu sempre me impressionei muito com o fato de, mesmo na seca, no sofrimento, a resposta do povo é uma resposta criativa, é uma resposta que não perde a alegria [...] todo o sofrimento não consegue matar a vontade de viver [...]. Eu falo da seca, eu falo da dureza, mas como que essa dureza também gera beleza.

Assim, fica claro como a autora foge de estereótipos antes atribuídos às narrativas regionalistas que retratavam o sertão nordestino, algo que é uma das características das obras Neorregionalistas, uma vez que as produções contemporâneas, caracterizadas pela diversidade de abordagens narrativas e temas, trouxeram a retomada do Regionalismo, mas com um caráter mais valorativo e sem os estereótipos de narrativa exótica ou pitoresca (Brito, 2017) associados às suas fases anteriores (o regionalismo romântico do século XIX e o do início do século XX). Em outras palavras, essas criações artísticas ultrapassam a visão preconceituosa que se tinha das outras fases do regionalismo, bem como a de que elas careciam de valor estético significativo.

Dessa forma, em vista das questões apresentadas, o presente artigo tem como objetivo analisar os deslocamentos físicos e subjetivos da personagem Maria, do romance *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, ao trazer alguns apontamentos sobre a literatura brasileira contemporânea engajada politicamente, abordando questões como de que forma o sertão nordestino, a memória e a ditadura militar são trazidas no romance e, por fim, os deslocamentos e subversões que constituem a narradora-protagonista Maria.

Uma literatura brasileira contemporânea politicamente engajada

Muito do que tem se produzido na literatura brasileira atual reflete os impasses políticos e sociais tanto do tempo presente como do passado histórico do país. Nesse sentido, após a abertura política ocasionada pelo fim da Ditadura Militar, mais especificamente a partir dos anos 1980, intensificando-se nos anos 1990, até o presente, grande parte dos escritores brasileiros passou a representar uma reescrita da memória nacional.

Dessa forma, como já sabemos, literatura e sociedade estão intrinsecamente ligadas, uma vez que a ficção influencia e é influenciada,

tanto pela sociedade quanto pela literatura, assim como pode ser uma forma de expressão de vozes antes não ouvidas ou mesmo silenciadas.

Ademais, alguns críticos e estudiosos apontam para outras características dessa literatura, mas que também convergem com os aspectos políticos. De acordo com Schøllhammer (2009), há também a presença do que ele chama de um “novo regionalismo”. Como o autor assinala, a ênfase na realidade urbana foi um dos elementos que a “Geração 90” manteve da narrativa ficcional dos anos 1970, no entanto, “nunca foi abandonado por completo o cenário regional, que subsiste até hoje na literatura brasileira desde o século XIX, e que continua sendo um dos alicerces da opção pelo realismo” (Schøllhammer, 2009, p. 77-78). Assim, para o autor, em determinadas obras atuais, o enfoque regional não se limita mais a explorar costumes, tradições e características etnográficas, mas sim a se tornar um cenário de conflito entre o ambiente rural e urbano, entre a herança do campo e um futuro apocalíptico vislumbrado nas grandes metrópoles (Schøllhammer, 2009), características essas presentes nas obras de Maria Valéria Rezende, a exemplo do romance *Quarenta dias* (2014)², entre outros autores.

Nesse sentido, em tais narrativas, vemos a “inclusão de características linguísticas específicas na construção dos personagens” (Schøllhammer, 2009, p. 78), traço marcante na prosa da autora em estudo e que está presente em grande parte das produções que valorizam a oralidade e o pertencimento ao local que a linguagem carrega e expressa. Sob outra perspectiva, estudos mais recentes, como os de Brito (2017), apontam para um neorregionalismo, o qual se configura a partir de três aspectos:

[...] o primeiro consiste na *autonomia das personagens femininas* dentro das obras; o segundo é em relação ao *espaço literário*, que não situa apenas os personagens sob um dado cenário, mas

2 No romance, é trazida a trajetória de Alice, uma professora de língua francesa aposentada que é obrigada por sua filha, Norinha, a se mudar de João Pessoa, na Paraíba, para a capital gaúcha, Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

apresenta outras moldagens dentro do enredo se transmutando, em alguns casos, em personagem; e o terceiro elemento reside na *valorização dos aspectos locais pelo recurso da memória* e, mesmo quando não há a utilização desse artefato narrativo a cultura da região se faz presente no enredo como um forte teor de *resistência à homogeneização da cultura* (Brito, 2017, p. 23-24, grifos no original).

Em *Outros cantos*, esses três aspectos são presentes e indispensáveis para a compreensão da narrativa. Assim, vemos a autonomia das personagens femininas, tanto em Maria quanto na sertaneja Fátima; o espaço sendo um forte elemento dentro do enredo, o qual influencia até mesmo na constituição das personagens; bem como a valorização dos aspectos culturais por meio do recurso da memória e também da linguagem.

Além disso, conforme trata Perrone-Moisés (2016), as principais manifestações da literatura contemporânea estão intimamente ligadas a um passado recente. As referências constantes, reescritas, fragmentações, colagens, recursos metalinguísticos e metaficcionais perpetuam a história e as obras desse período passado. Como ilustra a autora, nessa literatura, o tempo se apresenta menos como uma narrativa linear e progressiva e mais como uma memória fragmentada e desordenada, a qual é reflexo do momento presente e das ferramentas que possuímos, tais como a internet, que torna tudo mais urgente e rápido. De tal modo, conforme assinala,

Em todas as épocas, a memória foi indispensável aos homens para avançar no futuro. Mas em nossa época, ela mais pesa e desorienta do que auxilia. Jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta quando a atual. E a memória recente, a do século XX com suas guerras e horrores, é culpabilizante. Daí a frequência do tema do espectro na literatura contemporânea. *O espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer* (Perrone-Moisés, 2016, p. 150, grifo nosso).

Assim, o período da Ditadura Militar, como trazido em *Outros cantos*, bem como outros momentos históricos repressivos, tornam-se um espectro dentro dessa literatura. Por exemplo, em outro romance, *Carta à rainha louca* (2019)³, Maria Valéria Rezende retrata o período colonial brasileiro, trazendo um novo olhar sobre ele. Sobre isso, a partir dos postulados de Jacques Derrida, Perrone-Moisés elucida que o que era antes visto como uma ameaça em nossos dias tornou-se um passado espectral. Nesse sentido,

O espectro nos coloca em relação com um outro, de outro tempo, que não está presente, mas não cessa de voltar. O lugar singular a partir do qual podemos falar com ele é o da filiação, do apelo, da interpelação. Três atitudes são suscitadas pelo espectro: o luto, a consciência das gerações, o trabalho do espírito. O espectro é a aparição carnal do espírito, seu corpo fenomenal. O espectro é uma figura da lei que nos observa, nos vigia, nos olha sem reciprocidade (pois é ele que tem o direito de olhar, não nós), um arquivo que volta e nos interpela. [...] Para Derrida, o espectro é o que nos vem do passado, da tradição, e que deve ser acolhido para que se faça o trabalho do luto e se dê lugar ao porvir. Nesse sentido, o filósofo colocava a espectrologia na própria base da desconstrução (Perrone-Moisés, 2016, p. 151).

Em suma, essa presença fantasmagórica do passado no presente é, conforme a autora, “ao mesmo tempo, uma exigência de memória e um estímulo aos vivos, para que estes a usem em benefício do porvir” (Perrone-Moisés, 2016, p. 169). Portanto, a memória nesses casos não opera apenas como um registro do que passou, mas sim como uma ferramenta dinâmica, como um convite para que se compreenda, com os olhos de hoje, certas questões do passado que não devem ser repetidas, mas que muitas vezes podem voltar a ocorrer.

Outrossim, retomando o pensamento de Schøllhammer (2009), também houve nas produções literárias a partir de 1980 um interesse

³ Este é um romance epistolar que se passa no século XVIII no qual a narradora-protagonista mostra com um olhar feminino o período colonial brasileiro. Isabel endereça uma longa carta à rainha Maria I denunciando as injustiças que ela e muitas pessoas marginalizadas sofreram no período.

renovado em examinar e analisar os atributos de identidade dentro de perspectivas nacionais, multiculturais, étnicas e de gênero, não apenas como sintomas de conteúdo, mas como expressões discursivas, reunidas como traços linguísticos distintos. Com isso, surgiu a volta a um interesse mais explícito por gêneros narrativos mais tradicionais, “por exemplo, o romance memorialista e histórico, como, explica-se, provavelmente, por esse fato, aliado à sensação, por parte de uma certa crítica, do exaurimento do experimentalismo mais técnico e formal” (Schøllhammer, 2009, p. 89), ou seja, tais obras debatem esses aspectos nacionais, étnicos e de gênero, por exemplo, trazendo visões não hegemônicas, com protagonismo de personagens antes colocados à margem, tal como mulheres, pessoas negras que foram escravizadas, LGBTQIAPN+, entre outros casos.

“Agora o tempo é outro”: o sertão, a memória e a ditadura em *Outros cantos*

Em obras neorregionalistas, o espaço e a memória são elementos quase sempre focais na narrativa, com presença marcante nos enredos. O espaço é, por sua vez, coparticipante e influencia diretamente na constituição das personagens, já a memória atua tanto como uma forma de resistência como um elemento influenciador dos seus processos subjetivos. Em *Outros cantos*, o espaço do sertão é, ao mesmo tempo, conflituoso e acolhedor, uma vez que trouxe um estranhamento à narradora-protagonista por não pertencer àquele ambiente, no entanto, com o período que lá vive e com o acolhimento das pessoas, Maria passa a sentir essa conexão com o lugar, o que a faz ainda se lembrar 40 anos depois.

Eu me tinha apresentado seguindo um pequeno anúncio num diário oficial listando os municípios onde se necessitavam alfabetizadores para o Mobral, e fui logo aceita, sem mais

perguntas, porque, de Brasília, pressionavam os chefes políticos da região, e ninguém mais, capaz de enfileirar uma letra atrás da outra, estava disposto a se exilar em Olho d'Água e ensinar a ler e escrever aos jovens e adultos (Rezende, 2016, p. 31).

Segundo conta: “Por mim, enquanto eu puder refazer o sertão das minhas lembranças e belos assombros revividos esta noite, os motoristas podem discutir pelo resto da vida. Eu não tenho pressa. Ou melhor, resta-me pouco tempo para passar a limpo meu velho sertão” (Rezende, 2016, p. 73). Maria se depara na narrativa com dois sertões diferentes: o do seu passado, com menos recursos: e o sertão do presente, que vê passando pela janela do ônibus e o qual se mostra diferente, mais desenvolvido.

No romance, conforme tratam Luiz e Pelinser (2023), o sertão desempenha um papel fundamental ao influenciar a subjetividade das personagens, sendo moldado pela percepção delas, assim como ele próprio as molda. Dessa forma, “ao perceber e relatar a dureza e a imobilidade do sertão, Maria também relata sua dificuldade para se habituar àquele espaço, uma vez que a paisagem é compreendida a partir de seu confronto ao tentar se aproximar do povoado, de sua gente e de sua cultura” (Luiz; Pelinser, 2023, p. 71). No entanto, é em razão dessa “paisagem áspera e espinhosa” (Rezende, 2016, p. 12) que Maria é despertada por lembranças passadas, iniciando assim uma conexão com o sertão. Nesse sentido, como meio de libertar-se de experiências anteriores e se integrar à comunidade de Olho d'Água, ela decide aprender com os habitantes locais.

[...] pode-se considerar que o sertão percebido por Maria apresenta uma espacialidade física e geográfica, mas também aparece como uma *terra constituída por elementos subjetivos*, que surgem da experiência vivida pela personagem [...] Maria enfim começa a dialogar com o sertão e seu povo. A partir desse ponto, a tensa relação com o local se modifica, e a personagem agora se vê angustiada por precisar ir embora de Olho d'Água sem conseguir completar seu trabalho como professora (Luiz; Pelinser, 2023, p. 72-73, grifo nosso).

O sertão é, portanto, não apenas um espaço, uma vez que constitui elementos subjetivos que transformam a personagem, com isso, “os laços de pertencimento criados com a comunidade a convertem em espaço de afeto e transformam sua percepção acerca da região” (Luiz; Pelinser, 2023, p. 72). Aqui entra uma questão importante, pois, por Maria vir de fora, a aridez do espaço geográfico a faz ter uma percepção negativa do local em um primeiro momento, no entanto, é justamente quando passa a viver e entender o lugar, a cultura e a identidade das pessoas com quem convive que essa percepção muda, torna-se mais positiva. Nisso, o romance mostra uma valorização da cultura local que vai de encontro aos estereótipos que muitas pessoas de outras regiões brasileiras carregam do Nordeste, como a de que só existe fome e seca, sem ao menos buscar compreender que algumas das problemáticas enfrentadas pela região também têm a ver com questões políticas.

A memória, entrelaçada nessa espacialidade do sertão, segue juntamente com ele como dois dos elementos mais presentes na narrativa. Maria conta-nos, logo no início da história, sobre o homem que acabara de entrar no ônibus e que sentou ao seu lado, um vaqueiro que, por estar com suas vestes de trabalho, faz com que Maria acesse às suas memórias ao sentir o cheiro de couro curtido da vestimenta do homem, assim, a personagem vê-se outra vez “jovem ainda, sentada sobre o tronco de um coqueiro decepado e deitado em frente à casa que me cabia, naquele povoado cujo nome explicava a razão de sua existência, tão longe de tudo: Olho d’Água, como tantos outros mínimos oásis espalhados pela vastidão das terras secas” (Rezende, 2016, p. 10).

No entanto, Maria observa as diferenças daquele sertão de quarenta anos atrás: “O sertão não é mais sertão e ainda não virou mar. Fecho os olhos

e minha memória recupera e estiliza a beleza despojada daquele meu outro sertão” (Rezende, 2016, p. 22). Aqui, vemos como essas mudanças podem ter sido causadas pela modernização e pelas políticas públicas relacionadas à água, as mudanças que tornaram o sertão um lugar melhor, quando ele deixou de ser um lugar onde “não se costumava chegar, de lá só se ia embora” (Rezende, 2016, p. 16), uma vez que, principalmente em períodos ditatoriais, o que Maria vivia à época, essas políticas eram praticamente inexistentes, já que o que se queria era manter o domínio até mesmo do imaginário daquelas pessoas.

A autora toma empréstimos da História para também narrar esse período da Ditadura Militar no Brasil e, de tal modo, por meio da memória e testemunho de Maria, assim como os da própria Maria Valéria Rezende, que viveu esse tempo, temos um vislumbre de como as coisas ocorriam nesse passado. Como a narradora-protagonista conta, até mesmo a presença de policiais fardados no momento presente a trazem a lembrança daquele momento:

Os homens que sobem trajam a farda da polícia rodoviária, temos de descer, documentos de identidade nas mãos, o resto dos pertences deve ser deixado no carro. Roubo ou revista? Está buscando o quê, a polícia? Não, nem me arrepio, os tempos são outros, outros são os medos que se espalham feito vírus e atacam a mim também, antes certa de ser tão corajosa (Rezende, 2016, p. 26).

Sobre isso, como trata Figueiredo (2017, p. 15), “o Estado Brasileiro, através do seu aparato repressivo, considerou que os ‘comunistas’ eram indignos de viver e podiam morrer como ratos”. Dessa forma, é possível compreender o medo que Maria sentia antes, uma vez que não poderia ser descoberta em seu exílio e muito menos que descobrissem os seus reais motivos para estar naquela comunidade.

Ainda segundo a autora, “para contar o vivido é preciso reinventar através da ficção” (Figueiredo, 2017, p. 44), o que é exatamente o que autores como Maria Valéria Rezende fazem ao resgatar esse passado, reinventando ou trazendo nova vida e/ou perspectivas sobre esses eventos históricos. De tal modo, segundo Figueiredo (2017), a literatura sobre a ditadura desempenha o papel de complemento aos arquivos oficiais. Assim, ao criar personagens e simular situações, o escritor guia o leitor para imaginar e refletir sobre o que realmente foi vivenciado por homens e mulheres durante o regime militar no Brasil.

Naquele mundo de escassez, a força e a beleza do trabalho humano saltavam aos olhos, eu aprendia a viver ali, retomava esperanças, ia, aos poucos, deixando descansarem em paz os meus mortos e perguntando-me quando seria capaz de saber o que fazer para transformar em nova vida as injustiças e dores. Aprontava-me para ficar por longo tempo (Rezende, 2016, p. 29).

No excerto acima, Maria traz uma reflexão e a esperança renovada de que conseguiria melhorar a sua situação e da comunidade, bem como o sentimento de que poderia transformar as velhas dores em combustível para essa mudança. Assim, aos poucos, mostra sua verdadeira missão naquele lugar:

Por várias tardes, em vez de sentar-me ao ar livre e aguardar o pôr do sol e o canto, simplesmente largava-me na rede a ruminar angústias. [...] Por mais que buscasse, não encontrava outro caminho digno e honesto para os companheiros, conhecidos ou desconhecidos, com quem me tinha comprometido. Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as condições para a vinda dos outros. Assim tinha sido planejado, e eu, corajosa ou insensatamente, havia aceitado a missão. Depois de meu longo périplo, praticamente sozinha, por três continentes, acreditava-me pronta para tudo. Saberria, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se

pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão (Rezende, 2016, p. 105).

Nesse sentido, como conta Maria, o percurso que ela e seus companheiros almejavam era democrático e se estenderia por um trajeto mais longo e singular. A sua função consistiria em entrar profundamente “no seio do povo”, transformando-se como “peixes dentro d’água”, presentes “nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas, nas serras, desaparecer como o ‘fermento na massa’, manter e tornar libertadora a fé até então manipulada e distorcida” (Rezende, 2016, p. 106). Aqui, ela deixa clara sua intenção de ensinar àquele povo não apenas as letras, mas algo maior que poderia fazê-los pensar e se organizar melhor no intuito de mudar as suas realidades.

Aquele fim de mundo, que eu tinha buscado imaginando-o escondido e ignorado por todos, tinha dono, o Dono, do morro que continha a milagrosa mina d’água perene, dono mesmo, “de papel passado”, disseram, dono da vida e da morte naquele território que eu ousara invadir sem saber o que fazia. Só ele tivera meios para trazer a máquina, os blocos de cimento, mandar cavar aquela cacimba estreita e funda onde não faltava a água salobra essencial para sua tinturaria, tivera recursos para comprar a nora e as correntes que baixavam e levantavam os alcatruzes, dinheiro e poder para pagar e acobertar os jagunços e as armas que o representavam. E cobrava caro. Cada pote d’água doce, cada lata d’água salgada custava dinheiro (Rezende, 2016, p. 33).

