

Junho | 2021

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA  
**CONTEMPORÂNEA**

**25**



UFRJ

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS  
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ENSAIOS

ALEXANDRE BRUNO TINELLI  
CAROLINA QUINTELLA  
EURÍDICE FIGUEIREDO  
HERBERT SOUSA DE ARAÚJO  
LEONARDO AUGUSTO BORA  
LEONARDO TONUS  
LETÍCIA NERY  
THIAGO SAMPAIO PACHECO

ENTREVISTAS

ANTÔNIO TORRES  
por Vanusia Amorim  
  
SIMONE BRANTES E LAURA LIUZZI  
por Maria Lucia Guimarães de Faria

RESENHAS

ANA ELISA RIBEIRO  
HILDEBERTO BARBOSA FILHO  
LIANA ARAGÃO SCALIA  
MARCO AURÉLIO DOS SANTOS

Junho | 2021

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