O “Dono” era, portanto, um homem poderoso, como um coronel, que detinha o poder das terras, da água e da mão de obra dos trabalhadores que moravam em Olho d’Água, o qual utilizava-se de força e controle coercitivo para manter a sua autoridade por meio das armas e de seus jagunços, fazendo com que fosse impossível questionar a forma como o racionamento e venda da água era feito.

No entanto, mesmo depois de perceber certas mudanças no local, Maria depara-se com um cenário que ainda não havia mudado, não só relacionado

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

à pobreza, como também à cultura e culinária local. Aqui mais uma vez vemos a dualidade desse sertão:

O cheiro a ocupar-me a memória parece cada vez mais forte, e me dou conta de que não é só lembrança. A mãe de dois garotos sentados logo atrás de mim abre um farnel qualquer e ouço, sussurrando, “Cuidado para não derramar a paçoca, filho, foi só isso o que sobrou”. Viro-me e percebo, à fraca luz das lâmpadas de vigia ao pé das poltronas: a mãe inclina-se por sobre o corredor, estendendo-se aos filhos, em guardanapos de papel, a saborosa mistura de carne de charque desfiada com farinha de mandioca, dando-me água na boca e saudade. [...] Apesar das aparências, nem tudo mudou tanto assim neste sertão (Rezende, 2016, p. 44-45).

Segundo trata Halbwachs (1990, p. 97): “Lembrar é repensar e reconstruir com imagens e ideias de hoje as experiências do passado”. Dessa forma, Maria repensa e reconstrói essas imagens utilizando-se também de seus sentidos, principalmente os cheiros, como o couro da roupa do vaqueiro ou da paçoca de carne de charque. No excerto acima, a narradora-protagonista acessa uma memória afetiva e olfativa da comida, que representa não só a culinária local, como também é carregada de significações que remetem às dificuldades enfrentadas por aquelas pessoas para se alimentarem.

Esses problemas e a busca por melhores empregos, historicamente, foram os responsáveis por boa parte da população nordestina migrar para as grandes cidades do Sul e do Sudeste, pessoas essas que muitas vezes não voltavam para o seu lugar de origem, mesmo quando não conseguiam arranjar bons empregos. Não obstante, no romance é apresentada uma outra face disso, em que Maria fala de um “retornado”, que assim como ela está voltando para aquele sertão que não via há tantos anos:

“Agora o tempo é outro”, repito também eu, lá dentro, a alegria do homem que volta enfim à sua terra-mãe contaminando minha nostalgia e reavivando as esperanças que me embarcaram neste

ônibus. Sim, agora o tempo é outro, cheio de novos riscos, é certo, mas talvez mais propício à vida. [...] “Agora o tempo é outro.” Quarenta anos atrás, porém, era escassa a esperança e custava enorme cansaço, senão mantê-la, pelo menos manter-se à tona do desespero (Rezende, 2016, p. 102-103).

Destarte, podemos compreender o que expressa esse excerto como não apenas a alegria desse homem voltando para o seu lugar de origem ter afetado Maria, mas também como os próprios espaço e tempo mudaram, apesar das dificuldades ainda enfrentadas. Quarenta anos antes, esse sertão que a protagonista e os moradores de Olho d’Água habitavam era diferente, mais duro, e tornava duras as pessoas que lá viviam, no entanto, no momento presente, a personagem vê como mudanças positivas ocorreram, como o fato de que ela mesma está retornando para falar da sua luta que, naqueles anos, precisava ser secreta.

Deslocamentos e subversão: a personagem Maria

No que se refere aos deslocamentos na literatura brasileira contemporânea, isso tem sido um tema significativo e complexo, retratado direta ou indiretamente por diversos autores, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais do país e dos indivíduos representados nessas narrativas. Esses deslocamentos podem se manifestar de várias maneiras, desde a abordagem de questões sobre identidades, migração e diáspora, até a experimentação formal e estilística da construção das narrativas. Dessa forma, vemos em *Outros cantos* (2014) diversos elementos que influenciam nos deslocamentos da personagem Maria, principalmente relacionados à sua identidade e constituição interna, os quais discutimos ao longo deste trabalho.

Conforme trata Dalcastagnè (2014), no que se refere aos deslocamentos na literatura brasileira, observa-se que os que ocorriam pelo espaço urbano eram predominantemente realizados por narradores brancos, homens, de classe média e intelectuais, algo que no contexto contemporâneo tem mudado, com a emergência de narrativas em que o protagonismo feminino, por exemplo, é acentuado. Desse modo, por meio de narrativas que trazem protagonistas mulheres, os deslocamentos femininos começaram a ser foco de algumas produções. Segundo a autora, a alteração de gênero (embora não a de classe ou cor) também acarretava uma transformação no padrão de movimento das narradoras ou protagonistas. Assim como a maioria dos homens do período anterior, elas são personagens constantemente em trânsito: “No entanto, seu percurso se dá fora de suas cidades e mesmo de seu país, o que faz com que sua relação com o espaço urbano seja, sempre, de estranhamento” (Dalcastagnè, 2014, p. 32).

Dessa forma, a autora percebe que, em tais narrativas, apesar de haver essa mudança, trazendo agora a visão de narradoras ou protagonistas femininas, os deslocamentos dessas personagens são de estranhamento. Esse estranhamento é ilustrado por meio de Maria, como já falado anteriormente, por não se perceber pertencendo àquele espaço, assim como em outras personagens de Maria Valéria Rezende, como é o caso de Alice⁴, em *Quarenta dias*. Nesse sentido, ainda para Dalcastagnè:

Buscando observar o deslocamento urbano, agora, a partir de um recorte de classe, continua sendo difícil encontrar personagens femininas em trânsito. As ruas e esquinas literárias permanecem como território de homens – são corpos masculinos, e em pleno vigor físico, que, atravessando a cidade, a desenham diante de nossos olhos. Mas eles não são *flâneurs*, deslocam-se com rapidez – não porque a rapidez seja a marca do moderno, ou do contemporâneo, mas porque precisam chegar ao trabalho, ou

⁴ A protagonista do romance citado, Alice, se vê em conflito com a cidade de Porto Alegre, local para onde teve de se mudar contra a sua vontade. Dessa forma, é possível observar na narrativa essa relação conturbada da personagem com a metrópole.

voltar para casa depois de uma longa e cansativa jornada. Olhada de dentro de um ônibus, na direção de uma van, ou mesmo de um táxi, a cidade que essas personagens nos apresentam não perde espessura, nem profundidade. Ao contrário, novos sentidos lhes são agregados por uma perspectiva que, normalmente apartada do universo literário, traz para o centro da cena outros lugares, ou, pelo menos, lugares que nos são apresentados com novas nuances (Dalcastagnè, 2014, p. 32-33).

Ou seja, esses personagens masculinos não são como andarilhos (*flaneurs*), pois não lançam olhares atentos e críticos sobre o que veem na cidade, mas sim passam por ela despercebidos. No entanto, Maria faz o contrário, uma vez que, mesmo lembrando as suas experiências passadas, também percebe as nuances e movimentações dos lugares e estradas pelos quais o ônibus passa.

Segundo assevera Stoll (2017, p. 44), “imagina-se que, na contemporaneidade, escritoras, narradoras e personagens já estejam circulando por diversos espaços, mais democráticos e acessíveis do que antes”. No entanto, não é isso que ocorre sempre, e personagens como Maria ainda são poucas na literatura brasileira contemporânea. Dessa forma, quando se trata dos deslocamentos femininos, eles têm formas e motivos diferentes para ocorrerem, pois:

As viagens delas têm razões mais diversificadas, incluem idas e vindas a supermercados, lojas, farmácias, creches, escolas, postos de saúde e outros inúmeros destinos, que acabam desenhando um tipo específico de deslocamento. O levantamento mostra que mulheres que estão nas faixas de renda familiar mais pobres possuem menos viagens com destinação final ao trabalho (Stoll, 2017, p. 47).

De acordo com essa perspectiva, compreendemos que protagonistas como Maria – que fazia a sua viagem de ônibus a trabalho – ainda são raras, o que vem mudando de forma crescente apenas na contemporaneidade, uma

vez que, por se tratar de uma “época de globalização e de deslocamentos transnacionais, cresce o número de romances de autoria feminina em que as personagens se deslocam por outros países” (Stoll, 2017, p. 49), ou mesmo pelas cidades, mudando-se de estado ou viajando sozinhas.

Ainda conforme trata Stoll (2017), nas narrativas sobre os trânsitos contemporâneos, encontramos mulheres que se deslocam por falta de opção e outras que o fazem como uma maneira de construírem a si mesmas, além disso, “Esses movimentos suscitam reflexões sobre identidades, gênero e poder” (Stoll, 2017, p. 50). No caso de Maria, o seu deslocamento traz essas reflexões para a personagem através da memória, uma vez que é quando nos apresenta as suas lembranças que, nós, leitores, podemos vislumbrar questões que constituíram a sua identidade. É em vista disso que

O tema dos deslocamentos tem sido trabalhado por muitos/as teóricos/as, especialmente porque permite questionar e tensionar estruturas fixas e construções identitárias universalizantes. Para a crítica literária feminista, importa olhar para os deslocamentos das mulheres tanto como possibilidades de mobilidade e agenciamento, quanto como questionamento dessas estruturas fixas, para constituição de uma realidade em que múltiplas identidades sejam viáveis (Stoll, 2017, p. 50).

Desse modo, os deslocamentos, por questionarem essas estruturas fixas, afastam-se de locais tradicionalmente designados para as mulheres representadas na literatura que desafiam normas e estereótipos, o que contribui para a construção de uma realidade em que múltiplas identidades são reconhecidas e aceitas, assim como há a compreensão de que essas identidades femininas não são iguais em termos de classe, raça, sexualidade, etc.

Por conseguinte, Butler (2018) deslinda que é necessário promover críticas às identidades que perpetuam a naturalização e restringem os

movimentos a fim de permitir que o feminismo se desenvolva com base em fundamentos distintos e se liberte da criação de uma única identidade. Isso evita a formulação de um modelo exclusivo de mulher que marginaliza outras experiências. Nesse sentido, para a autora, as identidades seriam resultado das práticas discursivas, originadas das “ficções reguladoras”, mas que possuem construções fantasiosas que podem ser deslocadas pela dissidência de um sujeito performativo, o qual reinventa seu modo de integrar-se à sociedade, subvertendo as normas que o regulam (Butler, 2018).

À vista disso, em *Outros cantos*, podemos verificar alguns fatores que propiciaram o deslocamento interno de Maria, isto é, a modificação de sua subjetividade, os quais ilustraremos abaixo. Uma das personagens que também influencia nisso é Fátima: “Pelas mãos de Fátima cheguei ali de verdade” (Rezende, 2016, p. 24), pois ela é quem faz com que Maria passe a se sentir pertencente ao local e compreender a cultura, assim como Maria a influencia em outras ocasiões. Para Paiva e Pereira (2018, p. 220): “No sertão onde Fátima vivia, a questão de gênero era muito demarcada pela divisão social das tarefas entre homens e mulheres e pela marcação dos lugares – físicos, sociais, culturais e afetivos – que cada um devia ocupar”. Maria ia contra isso e buscava através de suas conversas trazer mais consciência para Fátima, enquanto ela lhe mostrava como as coisas ali funcionavam na prática, na lida do dia a dia.

Além de Fátima, através das histórias de vida e histórias fantásticas contadas pelos moradores de Olho d’Água, Maria, que estava ali para ensiná-los a ler e escrever, viu-se aprendendo com eles sobre as coisas que não se encontram nos livros:

Que eu pusesse a funcionar meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito

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

de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. [...] Em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos de feira passados de geração em geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas. Aos poucos revelavam-me até as coisas das quais ninguém falava durante longos dias de trabalho porque ali já se nascia sabendo (Rezende, 2016, p. 31-32).

Consequentemente, não apenas os moradores de Olho d'Água aprenderam com Maria, ela também aprendeu muito com eles: “Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas” (Rezende, 2016, p. 29). Aqui vemos o uso de uma literatura oral, ou seja, um saber passado de geração em geração. Eles passavam à protagonista o que ela dizia ser histórias duramente realistas ou risonhamente fabulosas, entrelaçando-se com as suas, o que compunha um novo agrupamento de mundos diferentes e, assim, ela passou a compreender verdadeiramente o que significava fazer parte de uma comunidade.

Ademais, o método de ensino de Maria era, pois, o de Paulo Freire, isto é, uma educação como prática de liberdade, focando principalmente na participação ativa e em promover a conscientização daquelas pessoas, como podemos ver no excerto:

Acordei cedinho como sempre, mas não fui logo para a casa de Fátima. Atardei-me examinando o material recebido. Percebi logo, era uma versão do método criado por Paulo Freire para alfabetizar conscientizando o povo de sua realidade e de seu próprio saber e poder. O caderno de orientações ao professor, porém, reduzia tudo à mera técnica de decompor uma palavra em sílabas, modificá-las com novas vogais, recompô-las em novas palavras. Eu, porém, sabia muito bem como proceder para tirar daquilo mais do que o simples beabá, ir muito mais longe, despertar, eu acreditava, a consciência e a força do povo para mudar aquele mundo de injustiças. Passei os olhos na sequência de palavras propostas como pontos de partida e ri: a primeira delas era “tijolo”, e por si só apontava para as contradições daquele mundo de taipa, madeira rústica, telhas tortas e palha.

Sim, eu ia dar conta da missão, por mais longa que fosse, agora que meu direito de ali permanecer estava firmado, de papel passado, *e ninguém se interessaria por vir ver o que fazia a besta da professorinha que aceitava um pagamentozinho daqueles, nem metade do mínimo* (Rezende, 2016, p. 139-140, grifo nosso).

Como visto, o material disponibilizado pelo governo para o MOBREAL transformava a alfabetização em algo mecânico e fora da realidade das pessoas que estavam aprendendo. Não obstante, Maria subverte o esperado, aproveitando-se de que os militares poderiam não desconfiar que uma “professorinha besta” que aceitava um salário abaixo do mínimo pudesse tentar fazer uma revolução na mente daquelas pessoas.

Por conseguinte, no período de eleições municipais, a protagonista também incitou os moradores da comunidade a questionarem-se sobre os candidatos e procurar conhecer as suas propostas:

Minhas tentativas de conscientizá-los, como propunha o mestre educador, porém, esbarravam sempre na doutrina que lhes tinham destilado por séculos, “A vida é assim mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar, Ele sabe por que a gente nasceu pobre para viver pobre até chegar no céu”. Já se falava em eleição, e tentei fazê-los refletir e questionar as práticas políticas, conforme minha cartilha de educadora revolucionária (Rezende, 2016, p. 143).

Ela então refletia sobre como quanto mais se dedicava a aprender, compreender e ensinar, mais percebia quão longo seria o caminho, entretanto, queria ficar ali exatamente para cumprir o papel que eles lhe deram de contar histórias, bem como o que os seus companheiros de luta tinham lhe lado: “de mudar a História, sob a máscara da professora que o governo mandou para ensinar gente grande a ler, livro nenhum por enquanto, todos os livros do mundo um dia” (Rezende, 2016, p. 144) e, depois, acreditava que chegaria a hora “e os sinais da possibilidade de mudar o que produzia tantas dores, sem perder, porém, o que era só beleza” (Rezende, 2016, p. 144).

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

No entanto, a narradora-protagonista se vê obrigada a deixar a comunidade, haja vista que chegaram boatos de que o Exército andava à procura de pessoas que consideravam subversivas, pois um conhecido já havia sido morto e seu corpo baleado encontrado na caatinga. Por isso,

Nem houve tempo para que a dúvida, a dor e o medo me dominassem, já batiam à minha porta e eu sabia o que me diriam. “Maria, corra, junte suas coisas. O caminhão das redes sai às quatro, corra, pelo amor de Deus”. Eles sabiam, sem saber, muito mais sobre mim do que eu imaginava. Parti, deixando para trás, na escuridão, os vultos que me acompanhavam até as portas traseiras do caminhão. Dezenas deles, impossível contá-los nem despedir de cada um. Fecharam-me entre os fardos de redes. Nos olhos eu levava um pouco daquela água salobra, na mochila velha, menos coisas do que trazia quando cheguei. Ninguém viria para aqueles cantos depois de mim (Rezende, 2016, p. 145).

Com esse trecho, podemos perceber que os moradores já haviam compreendido que o que Maria fazia ia contra o que as autoridades da época esperavam, o que pode ser um indicativo de que sua missão pode ter sido válida. Ao final do romance, a personagem narra:

Clareia a madrugada. Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infundável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança a resistir, há bem mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso do povo de Olho d’Água. Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acesas da cidade onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos (Rezende, 2016, p. 145-146).

No trecho final, Maria sai das lembranças e, no tempo presente, ilustra a esperança de continuar a sua luta pelo que acredita, o que demonstra que os deslocamentos causados pelas suas experiências vividas reverberam no presente e trazem para ela a convicção de que ainda é possível mudar a realidade por meio dos sonhos.

Palavras finais

“Maior que os duros fatos, incontornáveis, só a força dos sonhos e da fantasia, do assombro e dos encantados a puxar a vida para a frente, dia após dia”.

(Rezende, 2016, p. 37).

Apresente pesquisateveointuitodeanalisarcomosedãoosdeslocamentos físicos e, principalmente, subjetivos da personagem Maria em *Outros cantos* (2016). Dessa forma, buscamos compreender alguns apontamentos sobre a literatura brasileira contemporânea engajada politicamente para chegar ao foco da investigação, por meio da compreensão de que forma o sertão nordestino, a memória e a ditadura militar são trazidos no referido romance, elementos os quais marcam profundamente os deslocamentos da personagem. Vemos, assim, que o romance traz questões importantes em sua narrativa, como o protagonismo de uma mulher que possui autonomia e subverte as normas impostas por um governo repressivo. Isso mostra também uma valorização da memória, pois por meio do olhar de Maria temos um vislumbre do que foram os “anos de chumbo”, bem como a luta das pessoas que, assim como ela, não queriam sucumbir diante da repressão, buscando formas de trazer conscientização ao povo.

Portanto, a trajetória de Maria como uma mulher em constante trânsito, imersa em lembranças evocadas durante uma viagem de ônibus, revela a complexidade de sua identidade em meio aos encontros, locais e vivências que permearam sua vida. Ao reconstruir seu passado e revisitar os espaços, especialmente Olho d’Água, cenário marcante de suas experiências, Maria nos é apresentada como uma figura subversiva, uma vez que desafia os padrões estabelecidos ao transformar sua função de professora do MOBREAL

em uma oportunidade de conscientização e organização para a comunidade durante os anos repressivos da Ditadura Militar no Brasil. Além disso, a interação com as pessoas e os lugares ao longo de sua jornada contribui significativamente para a construção de sua identidade, e a memória age como uma ferramenta essencial na representação e compreensão desses deslocamentos, delineando a narrativa de Maria como uma expressão de transformação frente às adversidades históricas e sociais enfrentadas pelas personagens.

Referências

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*. Teresina: ADUFPI, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. (Trad.) Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DALCASTAGNÊ, Regina. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 31-47, jul. 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LUIZ, Márcia Michele Justiniano; PELINSER, André Tessaro. Os sentidos do sertão: lugar e espaço na ficção de João Guimarães Rosa e Maria Valéria Rezende. *Terra Roxa e outras terras*, [S. l.], v. 43, n. 2, p. 65-76, dez., 2023.

OUTROS CANTOS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE. Publicado por Lascene Produções. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UT3b-1QZtjc&ab_

[channel=LasceneProdu%C3%A7%C3%B5es](#). Acesso em: 20 dez. 2023.

PAIVA, Juliana Silveira; PEREIRA, Andrea Cristina Martins. A mulher possível do sertão de Outros cantos, de Maria Valéria Rezende. *Travessias Interativas*, São Cristóvão (SE), n. 16, v. 8, p. 215-229, jul./dez. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STOLL, Daniela Schrickte. *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/187569>. Acesso em: 31 maio 2025.

Submissão: 21/04/2024

Aceite: 25/04/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99752>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

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

L'arrivée de *Putain* au Brésil

A chegada de *Putá* no Brasil

Cassiana Lopes Stephan
UFRJ₁

¹ Professeure au Département de Didactique de la Faculté d'Éducation (Didactique de la Philosophie). cassianastephan@yahoo.com.br

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e96847>

Résumé

Dans cet essai, je raconterai, dans un premier temps, comment et pourquoi le projet de traduction de *Putain* est arrivé au Brésil. Dans un deuxième temps, je discuterai du style adopté dans le processus de cette traduction dont la couleur thématique, à savoir, le néon rose, nous remonte à la poétique arcanienne et à sa dimension philosophique. Dans un troisième temps, je présenterai la base de certaines de mes impressions philosophiques sur l'écriture de Nelly Arcan et le récit du personnage Cynthia. À cet effet, je prendrai en compte la conception de Michel Foucault concernant l'attitude critique, mais aussi les analyses de Judith Butler sur le récit de soi. Finalement, par le biais ouvert par Butler, je réfléchirai brièvement à l'ambivalence mélancolique de Cynthia.

Mots-clés:: Nelly Arcan; écriture; Cynthia; critique; ambivalence mélancolique.

Resumo

Nesse ensaio, contarei em primeiro lugar como e por que o projeto de tradução de *Putain* chegou ao Brasil. Em segundo lugar, discutirei o estilo adotado no processo de tradução, cuja cor tema, a saber, o neon rosa, remonta à poética arcaniana de dimensão filosófica. Em terceiro lugar, apresentarei algumas impressões filosóficas sobre a escrita de Nelly Arcan e a narrativa da personagem Cynthia. Para tanto, levarei em consideração a concepção de Michel Foucault acerca da atitude crítica, mas também as análises de Judith Butler sobre o relato de si. Finalmente, pela via aberta por Butler, refletirei brevemente sobre a ambivalência melancólica de Cynthia.

Palavras-chave: Nelly Arcan; escrita; Cynthia; crítica; ambivalência melancólica.

Pour quoi traduire *Putain*?

Pour discuter du projet de la traduction brésilienne du livre *Putain* (*Putá*) de Nelly Arcan, il faut d'abord raconter comment cette œuvre et cette autrice ont traversé l'océan Atlantique en m'accompagnant dans mon bagage à main de Saint-Germain-la-Blanche-Herbe jusqu'à la ville de Curitiba. Entre juin et août 2019, j'ai résidé à l'Abbaye d'Ardenne en raison de la première bourse octroyée par le Centre Michel Foucault (CMF), en partenariat avec l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC). Comme vous pouvez l'imaginer, mon parcours est foucaldien et, plus précisément, philosophique. Cela signifie que je ne suis pas critique littéraire, que je ne suis pas traductrice professionnelle et que je ne connais pas en profondeur la littérature de Nelly Arcan; pour être honnête, je n'avais aucune idée de l'existence de l'écrivaine de *Putain* jusqu'au moment de ma rencontre avec Lilas Bass à l'IMEC.

Lilas Bass est docteure en sociologie à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et elle m'a fait découvrir Arcan. Pendant nos conversations à l'Abbaye d'Ardenne, j'ai dit à Lilas que (1) la littérature fait partie de mes recherches philosophiques car, dans mon cas, la philosophie ne fonctionne que comme image. En d'autres termes, mon travail philosophique ne se contente pas de la pureté de la raison universelle qui, en dépurant les concepts, les rend vides. En outre, je lui ai dit que (2) je m'intéresse à la littérature des femmes et à la problématique des subjectivités féminines en ce qui concerne la thématique philosophique de l'amour. Pour ces deux raisons, Lilas Bass m'a présenté *Putain*, de Nelly Arcan.

Nelly Arcan, ainsi que la philosophie que je mobilise pour problématiser le présent, n'est pas pure. En effet, Nelly Arcan était pute et en tant que

pute écrivaine, dont l'écrit est explicitement littéraire, elle était philosophe. Fascinée (comme toujours) par les philosophies impures, qui se mélangent à la force imaginative de la littérature, j'étais complètement émerveillée par la putasserie de Nelly Arcan. Sa putasserie entrecroise littérature, philosophie et vie comprise comme l'expérience inépuisable qui trouve le plaisir dans la réalisation du désir mortifère de la métamorphose liée à la tentative de devenir-femme.¹

Je suis donc émerveillée par Nelly Arcan (née Isabelle Fortier en 1973 à Lac-Mégantic et disparue en 2009 à Montréal) en raison de l'injonction performative entre son érudition littéraire-philosophique et sa putasserie qui manifeste les enjeux hétéronormatives² de la féminité qui constituent nos vies de femmes. D'après Nelly Arcan, toutes les femmes sont putes: putes en potentiel (les fillettes ou les lolitas), putes en acte (les jeunes femmes ou les femmes-schtroumpfettes) et putes en abandon (les vieilles femmes ou les femmes-larves qui ont perdu le statut de schtroumpfettes). La conception selon laquelle toutes les femmes sont des putains n'est pas péjorative. Il s'agit en effet d'une critique à la normativité hétérosexuelle, qui institue que les femmes sont celles qui se modèlent et remodelent en raison du désir des hommes. C'est dans ce sens que Nelly Arcan dirait, à partir de Cynthia, que toutes les femmes sont putes. Autrement dit, les femmes modèlent et

1 Le concept "devenir-femme" comprend, dans cette réflexion, la conception butlérienne de performativité du genre qui repose sur la notion de parodie. La performativité du genre concerne la stylisation simultanément réflexive et spontanée des modèles fantasmatiques du féminin et du masculin. Ces modèles sont fabriqués, comme par fiction, sous et entre les couches sociales et psychiques des pouvoirs et des savoirs qui caractérisent les normes du genre. À leur tour, ces normes sont instituées, dans leur présomption de vérité absolue et universelle, à partir de la répétition parodique d'un idéal de genre qui décrit et prescrit la vraie femme, son vrai sexe, son vrai désir et sa vraie fonction sociale (Butler, 2002, p. 175 et p. 181). Butler nous explique également que ces vérités de genre sont "intrinsically impossible to embody, and the persistent failure to identify fully and without incoherence with these positions reveals heterosexuality itself not only as a compulsory law, but as an inevitable comedy." (Ibidem. p. 155) Il me semble que Nelly Arcan savait, de la même façon que Butler, que ces idéaux sont impossibles à incarner, c'est-à-dire que nous sommes tous et toutes destinés à parodier ces vérités insubstantielles.

2 L'hétéronormativité est une conception butlérienne dérivée de la liaison entre "hétérosexualité" et "normativité". L'hétéronormativité ou la normativité hétérosexuelle établit un rapport de surveillance et de punition en ce qui concerne la performativité du genre. La normativité hétérosexuelle, constituée par une série de discours qui entrecroisent des pouvoirs et des savoirs, produit et consolide la différenciation du genre (Butler, 2002, p. 43-44).

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

remodèlent leurs corps et esprits en raison du regard et du désir des hommes, représentés par la figure sociale du père et la figure psychique du phallus.

La putasserie rôde la constitution de la féminité hétéronormative de façon à mettre en opération la métamorphose de celles qui doivent devenir-femmes à partir de l'expérience du désir, du sexe et de ce que les contes nous font concevoir comme amour.³ À travers le personnage Cynthia, la *escort-girl* du livre *Putain*, Nelly Arcan nous permet de diagnostiquer les trois phases métamorphiques des femmes destinées à la vie amoureuse instanciée par l'hétéronormativité: la première phase concerne les lolitas; la deuxième, les femmes-schtroumpfettes et la troisième, les femmes-larves.⁴ Selon Cynthia, qui est en partie Isabelle Fortier et en partie Nelly Arcan⁵, nous sommes toutes destinées à ces étapes phallo-hétéro-cis-patriarcale⁶ du devenir-femme.

3 Les contes font partie de l'imaginaire arcanien. Dans *Putain*, Arcan analyse les contes les plus traditionnels à partir d'une perspective critique qui nous montre la soumission des femmes aux idéaux du genre: c'est le cas du conte Le Petit Chaperon Rouge (Grimm ; Grimm, 2014) et des contes de fées dont l'amour est un miracle émulé par les princes et les princesses (Arcan, 2019, p. 31, p. 68, p. 89, p. 111, p. 114-115, p. 160 et p. 191; Idem., 2021, p. 27, p. 54, p. 68, p. 84, p. 87, p. 119 et p. 147).

4 Dans *Putain*, la métamorphose de celles qui doivent devenir-femme remonte à une espèce de métamorphose renversée du papillon. Sur Google, nous trouvons que les papillons correspondent à la forme adulte d'un ordre d'insectes holométaboles, dont la larve est appelée "chenille", et la nymphe "chrysalide" ([Lepidoptera](#)). Le processus de métamorphose en papillon commence par les œufs, passe par le stade de larve et ensuite par celui de la nymphe. Finalement, l'insecte devient papillon. La métamorphose du devenir-femme, chez Arcan, correspond à une métamorphose renversée du papillon, parce que dans ce processus les femmes commencent comme des nymphes ou nymphettes (lolitas) en devenant ensuite des papillons (schtroumpfettes) pour en finir comme des larves.

5 Cynthia est un mélange fictionnel entre Isabelle Fortier et Nelly Arcan. Le personnage Cynthia correspond à l'autofiction de Nelly Arcan; Nelly Arcan, à son tour, est l'autofiction d'Isabelle Fortier, nom de naissance de notre autrice. Cynthia est donc la fiction du double d'Isabelle Fortier. En outre, il est intéressant de souligner, comme l'explique Louis-Daniel Godin, qu'en publiant *Putain* et les livres "suivants sous le pseudonyme de Nelly Arcan, Isabelle Fortier, consciemment ou non, tire en effet son nom de[s] rayons secrets. Nelly provient du grec *hêlê*, qui signifie rayons ou éclats du soleil, tandis qu'Arcan (arcane) provient du latin *arcanum*: secret" (Godin, 2022, p. 38). L'image de Nelly Arcan manifeste la matérialité de ce nom d'écrivaine: ses cheveux blonds sont éclatants comme les rayons du soleil, tandis que son regard garde l'arcane du devenir-femme sous l'agence de la normativité hétérosexuelle.

6 J'utilise le concept "phallo-hétéro-cis-patriarcale" pour caractériser la spécificité de l'analyse de Nelly Arcan: il s'agit d'une méditation à propos de la constitution psychique et sociale des femmes cis genre et hétérosexuelles. En considérant les rapports entre Fortier, Arcan et Cynthia, je suppose que Cynthia est une femme cis dont la vie psychique est gouvernée par l'autorité du Phallus et la vie sociale par l'autorité du Père. D'après Isabelle Boisclair, dans les livres d'Arcan, "ces 'je' de la putain, de la folle et de l'enfant anorexique, font entendre le discours des pères qui les constitue telles (putain, folle, anorexique), le répercutant dans un espace non prévu par eux: Arcan se fait médium pour faire entendre à tous – et à toutes – ces injures lancées aux femmes, ces bruits entendus par elles seules" (Boisclair, 2017, p. 260). Le gouvernement du phallus correspond, dans ce sens, à l'inflexion psychique du gouvernement social du père en ce qui concerne la vie des femmes.

La rencontre entre Nelly Arcan et la putasserie, expression d'une pensée dont l'impureté implique la vie matérielle des femmes, a eu lieu à l'université lors de sa licence en littérature.⁷ Dans la préface de son premier livre, Nelly Arcan nous raconte:

[...] les pavillons de l'université débouchent sur des peep shows, où s'en va-t-on s'il n'y a qu'un pas à faire entre l'éducation et la prostitution ? Et c'est vrai, scientifiquement démontrable, une façade d'église donne accès à un pavillon où j'avais la plupart de mes cours, une façade conservée et restaurée pour le patrimoine, parce que ça fait joli, et bien des fenêtres des salles de cours donnent sur des bars de danseuses nues, sur les néons roses de la féminité, j'ai passé des cours entiers à plonger sur la masse des travailleuses du sexe, quelle trouvaille que cette appellation, on y sent la reconnaissance des autres pour le plus vieux des métiers du monde, pour la plus vieille des fonctions sociales, j'aime l'idée qu'on puisse travailler le sexe comme on travaille une pâte, que le plaisir soit un labeur, qu'il puisse s'arracher, exiger des efforts et mériter un salaire, des restrictions et des standards. Et il n'y avait là rien qui clochait pour la masse des étudiants dans cette cohabitation avec les putains, voilà le plus frappant, on s'habitue vite aux choses lorsqu'on ne peut y échapper, lorsqu'elles débordent depuis l'autre côté de la rue pour recouvrir nos notes de cours, mais cette proximité a eu des effets sur moi, elle m'a fait basculer de l'autre côté de la rue, dites-moi comment une théorie aurait pu tenir devant tant de plaisirs? (Arcan, 2019, p. 24-25; Idem., 2021, p. 21-22).

Dans *Putain*, Nelly Arcan et Cynthia se rejoignent de l'autre côté de la rue où l'éducation se mélange à la prostitution dans la putasserie. Cynthia nous dit qu'elle étudiait littérature pour putasser et pour ainsi traverser intellectuellement les deux premières étapes de sa vie de devenir-femme. La littérature lui permet de faire le passage de la phase lolita à la schtroumpfette. La traversée intellectuelle, liée à son amour du savoir, est complètement attachée à la façon dont Cynthia modèle et remodèle son corps de putain. Cynthia nous dit:

⁷ Comme nous pouvons lire dans le site web dédié à Nelly Arcan (nellyarc.com), Isabelle Fortier a entamé ses études de littérature à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 1995.

[...] vous ne saviez pas qu'à l'université j'étudiais la littérature [...], et si j'étudie c'est dans un but esthétique, j'étudie pour faire joli, pour faire partie de ces étudiantes qui ne sont pas encore des femmes et qui sont très excitantes dit-on, elles sont dociles et vous regardent en frémissant, oui, c'est bien pour putasser que j'étudie car il faut savoir rester cohérente dans tout et jusque sur les bancs de l'école [...] (Ibidem, p.141; Ibidem, p. 105-106).

La poétique de la putain a une dimension philosophique. Mais, comme Cynthia nous le fait voir, cette portée-là est trop explicite ou trop impure pour la tradition philosophique qui a refoulé la force esthétique et, par conséquent, imaginative du corps en vertu de la pureté de la raison. En apportant cette poétique, Cynthia fréquentait les cours de philosophie de son institution. En s'asseyant devant son professeur de philosophie, comme s'il allait lui "révéler la vérité" (Ibidem, p. 56; Ibidem, p. 45), Cynthia se rendait compte que les hommes de la raison universelle ne fréquentent pas les putains. D'après Cynthia:

[...] ils ne fréquentent pas les putains, pas eux, ils préfèrent les livres, jouir des mots et des concepts, de l'espace stellaire de la volonté de puissance et de l'éternel retour⁸, ils ne pensent pas à moi car je suis trop lourde de ma chair, trop encombrante, et quand je parle c'est parfois très gênant, je dis toujours une suite de propos incohérents et malvenus, la réalité de ce corps qu'on désire, fait de tout ce qu'il faut et qui pourtant ne coïncide pas, n'étant jamais le même d'une fois à l'autre, d'un jour à l'autre [...] (Arcan, 2019, p. 56; Idem, 2021, p. 45).

8 Cynthia fait référence à la conception nietzschéenne de volonté de puissance, liée à la quête du savoir, et de l'affirmation de la vie relativement à l'exercice philosophique de l'éternel retour, à partir duquel nous nous demandons si nous sommes capables de supporter cette vie ou cet événement dans leur répétition éternelle (Nietzsche, 1991; Idem, 2020). Par ailleurs, il est intéressant de souligner que Nelly Arcan a étudié Nietzsche: nous pouvons le constater en raison d'un de ses travaux universitaires pour le cours Nietzsche. Le but du travail était de répondre à deux questions: (1) qu'est-ce que le nihilisme ? (2) M'a-t-on compris ? Dionysos contre le Crucifié (ce texte peut être lu en ligne sur le site <https://nellyarcan.com/pages/travaux.php>). En faisant référence à la philosophie de Nietzsche, Nelly Arcan nous montre que même Nietzsche et les nietzschéens restent rattachés aux préceptes de l'universalisme philosophique, qui met en évidence l'âme en détriment de la force du corps. Nietzsche développe des critiques sévères contre la rupture philosophique entre le corps et l'âme, mais, selon Arcan, même la philosophie radicale de Nietzsche reste trop pure si on la compare à la poétique-philosophique de Cynthia.

La dimension philosophique de la poétique de la putain concerne la réalité matérielle du corps de Cynthia, de ce corps qu'elle tyrannise afin de retarder le effet spontané de la troisième phase qui constitue la vie de devenir-femme, à savoir, l'étape de la pute en abandon ou de la femme-larve: "[...] [ce] corps qui me rappelle trop celui de ma larve de mère et que je tyrannise de ma fureur en le repoussant de toutes mes forces, en le fuyant comme si j'allais finir par lui échapper." (Ibidem) Cynthia entremêle la poétique de la littérature à la problématisation typiquement philosophique. En d'autres termes, Cynthia veut savoir, en tyrannisant son corps (1) pourquoi elle le tyrannise, (2) comment elle le tyrannise et (3) quand elle le tyrannise. Ces questions, impliquées dans la vie matérielle du corps de celle qui doit devenir-femme, ne peuvent être posées et éventuellement répondues qu'à partir de la poétique de la putain qui adultère la valeur classique de la philosophie.

La philosophie nourrie par la poétique de la putain correspond à la philosophie pratiquée de "l'autre côté de la rue", où l'éducation rejoint la prostitution (Ibidem, p. 24-25; Ibidem, p. 21-22). À partir de Cynthia, Nelly Arcan renverse la valeur kantienne de la philosophie analytique. Selon Kant, le domaine de l'entendement pur "est une île et il est enfermé par la nature elle-même dans des limites immuables. C'est le pays de la vérité (nom fascinant), entouré par un océan vaste et agité de tempêtes, siège propre de l'illusion [...]" (Kant, 1997, p. 294). Kant tente de nous restreindre analytiquement à une philosophie qui ne veut pas s'abandonner au corps. Le philosophe nous dit que pour rester du côté de la vérité nous ne devons pas dépasser les limites du continent de l'esprit pour nous risquer dans la direction de la mer de la volonté du corps:

Avant, toutefois, de nous risquer sur cette mer pour l'explorer dans toutes ses étendues et de nous assurer qu'il y a quelque

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

chose à y espérer, il nous sera utile de jeter encore, préalablement, un coup d'œil sur la carte du pays que nous allons quitter, et de nous demander, en premier lieu, si en tout état de cause nous ne pourrions être contents de ce qu' il contient, ou même s' il ne faut point, par force, nous en contenter, si jamais il n'y a nulle part ailleurs aucun sol sur lequel il serait possible de nous établir (Ibidem).

Nelly Arcan, contrairement à Kant, ne veut pas se contenter *de ce que le continent contient*, elle n'est pas capable de s'en contenter. Selon Nelly Arcan, le domaine de l'entendement pur reste articulé à cette île des limites immuables, comme nous l'explique Kant. Néanmoins, dans la poétique d'Arcan, l'île peut être associée aux limites de l'université où Cynthia s'assied devant le professeur de philosophie comme s'il allait lui "révéler la vérité" (Arcan, 2019, p. 56; Idem, 2021, p. 45). Différemment de Kant, Arcan n'est pas fascinée par le pays (universitaire) de la vérité, mais par l'océan vaste et agité des travailleuses du sexe, par cet océan qui est de l'autre côté de la rue et qui lui a fait dépasser la terre de l'entendement pur en vertu du plaisir du corps qui doit devenir un corps de femme. La poétique de la putain, qui alimente la philosophie pratique de Nelly Arcan, est métamorphique et non immuable comme la philosophie analytique de Kant. Nelly Arcan s'intéresse au dépassement des limites, au renversement des valeurs, à l'adultération du régime universelle de la vérité. De cette façon, Nelly Arcan dé-romantise le devenir-femme et l'imaginaire de l'amour qui oriente et qui est orienté par l'idéal insubstantiel de la féminité. Nelly Arcan ne peut écrire que sous les vagues de "néons roses de la féminité" qui forment l'océan de travailleuses du sexe (Ibidem; Ibidem). En ce sens, Arcan n'écrit pas sous la lumière illuministe de l'entendement pur, mais sous la lumière néon de Vénus.

Sous les vagues de néons roses de la féminité, nous comprenons que le rapport entre les lolitas, les femmes-schtroumpfettes et les femmes-larves n'est pas aléatoire dans le cas d'Arcan. Arcan était une lectrice de

la psychanalyse, en spécial de Freud et de Lacan. Elle a étudié ces auteurs pendant son master à l'Université du Québec à Montréal, où elle a rendu le mémoire intitulé "Le Poids des mots, ou la matérialité du langage dans les *Mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber"⁹. Dans son mémoire, Isabelle Fortier a abordé l'étude de Freud sur le cas de l'officier Schreber, intitulé *Le président Schreber* (Freud, 1995), ainsi que *Totem et Tabou* (Idem, 1965). D'ailleurs, dans la bibliographie de son mémoire, nous trouvons trois références à Lacan: "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose" (Lacan, 1966), *Le Séminaire/Livre III: les psychoses* (Idem, 1981) et *Télévision* (Idem, 1974).

Nelly Arcan a étudié la psychanalyse et elle était psychanalysée. En fait, elle écrit sa première œuvre, *Putain*, entre ses séances d'analyse avec Patrick Cady (Visage, 2019, p.11). En 2004, après la parution de son deuxième livre, intitulé *Folle* (Arcan, 2004), Nelly Arcan commence à agacer et pour cette raison-là, Cady "lui propose d'aller passer quelques mois en France. Ce sera d'abord une clinique psychiatrique à Rambouillet. Elle y laisse un souvenir, disons, déroutant, se faisant livrer dans sa chambre les dix volumes alors disponibles du *Séminaire* de Lacan" (Visage, 2019, p. 12). Dans ce récit de Bertrand Visage, l'éditeur de *Putain*, ce qui m'intéresse c'est l'indice qu'Arcan a lu les dix volumes du *Séminaire* de Lacan. C'est précisément cet indice qui me permet de dire que le rapport arcanien entre les lolitas, les femmes-schtroumpfettes et les femmes-larves n'est pas aléatoire, mais psychanalytiquement informé. Je suppose qu'en parlant du jeu métamorphique entre les lolitas, les schtroumpfettes et les femmes-larves, Nelly Arcan nous fait remonter à la formule lacanienne, reprise de Fenichel, *girl=phallus*. Sous l'égide de Vénus ou Aphrodite ou *aussi bien* Lolita, cette formule réduit les femmes, dans le cadre de l'amour hétéronormatif, à l'objet

9 Les études de master de Nelly Arcan ont été développées sous la direction de Mme. Anne Élainne Cliche. Le mémoire d'Isabelle Fortier (Nelly Arcan) peut être lu en ligne: <https://nellyarcan.com/pages/travaux.php>.

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

de désir de ceux qui ont le *phallus*. Comme l'explique Lacan à propos de la matrice hétérosexuelle du désir:

Et aussi bien, s'il faut nous attaquer à quelque autre évidence, n'est-il pas sensible que l'image que nous pouvons ériger à l'acmé de la fascination du désir, celle précisément qui – du thème platonicien au pinceau de BOTTICELLI – se renouvelle avec la même forme: celle de la naissance de VÉNUS, VÉNUS APHRODITE, fille de l'écume, VÉNUS sortant de l'onde, ce corps érigé au-dessus des flots de l'amour amer, VÉNUS ou aussi bien LOLITA. Que nous apprend cette image, à nous analystes, si nous avons su justement l'identifier dans l'équation symbolique, pour employer le terme de “girl = phallus” de FÉNICHEL? Car le phallus que nous apprend-il, sinon que s'articule ici, non pas d'autre façon mais à proprement parler de la même, que le phallus, là où nous le voyons symboliquement, c'est justement là où il n'est pas, là où nous le supposons sous le voile se manifester dans l'érection du désir. S'il est là devant nous, dans ce corps éblouissant de VÉNUS, c'est que justement en tant qu'il n'est pas là que cette forme est investie – au sens où nous l'avons dit tout à l'heure – de tous les attrait, de tous les *Triebregungen* qui la cernent du dehors. Le phallus lui, avec sa charge est de ce côté-ci du miroir, à l'intérieur de l'enceinte narcissique (Lacan, 1960-1961, p. 209-210).

Nelly Arcan nous montre, en explicitant le cadre hétéronormatif du diagnostic lacanien en ce qui concerne le lien entre le désir et l'amour, que les femmes “dans ce corps éblouissant de Vénus” (Ibidem) sont et existent en raison du désir des hommes. Les femmes vénusiennes sont des (re)modulations du désir des hommes qui se manifeste dans l'érection devant celles qui portent symboliquement, mais pas réellement, le phallus. Comme nous le raconte Cynthia, qui représente et présente toutes les putes de la phallocratie:

Et ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué, un autre a exigé de moi de prendre le pli, agenouillé en petit chien ou béant sur le dos, mon corps réduit à

un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment [...] (Arcan, 2019, p. 30; Idem, 2021, p. 26).

Il est important de souligner que, d'après Arcan, les étapes du devenir-femme s'entremêlent dans la putasserie vénusienne: les lolitas sont des schtroumpfettes en potentiel, c'est-à-dire qu'elles sont les lolitas parce qu'elles seront les schtroumpfettes. Les schtroumpfettes tentent retarder leur destination de femmes-larves en gardant, comme un secret esthétique, leurs traces de lolita ou de jeunes poupées. Finalement, les femmes-larves sont les vieilles qui étaient autrefois les lolitas et les schtroumpfettes. Il y a des femmes-larves qui s'abandonnent à cette condition en raison de la fatigue du jeu du narcissisme phallocratique – c'est le cas de la mère de Cynthia.¹⁰ Cependant, il y a des femmes-larves qui insistent à jouer avec et pour la phallocratie – c'est le cas des putes qui, même abandonnées face au désir des hommes, ne peuvent pas prendre leur retraite ou des putes qui ne le veulent pas.

Le statut de pute octroyé à toutes les femmes par l'analytique de Nelly Arcan met à nue ce qui la formule *girl=phallus* signifie. Le manque de pudeur de la poétique arcanienne caractérise sa problématisation philosophique qui ne critique pas les femmes, mais la structure qui encapsule les femmes et leurs subjectivités et qui, de cette façon, établit une tyrannie compulsive de la femme contre soi-même et de la femme contre les autres femmes. La poétique de la putain se caractérise par l'adultération philosophique qui correspond à l'impureté des vagues de néon rose des travailleuses du sexe,

¹⁰ La fatigue de la mère de Cynthia peut être associée très rapidement à un cadre de type dépressif dont la guérison dépendrait de la médicalisation. Il me semble, néanmoins, que la caractérisation littéraire de la dépression de cette femme peut être comprise comme une mécanique de résistance en ce qui concerne les injonctions du pouvoir phallique et patriarcal. Je suppose (mais je dois encore travailler cette hypothèse) que, dans Putain, nous trouvons deux modulations de la résistance: d'un côté, la résistance comme l'exagération de l'idéal de la femme par Cynthia; d'un autre côté, la résistance comme la tentative d'abandon de cet idéal par sa mère. Dans ces deux cas, la résistance ne concerne pas la négation absolue du pouvoir: sur ce sujet, vérifier la note 14 de cet essai.

par la nudité typique de la franchise en ce qui concerne la confrontation critique d'un problème actuel. Alors, je peux vous dire que j'ai décidé de traduire *Putain* de Nelly Arcan pour me plonger dans l'océan néon rose de la féminité qui est mise question sous l'égide de la putasserie vénusienne.

Une traduction en néon rose

Putain est une chanson mélancolique qui mêle amour et haine, révolte et soumission. Cette chanson est un “âpre diagnostic de société ‘qui nous montre que des identités trop figées – un féminin et un masculin rigidement définis et rigoureusement opposés – contraignent, blessent, tuent’” (Bass et al., 2019, p. 210; Idem, 2021, p. 159). Le caractère âpre du diagnostic arcanien soulève la première difficulté de traduction. Le ton âpre du discours d'Arcan, qui se manifeste à travers Cynthia, a été retenu lors de la traduction par respect pour le style fluide de l'autrice. Nelly Arcan ne respecte pas les règles grammaticales du français standard. Elle écrit comme une femme qui parle et, de cette façon, elle met en opération la grammaire de la putasserie, qu'elle appelle de “jacasserie”, traduit en portugais par “tagarelice”. Toutefois, quand Cynthia jacasse, elle ne le fait pas pour dire des futilités; elle le fait pour diagnostiquer la structure hétéronormative qui règle toutes nos tentatives de devenir-femme (Arcan, 2019, p. 37; Idem, 2021, p. 32).

La grammaire arcanienne de la jacasserie nous remonte à l'esthétique *camp*.¹¹ Cette marque du discours de Nelly Arcan se manifeste par (1) la fluidité du français québécois, qui se mélange à l'anglais; (2) le paroxysme de l'utilisation excessive de virgules au lieu de points; (3) la suppression consciente de virgules avant ou après les connecteurs logiques; (4) les paragraphes longs et, finalement, (5) les interrogations indirectes qui expriment la dimension réflexive de la jacasserie arcanienne. En jacassant, Cynthia établit une complexe conversation avec elle-même, avec son psychanalyste et avec nous, ses lecteurs et lectrices. Pour ce motif, le pronom personnel "vous", qui indique l'interlocuteur de Cynthia, a été traduit par "vocês", deuxième personne du pluriel en portugais. De cette manière, l'ambiguïté de l'interlocuteur de la jacasserie arcanienne a été sauvegardée. En outre, le néon rose qui inspire la poétique et la philosophie d'Arcan constitue la mise-en-scène *camp* de son récit aussi âpre que l'âpreté du sperme que Cynthia ne sut ne pas absorber: "[...] toujours je poursuis ma jacasserie, dans ma tête, dans les larmes sans tristesse qui glissent sur les queues qui fouillent ma gorge, dans l'attente de l'orgasme et même après, dans l'âpreté du sperme que je n'ai pas su ne pas prendre dans ma bouche [...]" (Arcan, 2019, p. 32; Idem, 2021, p. 28). Cette âpreté, une fois absorbée, est régurgitée comme le discours âpre que Cynthia fait sortir de sa bouche comme jacasserie.

Cette bouche qui jacasse, c'est une bouche de fente qui ne veut pas vieillir. Le concept "fente" est crucial pour la poétique et pour la

11 D'après Susan Sontag, le camp correspond à une forme de sensibilité qui met en évidence l'artificialité et l'exagération. Ces deux éléments orientent l'esthétisation camp qui affirme le caractère parodique de la vie. Le camp est une façon de styliser la vie, c'est un style de vie. Selon Sontag: "[...] the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [...] Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the 'off', of things-being-what-they-are-not. [...] As a taste in persons, Camp responds particularly to the markedly attenuated and to strongly exaggerated. The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility [...]. Allied to the Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms" (Sontag, 2018, p. 1, p. 2 et p. 7). En ce sens, nous pouvons connecter l'esthétique camp de Nelly Arcan, liée à la poétique de la putain dont la couleur est exagérée comme le néon rose de la féminité, à la théorie butlérienne de la performativité, car to camp, c'est parodier pour être le plus naturel possible: "to be natural is such a very difficult pose to keep up" (Idem, p. 12). Pour la théorie butlérienne de la performativité, vérifier la note 2 de cet essai.

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

philosophie d'Arcan. Il me semble que ce mot préserve l'image de l'absence du phallus chez celles qui doivent devenir-femme. Dans *Putain*, "queue" et "fente" renvoient à l'explication lacanienne du désir hétérosexuel. Selon cette perspective, les hommes *ont* le phallus et les femmes *sont* le phallus parce qu'elles lui représentent dans son absence (Lacan, 1960-1961, p. 129 et p. 209). Le mot "queue" désigne la présence organique et symbolique du phallus chez les hommes, tandis que "fente" marque l'absence organique et symbolique du phallus chez les femmes. À partir de ce jeu conceptuel, Arcan critique sans aucun pudeur la dynamique phallogratique du désir hétérosexuel, qui est socialement ancré dans la loi patriarcale. En respectant donc la réception féministe de Nelly Arcan, le terme "fente" a été traduit par "fenda" en portugais. Il y avait des possibilités de traduction plus obscènes, mais ces options-là pourraient masquer la force de la critique arcanienne aux injonctions psychiques de la phallogratie et aux injonctions sociales du patriarcat en ce qui concerne les subjectivités des femmes. D'une part, en utilisant le mot "queue", Arcan met à nue la matérialité qui est attaché à la symbolisation du phallus. D'autre part, en utilisant le mot "fente", Arcan met en évidence le champ symbolique de la féminité dont la matérialité est présentée à partir de la description de la métamorphose du corps de Cynthia – et surtout de sa bouche.

Les ravages de la jacasserie de Cynthia ont accompagné la traduction de chaque mot qui constitue *Putain*. Je lisais *Putain* pour le traduire et je le traduais pour le lire. J'ai développé un rapport de codépendance entre la lecture et la traduction du premier livre de Nelly Arcan. Ce rapport-là avait une couleur qui était en même temps décadente et splendide.

Le néon rose qui brille de l'autre côté de la rue reste la couleur que je vois quand j'entends le discours âpre jacassé par la bouche de fente de Cynthia.

De l'écriture de Nelly Arcan au récit de Cynthia

Arcan n'éclipse pas l'ambivalence qui nous constitue en tant que femmes et son but n'est pas de nous guérir d'une telle ambiguïté. Comme l'explique Lilas Bass: "[...] (Arcan) vient démentir la posture proposée par les médias français, et à la question 'selon vous, l'écriture est-elle un moyen de s'en sortir ?', Nelly Arcan répond: 'Non, ce n'était pas une solution. [...] à la fin de mon livre, je n'étais pas guérie'" (Bass, 2023, p. 10-11). L'objectif d'Arcan n'est pas de nous sauver dans un sens politique et moral. À partir de Cynthia, Nelly Arcan nous montre que nous ne pouvons nier à tout prix les injonctions des pouvoirs et des savoirs qui constituent la normativité hétérosexuelle. L'ambivalence des affects de Cynthia à l'égard des jeux entre la féminité et la masculinité, s'entremêle à la portée sociale de la loi patriarcale et à la portée psychique de la loi du phallus.

En ce qui concerne, plus précisément, la schtroumpfette, nous pouvons dire que, dans *Putain*, celle-ci est une poupée qui a les mêmes attraits que Marilyn Monroe et se constitue comme un objet de désir masculin, c'est-à-dire qu'elle s'insère dans la société précisément à cause de cette objectivation qui la définit. La Schtroumpfette, seule femme parmi les Schtroumpfs, a été créée par le sorcier Gargamel, ennemi des Schtroumpfs, pour semer la zizanie parmi les hommes. La Schtroumpfette, qui incitait à l'amour et à la haine parmi les Schtroumpfs, était fabriquée à partir d'argile et d'une recette comprenant:

Un brin de coquetterie ... Une solide couche de parti pris ... Trois larmes de crocodile ... Une cervelle de linotte ... De la poudre de langue de vipère ... Un carat de rouerie ... Une pignée de colère ... Un doigt de tissu de mensonge, cousu de fil blanc, bien sûr ... Un boisseau de gourmandise ... Un quarteron de mauvaise foi ... Un d'inconscience ... Un trait d'orgueil ... Une pinte d'envie ... Un zeste de sensiblerie ... Une part de sottise et une part de

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

ruse, beaucoup d'esprit volatil et beaucoup d'obstination ... Une chandelle brûlée par les deux bouts ... (Delporte, 2022, p. 6).

En partant de cette figuration de la Schtroumpfette, dans l'article "Hers; The Smurfette Principle", Katha Pollitt nous explique que le *mainstream* culturel est organisé autour du principe de la Schtroumpfette: "Contemporary shows are either essentially all-male, like 'Garfield', or are organized on what I call the Smurfette principle: a group of male buddies will be accented by a lone female, stereotypically defined" (Pollitt, 1991, §4). La Schtroumpfette arcanienne manifeste la socialisation sexuelle des femmes et de la féminité, puisque la Schtroumpfette n'est acceptée dans la communauté Schtroumpf qu'après avoir subi une série de procédures esthétiques qui la rendent attractive aux yeux de ceux qui ont le phallus. À partir de la caractérisation de la femme-schtroumpfette, Arcan dénonce, à travers le récit de Cynthia, la sexualisation des enfants au regard de la constitution des standards de beauté féminine. Une belle femme serait celle qui préserve la pureté et la délicatesse enfantines, elle serait celle qui aurait la peau veloutée d'un bébé et l'apparence angélique d'un enfant (Arcan, 2019, p. 58-59; Idem, p. 47).

Il y a là une frontière ténue entre l'objectivation du corps féminin et la fétichisation de l'enfance et de l'adolescence par un univers masculin qui protège dans ses mécanismes de désir les aspects incestueux (père et fille) de la hiérarchisation phallique-patriarcale. En ce sens, il semble que le principe de la Schtroumpfette, souligné par Katha Pollitt et repris par la Cynthia de Nelly Arcan, est indissociable du principe de Lolita, qui comprend la beauté féminine sous l'angle de l'enfance, c'est-à-dire de la sexualisation du corps de

la fille et de l'infantilisation du corps de la belle femme.¹²

De cette façon, Cynthia nous montre que, dans le spectre de l'hétéronormativité, les lolitas, les femmes-schtroumpfettes et les femmes-larves ne s'excluent pas du tout et que l'une n'est pas la solution à la crise de l'autre. Autrement dit, Cynthia fait ressortir la violence qui imprègne ces modulations du devenir-femme et décrit ainsi un monde ambivalent, où les lolitas sont des putes en potentiel, les schtroumpfettes sont des putes en acte et les larves sont des putes en abandon. D'après Cynthia:

[...] l'infirmité ne pardonne pas chez les femmes, tout le monde le dira, alors que faire d'elles sinon les livrer aux chirurgiens, les farder et leur promettre du plus beau et du plus gros, du plus petit et du plus blond, tirer profit de leurs préoccupations de larves avec des pots de crème et des hormones, des souliers qui ne se portent qu'au lit, de petits souliers de verre pour lesquels on fait la file devant les boutiques en pensant au sac à main qu'on devra acheter et à la garde-robe qu'il faudra changer (Arcan, 2019, p. 115-116; Idem, 2021, p. 88).

En considérant le rapport entre le diagnostic de Cynthia et l'attitude critique d'après Foucault, nous pouvons comprendre que la réflexivité impure de Cynthia, "[...] est le mouvement par lequel le sujet se donne le droit d'interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses discours de vérité [...]" (Foucault, 2015, p. 39). À cet égard, il me semble qu'en critiquant l'anachronisme de la structure sociale qui l'assujettit "[...] par des mécanismes de pouvoir qui se réclament d'une vérité [...]" (Ibidem),

12 Dans le célèbre roman *Lolita*, de Vladimir Nabokov, le professeur d'âge moyen Humbert Humbert décrit Dolorès, une fille de 12 ans par qui il est tombé amoureux, à partir du paroxysme qui articule la sexualisation de la fille et l'infantilisation de la femme: "C'est cela justement qui porte ma fièvre à son paroxysme: le dualisme diabolique de cette nymphelette (de même, sans doute, que toutes ses sœurs en nymphisme), et aussi ce mélange en elle d'une puérilité tendre et langoureuse avec une sorte de vulgarité fantasmagorique, issue des magazines et réclames publicitaires (où triomphent ces petits visages mutins au nez en l'air) et, plus loin encore, de la fraîcheur laiteuse et estompée des jeunes soubrettes du Vieux Monde (fleurant la marguerite écrasée et la sueur) et de ces apprenties courtisanes déguisées en fillettes dans les bordels de province; et de nouveau, tout cela se fond avec cette tendresse, cette grâce immaculée, filtrant sous la lie et le muse, sous la fange et la mort – mon Dieu, oh, mon Dieu! Et le plus singulier est qu'elle (cette Lolita, ma Lolita) a réincarné mes amours de naguère, et qu'au-delà de tout, par-dessus tout, elle existe seule – Lolita" (Nabokov, 1963, p. 45).

Cynthia s'autocritique.¹³ D'ailleurs, le diagnostic critique de Cynthia, en ce qui concerne le temps présent, a une dimension psychique qui pourrait nous renvoyer à la conception butlérienne du récit de soi. Selon Butler:

[...] le type de narration requis lorsque nous rendons compte de nous-mêmes admet qu'il existe un rapport causal entre le soi et la souffrance des autres [...]. Il est évident que toutes les narrations ne prennent pas cette forme, mais celui qui répond à cette allégation doit accepter dès le départ la possibilité de la capacité d'agir causale du soi, même lorsque, en l'occurrence, le soi n'a pas nécessairement été la cause de la souffrance (Butler, 2015, p. 12).

Ily a donc dans *Putain* un fort lien entre la critique et la responsabilisation du soi, puisque Cynthia (comme nous) n'est pas pure: Cynthia ne se comprend pas seulement comme victime de la structure qui la viole, c'est-à-dire qu'elle se comprend aussi comme l'agent d'une telle tyrannie, comme une femme qui répète furtivement les injonctions patriarcales et phallogocratiques des pouvoirs et des savoirs (Arcan, 2019, p. 56; Idem, 2021, p. 45). Par conséquent, l'acte de diagnostiquer et d'assumer la responsabilité de ce qui est diagnostiqué, nous permet de concevoir l'écrit d'Arcan, mais aussi le récit de Cynthia, comme un acte mélancolique qui subvertit les structures du pouvoir-savoir à partir de l'affirmation de l'ambivalence et non pas de la projection d'une liberté absolue en ce qui concerne l'ambiguïté qui nous

13 D'après Foucault, la critique correspond à une attitude morale et politique qui répond à la gouvernementalisation. Plus précisément, la gouvernementalisation concerne l'expansion du thème de l'art de gouverner les individus et la démultiplication de cet art dans des domaines variés. Dans les sociétés européennes au XVI^e siècle on commence à problématiser: "comment gouverner les enfants, comment gouverner les pauvres, comment gouverner les armées, comment gouverner les différents groupes, les cités, les États, comment gouverner son propre corps, comment gouverner son propre esprit?" (Foucault, Qu'est-ce que la critique ?, 2015, p. 36). Comme nous l'explique Foucault, de cette gouvernementalisation "ne peut pas être dissociée la question du 'comment ne pas être gouverné ?'" (Ibidem) Cette question n'est pas une négation absolue de la gouvernementalisation. Différemment, il s'agit toujours d'une négation relative à partir de laquelle "on repère une perpétuelle question qui serait: 'comment ne pas être gouverné comme cela, par ceux-là, au nom de ces principes-ci, en vue de tels objectifs et par le moyen de tels procédés, pas comme ça, pas pour ça, pas par eux?'" (Ibidem, p. 37). Ainsi, Foucault propose la première définition de l'attitude critique, à savoir: "l'art de n'être pas tellement gouverné" (Ibidem). C'est en considérant cette première définition de la critique que j'analyse, à partir de Cynthia, le rapport de Nelly Arcan au patriarcat et à sa configuration phallogratique – rapport qui attribue les fonctions sociales et la structuration psychique du désir amoureux à l'identité de genre.

constitue comme femmes (Butler, 2020, p. 172).

Effectivement, nous ne pouvons dire que l'écriture d'Arcan a un caractère salvateur de portée politique et morale. Néanmoins, nous ne pouvons pas non plus dire que cette chanson mélancolique exclut de soi toute impulsion utopique. L'âpre diagnostic d'Arcan, sa désillusion et son désespoir à l'égard du système qui l'étouffe et de la promesse de la salvation à venir, ne la réduit pas à l'inaction. Paradoxalement, l'âpreté de sa critique l'éloigne de la foi abolitionniste et l'incite à la résistance, qui n'est possible que grâce à "some fleeting glimpse of utopia [...]" (Ibidem, p. 177). L'âpre diagnostic d'Arcan nous fait imaginer, même de manière diffuse, la liberté absolue "[...] only to return to the problem of a conditioned life" (Ibidem).

L'ambivalence mélancolique de Cynthia

Selon Butler, il y a deux façons dont la mélancolie peut être vécue dans le contexte de la constitution psychique et sociale du soi: nous pouvons nous identifier à l'Autre (compris ici comme l'horizon de la normativité qui implique culturellement et historiquement le soi), en sacrifiant la potentialité de notre particularité distinctive; mais, nous pouvons aussi nous dés-identifier de cet Autre en vertu de nous-mêmes, c'est-à-dire le sacrifier en raison de notre puissance créative (Ibidem, p. 167).

Ces inflexions de l'ambivalence font partie de *Putain*: en d'autres termes, ce récit nous permet d'analyser, à partir de Cynthia, l'oscillation de l'humeur mélancolique qui stimule et qui est stimulée par l'introjection du Phallus, mais aussi par la déception face à ce dernier. Pour indiquer cette hypothèse, nous pouvons nous concentrer sur le rôle que la bouche de Cynthia gagne dans *Putain*. Au travers de sa bouche (de sa bouche de fente), l'ambivalence sociale et psychique de la narratrice devient physique. Les lèvres de Cynthia

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

sont à la fois trop minces et pulpeuses, pauvres et riches, maternelles et profanes. Ce sont les lèvres d'une femme qui ne veut pas être larve, qui a envie de devenir schtroumpfette pour sauvegarder ses traces de lolita:

[...] est-ce que je ne pourrais pas laisser un tiers de cette bouillie dans mon assiette, ne pas manger ce dernier tiers pour habiter mon corps d'adolescente le plus longtemps possible, ma petitesse de schtroumpfette qui aime faire gonfler ses lèvres avec du silicone, les lèvres et les seins, avoir ce que ma mère n'a jamais eu, des lèvres et des seins [...] (Arcan, 2019, p. 104; Idem, 2021, p. 79).

Par ailleurs, les lèvres de Cynthia nous renvoient à la figure symbolique de la fente qui, à son tour, nous renvoie à la figure archaïque de Méduse, dont “the fangs thrust out from a cavernous mouth gaping open *not* in order to engulf but so that even the inside of the mouth, its enormous tongue, can be poked outwards.” (Ferrari, 380 VRN 19.3) Comme Vénus qui est en même temps Gorgone, Cynthia ouvre la bouche pour montrer, à travers sa grosse langue qui lui permet de jacasser dans cette putasserie médusant, la violence liée à l'hétéronormativité qui conçoit les femmes comme des objets de désir en leur attribuant la réalité structurelle d'*être* le phallus, une réalité dont la date d'expiration manifeste soudainement le fait que nous ne sommes plus lolita (Arcan, 2019, p. 45-46; Idem, 2021, p. 37-38).

La bouche médusante de Cynthia la relie aussi bien à l'héritage féminin de sa mère qu'à la prostitution et au diagnostic de la féminité. Cynthia nie l'héritage structurel de la femme qui l'a engendrée, et qui lui a donné ces lèvres de fente, à travers un processus d'appropriation qui la dés-identifie de sa mère en l'identifiant aux schtroumpfettes. Cynthia ne veut pas être comme sa mère, elle ne veut pas que sa bouche cesse d'être embrassée par le seul homme à qui elle accorderait son baiser. Autrement dit, Cynthia ne veut pas que sa bouche soit juste un trait qui ne s'ouvre jamais; qui n'embrasse

jamais et qui ne jacasse jamais. Elle ne veut pas non plus dépendre du regard, de la bouche et du phallus d'un seul et même homme, qui la dégoûterait lorsqu'une nouvelle lolita commencerait à être engendrée dans son propre corps de femme-larve. Au lieu de choisir la famille et la procréation, Cynthia choisit la prostitution en devenant une pute en acte (Arcan, 2019, p. 88-89; Idem, 2021, p. 67-68).

Toutefois, prise par une humeur mélancolique, par la même humeur qui l'a poussée à se dés-identifier de sa mère, une pute en abandon, Cynthia se rend compte que la prostitution continue, paradoxalement, à la lier aux sacrifices de la féminité phallique. En d'autres termes, Cynthia se rend compte que la prostitution, comme la procréation instanciée par la conjugalité hétéronormative, offre également aux hommes le banquet de la jeunesse féminine. En tant que prostituée, Cynthia a vieilli très rapidement et a dû dépenser toutes ses économies pour essayer de prolonger ses traces de lolita le plus longtemps possible, car les putes (comme les mères) sont de "la race des jeunes femmes prématurément vieilles [...]" (Ibidem, 2019, p. 37; Ibidem, 2021, p. 31-32). La bouche de fente de Cynthia remet en question, incitée par un épisode mélancolique créatif, ou comme le dirait Butler, par la manie, le problème suivant: "Is there any way out of this vicious circle in which destructiveness is countered by self-destructiveness?" (Butler, 2020, p. 167).

En conclusion, nous pouvons dire qu'il n'y a pas de réponse définitive à la question posée lors de l'ambivalence mélancolique de Cynthia. En effet, il n'y a qu'un seul indice, à savoir, l'affirmation critique de l'ambivalence. Cet indice laissé par Cynthia n'est pas une solution à l'interrogation qui ressemble plus à une aporie qu'à une simple question. En revanche, l'affirmation critique de l'ambivalence est une façon de faire face à cette situation paradoxale qui structure la vie psychique et sociale des femmes.

En se rendant compte de sa propre ambivalence, Cynthia nous montre que nous devons constamment penser à nos rôles dans ce cercle vicieux et dramatique, en dehors duquel nous ne tomberons jamais: “[...] c’est simple et sans issue, c’est désespérément logique, le désir qui ne connaît de réalité que lui-même, et vous voyez bien que je mérite la mort pour cet entêtement de rat qui ne sait pas rebrousser chemin [...]” (Arcan, 2019, p. 130-131; Idem, 2021, p. 98) – entêtement de rat qui ne sait pas comment s’en sortir, mais qui continue à affirmer la paradoxale ambivalence de la métamorphose de celles qui doivent devenir-femme.

Bibliographie

ARCAN, Nelly. *Folle*. Paris: Seuil, 2004.

ARCAN, Nelly. *Putain*. Paris: Seuil, 2019.

ARCAN, Nelly. *Putain*. São Paulo: Crocodilo & n-1, 2021.

BASS, Lilas. “La *Putain* des éditions du Seuil. Nelly Arcan dans le champ littéraire français”. In: HANDMAN, Marie-Elisabeth ; KOLIOPANOS, Yagos (Org.). *Prostitution, travail du sexe et écriture*. Paris: Pepper/L’Harmattan, 2023.

BASS et al. “Nelly Arcan, écrivaine”. In: ARCAN, Nelly. *Putain*, 2019.

BASS et al. “Nelly Arcan, escritora”. In: ARCAN, Nelly. *Putain*, 2021.

BOISCLAIR, Isabelle. “Écho: faire entendre la voix du père”. In: BOISCLAIR, Isabelle; CHUG, Christina; PAPILLON, Joëlle; ROSSO, Karine (Org.). Québec: Les Éditions du remue-ménage, 2017.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*.

London: Taylor & Francis e-Library, 2002.

BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

BUTLER, Judith. *The Force of Non-violence: an Ethical-political Bind*. New York: Verso, 2020.

DELPORT, Yvan. *La Schtroumpfette; La faim des Schtroumfs*. Marcinelle: Depuis, 2022.

FERRARI, Giovanni. *Fonds Jean-Pierre Vernant (IMEC)*, 380 VRN 19.3: *Gorgo* – chemise 3, texte de Giovanni Ferrari “*Notes on the Mythe pf Perseus*”, sans date.

FOUCAULT, Michel, *Qu’est-ce que la critique; La culture de soi*. Paris: Vrin, 2015.

FREUD, Sigmund. *Le président Schreber*. Paris: PUF, 1995.

FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris: Éditions Payot, 1965.

GODIN, Louis-Daniel. “Lire Nelly Arcan au prisme d’Isabelle Fortier: le délire du président Schreber dans Putain”. *Voix et Images*. vol. 47, n. 3, p. 29-43. Consultable sur: <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2022-v47-n3-vi08689/1105637ar/>. Consulté le: 14 dez. 2024.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wihelm. *Le Petit Chaperon Rouge*. Marseille: Éditions Nathan, 2014.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: Aubier, 1997.

LACAN, Jacques. “D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose”. In: LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

LACAN, Jacques. *Séminaire/Livre III: Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.

LACAN, Jacques. *Séminaire 8 – Le Transfert*, 1960-1961. Consultable sur: <http://staferla.free.fr/S8/S8%20LE%20TRANSFERT.pdf>. Consulté le: 8 jan. 2025.

LACAN, Jacques. *Télévision*. Paris: Seuil, 1974.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Paris: Gallimard, 1963.

NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*. Paris: Le Livre de Poche, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*. Paris: Flammarion, 2020.

POLLITT, Katha. “Hers; Smurfette Principle”. *The New York Times*, April 7, 1991.

SONTAG, Susan. *Notes on camp*. New York: Penguin Books, 2018.

VISAGE, Bertrand. “Des mots qui brûlent”. In: ARCAN, Nelly. *Putain*. Paris: Seuil, 2019.

Submissão: 17/10/2023

Aceite: 02/06/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e96847>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A metrópole moderna de Roberto Arlt: falência das experiências, anestesia dos sentidos

Roberto Arlt's modern metropolis: failure of experiences,
anesthesia of the senses

Felipe da Silva Mendonça
UNESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99611>

Resumo

A partir de uma perspectiva benjaminiana, este artigo tem como objetivo investigar os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os sete loucos* (1929) e *Os lança-chamas* (1931), de Roberto Arlt. Para tanto, utilizamos como base teórica as considerações do próprio Walter Benjamin (1994, 2012), bem como de outros estudiosos que pensaram o espaço urbano, a saber: Ángel Rama (2015), Beatriz Sarlo (2001, 2016), Susan Buck-Morss (1996) e Willi Bolle (1994). Nos referidos romances, a necessidade de conseguir dinheiro faz Augusto Remo Erdosain caminhar pela Buenos Aires ficcional de Arlt. Assim, é a partir da urbe que o escritor argentino desmistifica os heróis de suas aventuras, apresentando personagens que costumam representar a maioria esquecida e angustiada pela cidade. Ao final de nossa análise, verificamos como a metrópole moderna contribui para a falência das experiências e a anestesia dos sentidos das personagens, especialmente do protagonista.

Palavras-chave: cidade; experiência; fantasmagoria; Roberto Arlt.

Abstract

From a Benjaminian perspective, this paper aims to investigate the effects of the modern metropolis on the characters of *Los siete locos* (1929) and *Los lanzallamas* (1931), by Roberto Arlt. Therefore, we used as theoretical basis the considerations of Walter Benjamin (1994, 2012), as well as other scholars who thought about urban space, namely: Ángel Rama (2015), Beatriz Sarlo (2001, 2016), Susan Buck-Morss (1996) and Willi Bolle (1994). In the aforementioned novels, it is the need to get money that makes Augusto Remo Erdosain walk through Arlt's fictional Buenos Aires. Thus, it is from the city that the Argentine writer demystifies the heroes of his adventures, presenting characters that usually represent the forgotten and distressed majority of the city. At the end of our analysis, we verified how the modern metropolis contributes to the failure of experiences and the anesthesia of the characters' senses, especially the protagonist's.

Keywords: city; experience; phantasmagoria; Roberto Arlt.

Não há como falar da urbe na literatura hispano-americana da primeira metade do século XX sem fazer menção à produção do argentino Roberto Arlt (1900-1942). Escritores como Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti e Julio Cortázar atestam, além de grande admiração, a importância de Arlt para sua própria composição artística. O argentino escreveu quatro romances – *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) e *El amor brujo* (1932) –, duas coleções de contos, oito peças de teatro e mais de dois mil textos para sua coluna jornalística *Aguafuertes porteñas* (Jozef, 1986). Bella Jozef (1986) indica que Roberto Arlt pode ser considerado o precursor da narrativa urbana moderna na América Hispânica, uma vez que introduziu em suas obras a paisagem portenha, os arrabaldes e o *lunfardo* (gíria utilizada por pessoas que estão à margem da sociedade argentina na região do Río de la Plata). Nesse sentido, Arlt revelou Buenos Aires por meio do idioma que a expressava, destacando “a fala sagrada e profana dos bairros em que bate o coração da cidade” (Jozef, 1986, p. 136). Portanto, é a partir do espaço urbano que Arlt desmistifica os heróis de suas aventuras, suas personagens costumam representar a maioria esquecida e angustiada pela cidade.

Com isso em mente, este artigo tem como objetivo investigar, por meio de uma perspectiva benjaminiana, os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os setes loucos* e *Os lança-chamas*. Para tanto, tomamos como base teórica as considerações do próprio Walter Benjamin (1994, 2012), de Susan Buck-Morss (1996) e Willi Bolle (1994), estudiosos do sociólogo alemão, bem como de Beatriz Sarlo (2001, 2016) e Ángel Rama (2015), cujas reflexões são direcionadas para a cidade no âmbito latino-americano. A partir dos dois romances de Arlt, verificamos como a metrópole moderna

contribui para a falência das experiências e a anestesia dos sentidos das personagens, especialmente do protagonista Augusto Remo Erdosain.

Em seu vocabulário de cultura e sociedade intitulado *Palavras-chave* (1977), Raymond Williams explica que a palavra “cidade”, em inglês *city*, existe desde o século XIII, contudo, os significados modernos que fazem referência a uma cidade grande ou muito grande, bem como a distinção entre a área urbana da área rural, remontam ao século XVI, afinal é nesse período que a vida urbana começa a se intensificar. Todavia, o autor também observa que o vocábulo ficou reservado a Londres, cidade capital, até o século XIX. Nesse sentido, Williams (2007, p. 76) acentua que “O uso mais geral corresponde ao rápido desenvolvimento da vida urbana durante a Revolução Industrial, o que, por volta de meados do S^o [século XIX], fez com que a Inglaterra se tornasse a primeira sociedade da história mundial na qual a maioria da população vivia em cidades”. Assim, apesar da ideia de cidade ter um longo trajeto, desde o pensamento renascentista e o clássico, é apenas no início do século XIX que a promessa de um “modo totalmente diferente de vida” (Williams, 2007, p. 77) é concretizada pelos espaços urbanos.

Com olhos direcionados justamente para o século XIX, Walter Benjamin buscou definir a fisionomia da modernidade (Bolle, 1994). Foi mirando para o passado e para a produção de Charles Baudelaire que o alemão conseguiu compreender a sua contemporaneidade, ou seja, foi o estudo da Paris do Segundo Império que, conforme Bolle (1994), orientou a sua perspectiva em relação à representação e ao conhecimento da modernidade dos anos 1920 e 1930.

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin (1994) observa a relação intrínseca entre o contato com as massas urbanas e a imagem do choque na produção do poeta francês. Essa massa, para Benjamin (1994), não deve ser compreendida como uma classe específica ou um coletivo

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

estruturado, pelo contrário, trata-se de uma multidão amorfa de passantes nas ruas. Charles Baudelaire nunca se esquece da presença dessa multidão, pois, mesmo que jamais tenha sido o modelo de sua narrativa, apresenta-se como parte importante de seu processo de criação como uma imagem oculta (Benjamin, 1994).

Nessa perspectiva, a ideia de multidão é um dos principais temas sobre os quais os literatos escreviam no século XIX. Benjamin (1994) pontua que enquanto para Victor Hugo a multidão era um sinônimo de vasta quantidade de clientes, leitores, público, de maneira que suas obras já traziam títulos destinados a essa multidão, por exemplo, *Os miseráveis* (1862) e *Os trabalhadores do mar* (1866); Friedrich Engels achava o tumulto característico das ruas algo repugnante e que revoltava a natureza humana, para ele, a multidão não só era capaz de causar espanto, mas também fazia com que se sentisse afetado de maneira desagradável pela velocidade com a qual os passantes se locomoviam. É nesse sentido que Benjamin (1994, p. 112) conclui que “A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez”.

Dialogando com algumas considerações de Paul Valéry, o filósofo alemão depreende que o habitante dos grandes centros urbanos retorna a um estado de isolamento, ou seja, a sensação constante de dependência de outras pessoas, que antes existia por conta da necessidade de sobrevivência, é enfraquecida aos poucos pelo novo aparato social das metrópoles. Assim, o aperfeiçoamento desse mecanismo é capaz de extinguir algumas formas de comportamento e de emoções. A título de exemplo, Benjamin (1994) menciona a invenção do fósforo, a qual traz consigo diversas inovações com um elemento em comum: o desencadeamento de vários processos complexos com um simples gesto. Com isso em mente, observa que esse movimento simples é capaz de trazer o conforto que contribui para o isolamento e a sensação de independência, ao mesmo tempo em que aproxima as pessoas

da mecanização. Para Benjamin (1994, p. 112-113):

A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo.

Diante desse quadro, Baudelaire compreende que o mergulho do homem na multidão é semelhante ao mergulho em um tanque de energia elétrica, ou seja, trata-se de uma vivência do choque (Benjamin, 1994). Assim, se antes os pedestres podiam lançar olhares despropositados para todas as direções, agora devem mirar ao seu redor em busca dos sinais que orientam o trânsito. A técnica, portanto, “submeteu [...] o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa” (Benjamin, 1994, p. 113).

A compreensão de Walter Benjamin da experiência moderna é, nesse sentido, neurológica e está centrada no choque (Buck-Morss, 1996). Recorrendo a uma ideia freudiana, o crítico alemão também compreende, conforme Susan Buck-Morss (1996), a consciência enquanto um escudo capaz de proteger o organismo contra estímulos exteriores, atrapalhando a sua retenção e, por consequência, impedindo o desenvolvimento de determinadas memórias. Para Benjamin (1994, p. 98), “A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”. Buck-Morss (1996), então, explica que a consciência,

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

ao bloquear a abertura do sistema sinestético¹, faz com que a experiência do presente seja isolada da memória do passado, acarretando, portanto, o empobrecimento da experiência, uma vez que essa perde a dimensão da memória. A autora ainda assegura que, por conta dos choques cotidianos do mundo moderno, responder aos estímulos exteriores sem refletir sobre eles se tornou indispensável para a sobrevivência.

Em seu famoso ensaio “O narrador”, Benjamin (2012) observa que as experiências estão deixando de ser comunicáveis e apresenta a Primeira Guerra Mundial como um dos elementos que contribuem para essa incomunicabilidade, afinal, ao voltar da guerra, o homem está mudo, pobre em experiências que podem ser comunicáveis devido aos traumas do conflito. Aqui, já percebemos o interesse de Benjamin em investigar uma hipótese de Freud: de que a consciência é capaz de evitar o choque ao impedi-lo de deixar uma marca permanente na memória (Buck-Morss, 1996). Buck-Morss (1996) observa que enquanto Freud estava interessado na neurose de guerra e nos traumas dos choques que os soldados da Primeira Guerra Mundial vivenciaram, Walter Benjamin defendia que, na vida moderna, a experiência do campo de guerra tornou-se a norma. A autora ainda completa o seguinte:

Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire (Buck-Morss, 1996, p. 22).

1 Buck-Morss explica o sistema sinestético da seguinte forma: “Para diferenciar a nossa descrição da concepção tradicional do sistema nervoso humano – mais limitada e que isola artificialmente a biologia humana do seu ambiente – chamaremos a este sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e de antecipação, ‘sistema sinestético’” (Buck-Morss, 1996, p. 19).

Assim, a experiência única representada por Marcel Proust nos livros de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), na qual a personagem regressa a tempos passados após consumir uma *madeleine*, transformou-se, na modernidade, em algo que está entregue ao acaso, dado que não há como garantir ao sujeito a posse de suas próprias experiências, afinal houve uma redução da interação com os fatos exteriores que a constituem (Benjamin, 1994). O jornal é visto por Benjamin (1994) como um dos principais exemplos de referida redução, uma vez que a imprensa não tem como objetivo fazer com que o leitor incorpore às suas experiências as informações que veicula. No ensaio sobre o narrador, Benjamin (2012) esclarece que a informação contribui para a incomunicabilidade de experiências, pois seu valor, para os leitores modernos, está em entrar em contato com acontecimentos próximos e que só tem serventia enquanto são novos. Assim, os princípios da informação – a novidade, a concisão, a inteligibilidade e a falta de conexão entre uma notícia e outra – colaboram para que os acontecimentos retratados não afetem a experiência do leitor (Benjamin, 1994). Nas palavras de Benjamin (1994, p. 96): “Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”.

A modernidade traz, então, outra forma de percepção, a qual pode ser identificada nas artes por meio do cinema. Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o autor alemão não está apenas fazendo uma defesa do potencial da cultura de massas e das novas tecnologias para a democratização de acesso ao saber, Benjamin (2012) revela como a obra de arte, a partir da reprodutibilidade técnica e da perda de sua aura, apresenta uma nova forma da percepção humana.

Para exemplificar essa questão, Benjamin (2012) compara a pintura com o cinema. Enquanto no quadro não há movimentação da imagem, no filme há, o que resulta em uma percepção distinta das imagens. De acordo com Benjamin (2012), a pintura convida o espectador à contemplação, permitindo a ele realizar as suas associações, o que não ocorre com o cinema, pois deixa de ser possível, afinal, o espectador tem pouco tempo para perceber uma imagem, tendo em vista que, no filme, ela muda constantemente. Com isso, Benjamin (2012) pontua que a associação de ideias do espectador é interrompida em cada momento que há uma mudança de imagem. Aqui, o autor volta, mais uma vez, para a ideia do choque, agora mostrando como esse efeito ocorre no cinema, arte que expressa a nova percepção humana. Inclusive, Benjamin compara o cinema com o ato de andar pela metrópole:

Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o trânsito, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 2012, p. 207, grifo do original).

Se a percepção só é convertida em experiência quando estabelece conexões com memórias sensoriais do passado, como Buck-Morss (1996) acentua, estamos, novamente, constatando a falência das experiências do homem moderno, afinal, o próprio olhar se encontra em posição defensiva, resistindo às impressões e não se entregando aos devaneios. Se Walter Benjamin compreende que a experiência do campo de guerra se tornou a norma, Susan Buck-Morss (1996, p. 23-24) acrescenta que “Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral”. O sistema sinestético, então, passa a ter como função desviar dos estímulos tecnológicos com o intuito de proteger o corpo do trauma de acidentes e a psique do trauma dos choques

da percepção (Buck-Morss, 1996). Desse modo, Buck-Morss (1996) explica que o referido sistema tem o seu papel invertido: seu objetivo, agora, é entorpecer o organismo, anestesiar os sentidos e reprimir a memória. É nesse sentido que Benjamin também observa o seguinte:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (Benjamin, 1994, p. 100).

Ao identificar essa anestesia dos sentidos, Buck-Morss (1996) explica que os olhos, por exemplo, não deixam de enxergar, mas são bombardeados com tantas impressões, muitas vezes fragmentárias, que já não conseguem registrar nada. A sobrecarga de estímulos causa um entorpecimento que se torna constante na modernidade, daí a ideia da autora de que a organização sinestética converte-se em anestética. Inclusive, Buck-Morss (1996) pontua que o próprio uso de drogas é algo característico da modernidade sendo, ao mesmo tempo, semelhante e contrário ao choque.

Levando em conta a obra benjaminiana, Buck-Morss (1996) indica que, a partir do século XIX, a realidade passa a produzir o seu próprio narcótico. Aqui, estamos diante de um importante conceito: a fantasmagoria. O termo não deve ser entendido como algo relativo a fantasmas, mas como uma ilusão, um falseamento. A fantasmagoria, segundo Buck-Morss (1996), caracteriza a aparência de uma realidade que é capaz de enganar os sentidos por meio do uso da técnica. E, sendo o século XIX um momento de proliferação das novas tecnologias, o mesmo aconteceu com os efeitos fantasmagóricos.

Para Buck-Morss (1996, p. 27), a fantasmagoria tem como objetivo “a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais”, isto é, busca anestesiar o organismo pela inundação dos

sentidos. Assemelhando-se a uma droga, a anestesia dos sentidos altera a consciência por meio de uma distração sensorial, em vez de uma alteração química como seria no caso de um narcótico comum. Ademais, Buck-Morss (1996) acentua que o mais significativo é que no caso da fantasmagoria esses efeitos são experimentados coletivamente e não individualmente. Com isso, todos veem o mesmo mundo alterado e a fantasmagoria converte-se em um fato objetivo. Assim, enquanto os viciados em drogas são questionados pela sociedade em relação a sua percepção alterada, a intoxicação pela fantasmagoria se torna a norma social (Buck-Morss, 1996). Sobre a relação entre anestesia dos sentidos e tecnologia, Buck-Morss escreve:

No “grande espelho” da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial – um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à “norma”; um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor (Buck-Morss, 1996, p. 36).

Em relação à presença das formas fantasmagóricas em espaços urbanos do século XIX, Buck-Morss (1996) indica que Benjamin as documentou em seu projeto das *Passagens* (1927-1940), elencando, por exemplo, “as arcadas parisienses de centros comerciais, onde as carreiras de vitrines criavam uma fantasmagoria de artigos em exibição; panoramas e dioramas que engolfavam o observador numa simulação de um ambiente total em miniatura” (Buck-Morss, 1996, p. 27), bem como as “Feiras Mundiais, que expandiram este princípio fantasmagórico para áreas do tamanho de pequenas cidades.” (Buck-Morss, 1996, p. 27). Essas formas seriam, segundo Buck-Morss (1996), a gênese dos centros comerciais, dos parques temáticos e das arcadas de vídeos modernos.

Por todas essas razões, Benjamin (1994) define o homem moderno como

aquele que é espoliado de sua experiência e indica que Charles Baudelaire conseguiu identificar “o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (Benjamin, 1994, p. 131). Nesse sentido, Willi Bolle (1994) atesta que Baudelaire e Benjamin buscaram flagrar esse instante em que o sujeito “se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo, em que rosto e corpo se assemelham mimeticamente à cidade que ele habita, como se ela fosse a constelação que define sua identidade” (Bolle, 1994, p. 43).

Na América Latina, a transformação das metrópoles ocorreu mais tardiamente. Ángel Rama (2015) pontua que o que aconteceu em Paris entre 1850 e 1870, a partir dos esforços do barão de Haussmann, e que “fez Baudelaire dizer que a forma de uma cidade mudava mais rapidamente que o coração de um mortal” (Rama, 2015, p. 87), só ocorreu nas cidades latino-americanas no final do século XIX. Assim como na capital francesa, Rama (2015) explica que a imigração das áreas rurais para a urbe “criou todo tipo de entorpecimento às comunicações” (Rama, 2015, p. 87). O crítico uruguaio salienta que, no âmbito latino-americano, a mobilidade nas cidades, o tráfego da multidão desconhecida, as construções e demolições, o ritmo acelerado, também fizeram com que a cidade começasse a viver para um futuro imprevisível, em vez de viver o ontem nostálgico e identificador, de maneira que a experiência do cidadão latino-americano era a do estranhamento (Rama, 2015).

Buenos Aires, especificamente, vivenciou um grande crescimento na primeira metade do século XX (Sarlo, 2016). Beatriz Sarlo (2016) acentua que a velocidade sem precedentes na qual a capital argentina vivia não foi completamente funcional, para a autora, a experiência da velocidade e a das luzes articularam novas imagens e percepções, estabelecendo mesclas entre angústia e velocidade, tradicionalismo e espírito renovador, por exemplo. Ademais, Bella Jozef (1986) explica que, para a melhor compreensão da produção arltiana, é preciso recordar a crise econômica do final do século XIX

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

que afetou a classe média argentina, deixando-a frustrada e sem esperanças, bem como os efeitos da Primeira Guerra Mundial, “que deixou um vazio profundo na consciência dos homens, segundo constatação do mesmo Arlt” (Jozef, 1986, p. 136).

Roberto Arlt dividiu a história de Augusto Remo Erdosain em dois romances: *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*. As transformações que acompanhamos na vida da personagem começam a acontecer após seus chefes descobrirem que roubou seiscentos pesos e sete centavos. Na tentativa de devolver o valor roubado, Erdosain sai em busca de amigos e conhecidos que possam ajudá-lo. É nesse momento que conhecemos figuras como Barsut e Ergueta e outras com apelidos excêntricos como o Rufião Melancólico, a Coxa, o Homem que viu a Parteira, o Buscador de Ouro e, por fim, o Astrólogo, personagem central para a reunião de todas as outras. É no contato com o Astrólogo que Erdosain e os demais começam a pensar em uma sociedade secreta que gerará uma revolução para modificar toda a nação. A ideia da referida sociedade seria, nas palavras do próprio Astrólogo, “preparar uma salada russa que nem Deus entenda” (Arlt, 2020a, p. 48), uma vez que ele busca referências e parâmetros no comunismo, no fascismo, na Ku Klux Klan, na Bíblia, etc. Assim, é a necessidade de conseguir dinheiro, primeiro para devolver o que roubou e, depois, para construir a sociedade secreta, que faz Erdosain caminhar pela Buenos Aires ficcional de Roberto Arlt.

Ainda nas primeiras páginas da história, Arlt começa a criar uma relação intrínseca entre a personagem e a cidade: “Pela rua Chile desceu até Paseo Cólón. Sentia-se invisivelmente encurralado. O sol descobria os asquerosos interiores da rua em declive” (Arlt, 2020a, p. 26). Assim, logo após ser confrontado por seus chefes e ter sua atitude descoberta, Erdosain caminha pela rua em declive e percebe que o sol também desmascara o íntimo asqueroso da rua, em um movimento similar ao que acabara de viver em seu serviço.

A cidade na produção arltiana é, conforme Sarlo (2001), espaço da angústia. Nos romances em foco, Erdosain chega a criar o termo “zona da angústia” para definir a atmosfera de inquietude que o faz caminhar pela cidade como um sonâmbulo, para ele, “tal zona existia sobre o nível das cidades, a dois metros de altura” (Arlt, 2020a, p. 27). O narrador também compara a angústia que paira sobre o protagonista às fumaças expelidas pelas chaminés e que poluem a visão do céu das cidades: “A angústia paira sobre ele semelhante às densas nuvens das grandes chaminés nos céus dos povoados industriais” (Arlt, 2020b, p. 190).

A angústia que marca a vivência da personagem ao longo de toda a história ocorre por conta da falência das experiências e dos choques causados pelo ambiente urbano. A tecnologia evade tão profundamente a existência de Erdosain que o narrador revela o seguinte: “Pensava telegraficamente, suprimindo proposições, o que é enervante. [...] Mas ele já estava vazio, era uma casca de homem movida pelo automatismo do costume” (Arlt, 2020a, p. 27). O telégrafo foi um importante aparelho de comunicação no século XIX e que utilizava a eletricidade para enviar suas mensagens. A menção a um pensamento telegráfico mostra como a vivência do choque tomou conta da vida dessa personagem, de maneira que se converteu na simples casca de um homem movida pelo automatismo comum às máquinas.

As experiências espoliadas da personagem pela metrópole e sua técnica podem ser explicadas pelos obstáculos que se colocam no horizonte de Erdosain: “Sua vida dessangrava. Toda sua pena descomprimida se estendia para o horizonte entrevisto através dos cabos e dos *trolleys* dos bondes e, subitamente, teve a sensação de que caminhava sobre sua angústia convertida num tapete” (Arlt, 2020a, p. 37, grifo do original). Aqui, devemos compreender o horizonte como aquele que se abre ao invisível, uma vez que não conseguimos enxergar o que ele oculta, mas somos capazes de imaginar, por meio de uma elaboração particular, o que está após esse

limite. O horizonte, portanto, traz a ideia daquilo que a personagem poderia ser, todavia esse horizonte não está livre, pelo contrário, os cabos e *trolleys* dos bondes interceptam a visão e logo trazem a sensação de angústia, ou seja, os aparelhos que compõem essa paisagem urbana limitam as possíveis experiências de Erdosain.

Nesse sentido, a metrópole moderna de Roberto Arlt atua sobre as personagens em dois níveis: primeiro, contribui para a falência das experiências por meio da vivência do choque; segundo, a partir da intoxicação pela fantasmagoria, é capaz de anestesiar os sentidos das personagens. Nos trechos supracitados, já verificamos alguns exemplos de como a urbe pode colaborar para o pesar da personagem, porém, agora, apresentamos mais um: “e à medida que caminhava, seu coração se apequenava mais, oprimido pela angústia que lhe produzia o espetáculo da felicidade que adivinhava atrás das paredes daquelas casas refrescadas pelas sombras” (Arlt, 2020a, p. 89-90), isto é, ao caminhar pela cidade e contemplar algumas construções,

Erdosain sente que sua angústia aumenta.

Em relação ao narcótico produzido pela cidade, Erdosain aproveita de seus efeitos quando tem necessidade de ignorar aquilo que lhe aflige: “Vagabundeou a tarde toda. Tinha necessidade de ficar sozinho, de se esquecer das vozes humanas e de se sentir tão desligado do que o rodeava como um forasteiro numa cidade em cuja estação perdeu o trem” (Arlt, 2020a, p. 42). Andar pela cidade faz com que Remo se sinta desligado do mundo, sente-se indiferente ao seu ambiente tanto quanto um estrangeiro, o qual não tem laços fixos com esse lugar. O entorpecimento dos sentidos também é experimentado por Erdosain no contato com a tecnologia urbana:

As luzes verdes e vermelhas do metrô lhe ofuscaram os olhos por um instante, depois voltou a fechá-los. Na noite, o trem comunicava sua trepidação aos trilhos, e a massa multiplicada pela velocidade imprimia em seus pensamentos a vertigem de

uma marcha igualmente implacável e vertiginosa.

Cracc... cracc... cracc... arrancavam as rodas em cada junta do trilho, e essa monorritmia surda e formidável o aliviava de seu rancor, tornava seu espírito mais leve, enquanto a carne deixava-se estar na sonolência que a velocidade comunica aos sentidos (Arlt, 2020a, p. 171).

O metrô, primeiro inundando a visão da personagem e, depois, sua audição, é capaz de anestesiar o corpo de Augusto Remo. Pouco a pouco vemos como as luzes, o barulho e o ritmo do automóvel capturam a percepção do protagonista. Seus pensamentos seguem o movimento do metrô e seu corpo fica sonolento, permitindo que esqueça o rancor. Nessa perspectiva, o narrador faz uma importante declaração sobre Erdosain: “Já não desejava nada. Sua vida corria silenciosamente ladeira abaixo, como um lago depois do rompimento de seu dique, e sem dormir, mas com as pálpebras fechadas, o desvanecimento lúcido era mais anestésico para sua dor do que um sonho de clorofórmio” (Arlt, 2020a, p. 76). Nesse trecho, fica claro como a intoxicação pela fantasmagoria, enquanto narcótico produzido pela própria realidade, é mais anestésica aos sentidos e ao entorpecimento do organismo do que o uso de uma droga. Ademais, não podemos deixar de pontuar que todo esse quadro é o que leva a consciência de Erdosain a proteger sua psique do choque.

A angústia, a incapacidade de formar novas experiências e a fantasmagoria não estão presentes apenas na trajetória do protagonista. Barsut, o primo da esposa de Erdosain e o responsável pela denúncia do roubo dos seiscentos pesos e sete centavos, também sente um vazio semelhante ao de Remo: “Como é que pode uma pessoa fazer uma canalhice com outra e em seguida se aproximar dela e contar seus segredos mais íntimos, e não sentir remorso? Eu mesmo me disse muitas vezes: por que não sinto remorsos? Você compreende isso?” (Arlt, 2020a, p. 80), ou seja, a personagem, assim como Augusto, está privada de seus sentimentos e seus atos parecem maquinais.

Hipólita também apresenta uma perspectiva interessante sobre a anestesia do corpo. A personagem, ao relatar a sua trajetória até a profissão de prostituta, expõe o desejo que possuía de ter uma vida fácil, que lhe foi explicada da seguinte maneira: “Finalmente, disse: ‘Na mulher se chama vida fácil os atos sexuais executados sem amor e para lucrar’. Quer dizer, retuquei eu, que mediante a vida fácil, a gente se livra do corpo... e fica livre” (Arlt, 2020a, p. 196). Ela ainda completa: “A vida fácil, Erdosain, era isso, livrar-se do corpo, ter a vontade livre para realizar todas as coisas que te der na telha” (Arlt, 2020a, p. 197). A menção ao livramento do corpo tem íntima relação com a ideia do sistema anestético de Buck-Morss (1996), isto é, de que ele protege o corpo do trauma de acidentes e a psique do trauma dos choques da percepção, permitindo, com isso, a sobrevivência na modernidade, daí a declaração de liberdade apresentada por Hipólita. Outro exemplo de anestesia, este mais direcionado à intoxicação pela fantasmagoria, é o do Rufião Melancólico:

O Rufião Melancólico entrou agora numa zona tão intensamente iluminada que, visto a cinquenta metros de distância, parece um fantoche preto parado na beira de um crisol. Os letreiros de gases de ar líquido reptam as colunatas dos edifícios. Tubulações de gases amarelos fixadas entre armações de aço vermelho. Anúncios de azul de metileno, faixas verdes de sulfato de cobre. Gruas em alturas prodigiosas, correntes pretas de guindastes que giram sobre polias, lubrificadas com pedaços de graxa amarela. Mais acima, a noite revestida do vapor humano. Haffner gira lentamente a cabeça, como um fantoche hipnotizado pela reverberação de um crisol (Arlt, 2020b, p. 59).

A metrópole apresenta tantas informações aos sentidos do Rufião Melancólico que o sistema anestético não tem outra opção senão entorpecer seu organismo, de maneira que ele se sente um simples fantoche hipnotizado diante de tantos aparatos tecnológicos. A atenção da personagem está tão direcionada para os referidos elementos que não percebe os homens que lhe

seguem para assassiná-lo. Após a morte do Rufião Melancólico, temos mais um exemplo do papel da cidade no processo de bloqueio do choque pela consciência:

Erdosain não comenta o fato. O que lhe importa que o Rufião tenha morrido! Ele também tem seus problemas terríveis. Além disso, caminha com estranheza, como através de uma cidade desconhecida. Alguns telhados, pintados de alcatrão, parecem tampas de imensos ataúdes. Em outras paragens, cintilantes lâmpadas elétricas iluminam retangulares janelinhas pintadas de ocre, de verde ou de lilás. Numa passagem de nível, reluz o cúbico farolzinho vermelho que perfura, com broca avermelhada, a noite que vai até os campos (Arlt, 2020b, p. 130).

Desse modo, Erdosain não só ignora a morte do colega, mas mostra como a intoxicação pela fantasmagoria colabora para isso, afinal o seu olhar é capturado por todas as luzes e cores que a urbe apresenta. A cidade arltiana, portanto, é, conforme Sarlo (2001, p. 230), “um caos onde a angústia parece o sentimento que inevitavelmente acompanha a visão urbana”. Essa incapacidade de formar novas experiências que angustia tão severamente Augusto Remo desemboca no desejo de fazer algo para afirmar sua individualidade: “Eu mesmo estou deslocado, não sou o que sou e, no entanto preciso fazer alguma coisa para ter consciência de minha existência, para afirmá-la. Isso mesmo, para afirmá-la” (Arlt, 2020a, p. 88). Erdosain não tarda em encontrar uma solução: decide matar Barsut por curiosidade e conveniência, afinal, conseguiria se vingar da denúncia e também roubar seu dinheiro para a fundação da sociedade secreta idealizada pelo Astrólogo.

O protagonista declara que a curiosidade do assassinato é algo que preenche, por um instante, seu vazio interior, uma vez que tem a vontade de “Ver como sou através de um crime. Isso, isso mesmo. Ver como se comporta a minha consciência e a minha sensibilidade na ação de um crime” (Arlt, 2020a, p. 88). O crime é uma ação desesperada para verificar se conseguirá, enfim, encontrar a sua *madeleine*, isto é, essa experiência que, na modernidade,

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

está entregue ao acaso, daí a necessidade de averiguar como sua consciência e sensibilidade se comportarão diante do referido crime. O sociólogo francês Edgar Morin (1970) explica que o homicídio não se caracteriza apenas como uma satisfação do desejo de matar, nem como o contentamento de matar, mas vai além: é a satisfação de matar um ser humano e, com isso, afirmar-se por meio do extermínio de outro. Nesse sentido, compreendemos o motivo de Erdosain escolher o assassinato para afirmar a sua existência.

Todavia, a imaginação do assassinato não demora a ser envolvida pelo bloqueio da consciência contra esse possível choque, de maneira que Erdosain declara: “É como se eu não fosse aquele que pensa o assassinato mas, sim, outro. Outro que seria, como eu, um homem plano, uma sombra de homem, à maneira do cinematógrafo. Tem relevo, move-se, parece que existe, que sofre, e, no entanto, não é nada mais que uma sombra” (Arlt, 2020a, p. 88). A menção a um homem plano à maneira do cinematógrafo é interessante não só porque fala sobre um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial, convertendo-se em um corpo estatístico de comportamentos que podem ser calculados e que é capaz de suportar os choques da modernidade sem dor, como Buck-Morss (1996) observa, mas também por ser o cinema a arte que expressa, como vimos, uma nova forma da percepção humana, a qual está muito presente na vivência de Erdosain. Ademais, no final da década de 1920 e início da de 1930, momento em que a história transcorre, Sarlo (2016) indica que o cinema se difundiu por Buenos Aires em um ritmo similar ao de países do centro do capital, de maneira que em 1930 já existiam mais de mil salas em toda a Argentina, daí a forte presença do cinema na percepção das personagens arltianas.

Toda a história de Augusto Remo Erdosain e das figuras ao seu redor é contada por um narrador que ouviu o testemunho dessas personagens e organizou os acontecimentos da maneira que lemos nos romances. Em uma de suas intromissões, o narrador explica o modo como Erdosain contou sua

história:

Falava surdamente, sem interrupções, como se recitasse uma lição gravada a frio por infinitas atmosferas de pressão, no plano de sua consciência obscura. O tom de sua voz, fossem quais fossem os acontecimentos, era idêntico, isócrono, metódico, como o da engrenagem de um relógio (Arlt, 2020a, p. 107)

Desse modo, o tom de Augusto, ao relatar os acontecimentos que viveu, é maquinal, quase como se essas memórias não pertencessem a sua experiência. Erdosain fala de suas vivências como um homem plano do cinema: falta-lhe vida. E, como uma possível explicação para sua desolação, o narrador declara: “Porque aquela angústia chegou a ser tão persistente, de repente descobriu que sua alma estava triste por causa do destino que, na cidade, aguardava seu corpo, um corpo que pesava setenta quilos e que ele só via quando o encaminhava diante de um espelho” (Arlt, 2020a, p. 109), ou seja, as experiências de Erdosain estão em declínio por causa dos choques que a metrópole causa em seu corpo, o qual ele só consegue enxergar à distância, em um espelho.

Portanto, com o objetivo de investigar, a partir de uma perspectiva benjaminiana, os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, verificamos como os choques causados pela urbe fazem com que a consciência se comporte enquanto um escudo, ocasionando a falência das experiências, bem como a anestesia dos sentidos, daí o fato de as personagens de Roberto Arlt viverem uma angústia constante e procurarem, na própria cidade, um narcótico que possa entorpecer seu organismo para que, com isso, consigam sobreviver na modernidade.

Referências

ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. (Trad.) Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020a.

ARLT, Roberto. *Os lança-chamas*. (Trad.) Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020b.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BOLLE, Willi. Introdução: Walter Benjamin – Fisiognomia da metrópole moderna. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 23-45.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: revista de literatura*, Ilha de Santa Catarina, v. 1, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Biblioteca universitária, 1970.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SARLO, Beatriz. “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 223-242.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires, Cidade Moderna. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 199-217.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 13/04/2024
Aceite: 19/05/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99611>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Entrevista

Entre a vida e a escrita: entrevista com Silviano Santiago

Entre a vida e a escrita: entrevista com Silviano Santiago

Rodrigo Felipe Veloso
Unimontes

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e101015>

(...)
*a morte não alimenta
terra vermes plantas.
a morte não congrega
nem se distribui
caridosa sábia conselheira
a morte em si mesmada
não movimenta a matéria des-
mente
a lei de Lavoisier
a morte assassina não
podemos compartilhar, ainda
– não compartilhamos todos
um dia?*

(Poema: “No túmulo apedrejado da menina: epitáfio seu nosso”
– Silviano Santiago)

Fig. 1



Fonte: Cláudio Nadalim, 2016.

SILVIANO SANTIAGO nasceu em Formiga (MG), em 1936. Sua vasta obra inclui romances, contos, ensaios literários e culturais. Doutor em letras pela Sorbonne, Silviano começou a carreira lecionando nas melhores universidades norte-americanas. Transferiu-se posteriormente para a PUC-Rio e é, hoje, professor emérito da UFF. Foi cinco vezes premiado com o Jabuti. Pelo conjunto da produção literária, ganhou o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, e o José Donoso, do Chile. Recebeu do governo francês a distinção de Officier dans l'Ordre des Arts et Lettres e Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques. Ganhou o prêmio Camões de 2022. Seus livros estão traduzidos em várias línguas. Silviano vive hoje no Rio de Janeiro.

Nesta entrevista, Silviano Santiago conversa sobre sua produção crítica e literária, bem como sobre fatos de seu passado, de sua carreira como docente e da recepção crítica de suas obras.

Rodrigo: Como a leitura esteve presente na sua infância? E como, na vida adulta, a leitura e a escrita o permitiram acessar lugares que, para muitos de nós, brasileiros, seriam inalcançáveis?

Silviano: É importante realçar minha idade atual, 87 anos, a fim de que as informações que se seguem ganhem a necessária perspectiva. Nasci e vivi em Formiga, interior de Minas Gerais, até os onze anos de idade, transferindo-me, em 1948, para Belo Horizonte com a família. A infância termina com essa viagem, pois o choque da mudança resulta em ligeira desclassificação social da família (somos onze irmãs e irmãos na capital do Estado, onde se paga para tudo, do ônibus e bonde ao cafezinho), despertando-me para pequenos problemas do dia a dia, a que se junta o fato de começar a ajudar, aos 12 anos, no comércio do meu pai: venda de artigos dentários. Menino, no interior de Minas, tenho a curiosidade intelectual menos despertada

pela vida em família (perco minha mãe com um ano e meio de idade) ou no curso primário na Escola Normal, onde ensina minha madrastra, e mais por gostar de assistir filmes no cinema da esquina e de ler os gibis da época. No período, filmes e gibis são de certa forma monocórdicos. Tratam todos da Segunda Grande Guerra. Atualizo, por assim dizer, o poema “Infância”, de Carlos Drummond. Permaneço nos quadrinhos, acrescento o cinema e substituo as aventuras marítimas de Robinson Crusoe pela guerra entre aliados e nazistas lá na Europa. É pelo viés universal da imagem desenhada ou em movimento que descubro (ou desconheço, dependente da perspectiva) a vida provinciana. Acrescento um fato concreto: um dos meus primos, mais velho, claro, se alista e se torna expedicionário das forças brasileiras na Itália. Acho até natural que minha primeira viagem ao estrangeiro, a Paris, para o doutorado na Sorbonne, coincida com a guerra da Argélia. Ela me fez descobrir o Brasil profundo que desconhecia, apesar de ser mineiro. O período colonial brasileiro era recalcado até nas escolas. Parecia que o Brasil tinha sido descoberto no século XVIII. Adentro-me pelas guerras coloniais na África com a experiência visual das guerras contra o nazismo na Europa e, então, que leio a Carta de Pero Vaz de Caminha. Começo a entender minimamente como serei escritor brasileiro.

Rodrigo: No prefácio intitulado “Diante da porta aberta” presente no romance *Stella Manhattan*, você menciona que: “Velhice e infância são inseparáveis – disse-nos Machado de Assis. Basta atar as duas pontas da vida para desdobrar Dom Casmurro em Bentinho e escrever a solidão amorosa que estoura no romance *Machado* (ou em *Mil rosas roubadas*). Difícil é conciliar velhice e idade da razão. Expulso do núcleo vital da experiência pelo peso dos anos, você entra escarrado na idade em que a voz da Morte desfia a contagem regressiva. Da desarmonia entre juventude e velhice, origina-se um objeto abjeto, ao mesmo tempo colorido, brincalhão e derrisório [...]” (Santiago, 2017, p. 9-10). Nesse sentido, como o senhor reflete sua condição de vida

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

pensando nessa formação do indivíduo inserido no contexto sociocultural e literário? Em que ponto a arte comunica-se com seu lado introspectivo e, por outro lado, como a arte desperta no senhor novas composições?

Silviano: Do ponto de vista da infância irmanada à morte é que foco na idade em que vida e morte são irreconciliáveis: a idade da razão. Ela parece ser uma bolha, independente, solta no ar, mas como que esculpida em cimento armado. É um momento da existência humana sólido e atrevido, também audacioso. O escritor é artista, intelectual e crítico. Ao mesmo tempo, em toda e qualquer penada. Como que desvinculado de tudo o que é superfície e prazer na infância, lembrança e reflexão na velhice. É da razão a idade, mas é desembestada a imaginação nessa idade. O escritor se comunica com tudo e todos e com nada e com ninguém. Insisto na imagem da “bolha”. Acredita-se, se metido numa camisa de onze varas, prisioneiro da cultura e da arte, de que deve se libertar pelo trabalho da escrita não-convencional, singular, pessoal, íntima. Escrita liberadora da angústia do viver e da criação. Essa idade tem datas precisas. Em poesia, *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Em ensaio: *Uma literatura nos trópicos*. Em ficção: *Em liberdade*. Tem o ápice num romance quase ilegível, *Viagem ao México*, e num conjunto de ensaios, *O cosmopolitismo do pobre*. Envelhece, isto é, tem a crença de que os tempos que vive e o próprio saber adquirido tem lá a sua importância. Pensem no *Menino sem passado* e no livro que tento escrever na forma de folhetins, *O grande relógio – a que hora o mundo recomeça*.

Rodrigo: Pensando na concepção da morte do autor teorizada por Roland Barthes em *O rumor da língua*, como analisa tal concepção na produção escrita de seus textos críticos e literários?

Silviano: Talvez uma visão particular da morte (do autor) se imponha no meu caso, embora admire muito Roland Barthes. Prefiro explorá-la, em atitude egoísta, espero que perdoável numa entrevista *à bâtons rompus*.

Toda a ideia de morte, no meu caso, existe como a realidade de um buraco misterioso e insondável. Tem origem concreta, a perda prematura da minha mãe, e a sua substituição por várias figuras maternas, adoradas a princípios e que, posteriormente, me causam decepção. Um buraco que não é passível de ser preenchido. Nesse sentido, a morte, realidade e ideia, é que me conduz à plenitude da vida. Pesa na minha experiência de vida e em tudo que escrevo e, se tiver ainda forças, escreverei. Quando a minha própria morte se aproxima é que me aproximo do buraco da morte. Foi tateando a escrita que me aproximo. A novela *De cócoras* e o livro de poemas *Cheiro forte* são bom exemplo de tateio. O romance *Machado* beira o acerto de contas com ela. É o inverso do “romance de formação”, tipo *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce. É a outra ponta. Ele é o retrato do artista quando velho. Não acredito que se aprende a morrer, mas acredito que se aprende algo quando se vê um ser extraordinário a morrer, e mais se aprende ao se descrever esses momentos da vida com uma grafia rigorosa e forte, que se assemelha à grafia da sua própria vida. A morte é a penca de bananas que apodrece numa fruteira. Joga no lixo, digo eu, joga para os vermes, diz Machado.

Rodrigo: Em alguns romances (*Em liberdade* e *Machado*, por exemplo) os nomes das personagens (Graciliano Ramos e Machado de Assis, dentre outros) e histórias se mesclam com a de autores brasileiros considerados canônicos. Como surgiu essa proposta e como tais autores o influenciaram nessa composição do texto literário?

Silviano: Não gosto da palavra influência, lamento. Talvez saiba que prefiro o verbo *hospedar*, que foca igualitariamente uma criação e a outra. Há obras que são de tal modo generosas, que nos servem de hospedarias no longo e inesgotável caminho das leituras que fazemos. Nomeou dois grandes hospedeiros, ou seja, responsáveis por hospedarias em que passo longas temporadas de descanso e de trabalho. Durante essas longas temporadas, algo se sedimenta em mim. Não sei bem o que seja, ou talvez saiba mas levaria

horas para lhe dar uma configuração minimamente exata. Essa sedimentação vira um alicerce na hora em que decido escrever a partir dele. Pode ser um alicerce que impõe um traçado ao prédio que deve ser construído a partir dele, de modo que sou obrigado a fazer um pastiche. Escrever um diário que teria sido do responsável pela sedimentação, mas que, na verdade, é bem meu. Nelson Motta, na época em que o romance foi publicado, deu um título que agrada ao Eu do diário falso: Gracilviano. Graça é o alicerce e Silviano é o arquiteto. A construção é feita da sedimentação de palavras e de ideias, de estilo alheio, numa só palavra em mim. Esse raciocínio se prolonga diferente nos demais livros que menciona. Pena que se esqueça do mais generoso, mas também mais terrível e mais perverso, de todos os hospedeiros, Antonin Artaud. A passagem pela hospedaria dele se escreve no romance *Viagem ao México*.

Rodrigo: Existem traços da mineiridade em suas obras? A linguagem empregada pelas personagens, por exemplo, revela tal intento?

Silviano: Acho que não há traços evidentes. Mas já deve ter percebido que não gosto muito de ficar conversando com o meu inconsciente. Em geral, eu deixo que ele se expresse livremente, sem censura e sem barreiras. Em tudo que se assina. Sendo também professor e crítico, aprendi a ter um olhar mais consciente da forma que do conteúdo, para usar a dicotomia clássica, que não me agrada, mas ajuda. Acredito que a nossa melhor contribuição à Literatura nunca é pelo conteúdo. Desde o século XVIII, estamos oferecendo ao estrangeiro apenas conteúdo, ou seja, o que chamo de *wilderness* em *A genealogia da ferocidade*. O conteúdo acaba sendo sempre farsesco, “macumba pra turista”, como disse Oswald de Andrade. O que pode ser contribuição genuinamente nossa é pegar a forma tal qual ela nos foi imposta pela colonização europeia e dela fazer algo que realmente nos represente na condição de trabalho de segunda mão. Em prosa, as grandes obras brasileiras são aquelas que inauguram uma forma na literatura

comparada eurocêntrica. Machado é o primeiro. Mário e Oswald podem ser o segundo. O terceiro é Graciliano e o quarto, são de novo dois: Clarice e Guimarães Rosa. Seis belos exemplos de “inventores” brasileiros, para usar a categoria de que se vale Pound em *ABC of Reading*.

Rodrigo: A pandemia despertou no senhor novas conexões e novas possibilidades de escrever sobre a efemeridade da vida? Como reflete a condição de se viver no presente, em especial na sociedade transformada pela pandemia?

Silviano: A pandemia avacalhou tudo, mas construiu também – a que preço! – alguma coisa. Por vocação já sou solitário, mas me tornei eunuco. Convenhamos que se trata dos últimos anos de uma vida em nada recomendáveis. Esqueçamos a vida. Foi positiva no batuque do teclado do computador. Nada a fazer, tornei-me um trabalhador compulsivo. Não tinha a minha biblioteca em casa (tinha mudado de apto pouco antes da pandemia). Aproveitei as fichas de leituras e anotações de livros clássicos da literatura que tinha. E, além da papelada velha, do professor que planeja toda aula, tinha lembranças do passado em polvorosa. Visitar o passado na falta de vida no presente não deixa de ser um *divertissement* (Pascal) legal, que oscila entre o brinquedo com a memória e a depressão maior no cotidiano. Nos limites dos metros quadrados em que vivia, escrevi *Fisiologia da composição* e *Menino sem passado*. No momento em que fui dedicar-me ao volume seguinte do *Menino*, o da juventude belo-horizontina, cheguei a escrever páginas e páginas e todas me pareciam pífias. Descobri o óbvio. Depois das vacinas contra o covid, o exigido e escandalosamente importante era o presente. Ridículo voltar-se para o passado. Adeus, memórias. Meu consolo foi descobrir que o ensaio literário me salvaria. Não tinha biblioteca à mão, mas ainda tinha as notas. Bolei então fazer uma leitura contrastiva entre Machado e Proust. É o que estou fazendo, ao mesmo tempo em que tento trazer a biblioteca para mais perto de onde moro.

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

Rodrigo: Como avalia o contexto social, político e literário no Brasil na pós-colonialidade?

Silviano: Pede-me um ensaio. Ofereço-lhe uma informação. Tardiamente, muito tardiamente, estamos querendo acertar (não vou além: querendo acertar) o relógio da história nacional. Se a gente se volta ao Marquês de Pombal e à chegada de D. João VI, vamos percebendo como a autonomia gradativa da colônia vai sendo conseguida com o recalque das duas principais formas de rebeldia colonial (a indígena e a escravizada) em favor de um exclusivismo bragantino que se manifesta por tomadas eurocêntricas radicais. Uma só língua, a portuguesa, uma só religião, a católica, uma só etnia hegemônica, a branca, um só regime familiar, o patriarcado. O exclusivismo eurocêntrico só vem a ser trabalhado por quem de direito e com a força necessária nas primeiras décadas do segundo milênio. Por algumas décadas, teremos de nos dedicar à arte da escuta. É uma outra história nacional, plural e diversificada, que começa a ser escrita e pensada por todas e por todos, a esmiuçar passado/presente/futuro dos quatro planos levantados: língua, religião, etnia e patriarcado. Não é ainda possível uma avaliação, como me pede. Ofereço uma informação.

Rodrigo: Segundo Octavio Paz em seu texto “A consagração do instante”, presente no livro intitulado *Signos em rotação*, o poeta consagra sempre uma experiência histórica, sendo pessoal e/ou social, bem como o poema é sempre uma obra inacabada, disposta recorrentemente a ser completada e vivida por um leitor novo. Nesse sentido, como constrói sua produção escrita literária, seja ela em prosa e ou texto poético e, além disso, como o leitor participa desse processo criativo?

Silviano: Na medida do possível e do atrevimento, tento criar algumas categorias que visam a recobrir o que você descreve com a ajuda do pensamento crítico de Octavio Paz, que muito admiro. No tocante

à questão da consagração do instante, tenho me valido do conceito dos gregos de tempo, *aion*, que se encontra bem definido por Gilles Deleuze, na *Lógica do sentido* (*La logique du sens*). Diz ele que, com essa noção, os gregos demonstravam como o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo presente. Em lugar de acreditar num presente que reabsorve o passado e alimenta o futuro para significar como dimensão totalitária e solitariamente, os gregos instituíram uma reflexão sobre o tempo em que o futuro e o passado, a cada instante do presente, o dividem e o atomizam. Atomizam-no a fim de que o eterno presente do acontecimento passe por um processo infinito de subdivisões em direções opostas, ao passado e ao futuro. Essa noção acronológica e simultânea das três dimensões do tempo é que alicerça a criação e a leitura *desconstrutora* do soberano presente na literatura e na crítica que escrevo e nas aulas que dei. A dimensão do presente tem sido o momento único e solitário, único e jornalístico, privilegiado para a observação do fato e para a análise do fato socioeconômico e político. As artes em geral requerem uma compreensão de tempo pelo *aion*. Em relação ao meu leitor, já me referi à teoria da *hospedagem*. Tento escrever trabalhos bastante generosos, que não são direcionados a esse ou àquele leitor, mas a todo e qualquer um que se interesse pelo meu convite de hospedeiro a se hospedar em algum livro meu. Espero que, durante a estada, ele chegue a deixar *sedimentar* em seu saber algo que não posso adivinhar o que seja, que pertence a ele, e que possivelmente o ajudará na sua própria performance criativa ou crítica.

Rodrigo: Em tempos modernos, ainda surgem movimentações antissemitas e também a presença de grupos neonazistas pelo mundo. Por que isso ainda ocorre, uma vez que o Holocausto revelou as atrocidades e a perversidade humana? E no Brasil, como as *fake news* ressignificam esses grupos de ódio?

Silviano: Tento juntar algumas das curiosidades sobre a minha pessoa e obra, que não cheguei a tratar, nesta divagação. Se não me engano, a pergunta que me faz indaga sobre o motivo para o mal dominar nas relações entre as nações ditas civilizadas do planeta, acarretando a violência da guerra ou o ultraje humano que representa o Holocausto. Não sei se esse é lugar para a divagação sobre questão tão fundamental e tão complexa. Gostaria de lhe dizer – e é apenas uma migalha sobre o que pergunta – que essa condição do humano me afeta na própria formação que busquei e na realização de um conjunto de livros. No plano pessoal, portanto, sinto ojeriza pela ideia de competitividade. Isso não quer dizer que não tenha competido para ganhar bolsa de estudos francesa, ou posto de trabalhos nos Estados Unidos e Europa e no Brasil. Significa que não...

Referências

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Submissão: 10/07/2024
Aceite: 26/04/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e101015>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Lista de pareceristas consultados (2024-2025):

Alexandre Gil França (Unicamp)
Alexandre Kuciak (UFRGS)
Ana Karla Canarinos (UERJ)
Andrea de Castro Martins Bahiense (UFU)
Bruno Santos Melo (UEPB)
Camila Torres (UFMS)
Carolina Anglada de Rezende (UFOP)
Cláudia Tavares Alves (UNESP - Assis)
Cristiane da Silva Alves (IFRS)
Cristiano de Sales (UTFPR)
Dalva Desirée Climent (UFRJ)
Danae Gallo González (Universidade de Giessen)
Davi Pessoa Carneiro Barbosa (UNIRIO)
Diogo de Hollanda Cavalcanti (PUC-SP)
Fernanda Cristina de Campos (ESEBA/UFU)
Fernanda da Cunha Correia (Mackenzie)
Gabriel Estides Delgado (UnB)
Gabriela Fonseca Tofanelo (UEM)
Gisela Anauate Bergonzoni (Unicamp)
Jeferson Candido (UFSC)
Juliana Serôa da Motta Lugão (UFF)
Livia Fernanda de Paula Grotto (UFSCar)
Lucas Bandeira de Melo Carvalho (UERJ)
Lyanna Costa Carvalho (UFT)
Marcelo Freddi Lotufo (UFSC)
Marcos Namba Beccari (UFPR)
Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro (UEMA)
Mylena de Lima Queiroz (UFPB)
Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)
Patrícia Marouvo Fagundes (UFSC)
Ramon Domingues Maia (FAJE)
Roberto Carlos Ribeiro (UFFS)
Romana Radlwimmer (Universidade de Frankfurt)
Sabrina Moura Aragão (UFSC)
Soraya Rodrigues Madeiro (UFC)
Susanne Grimaldi (Universidade de Dresden)
Vanusia Amorim Pereira dos Santos (IFAL)
Wagner Coriolano de Abreu (PUCRS)
Winnie Wouters Fernandes Monteiro (UNEMAT)

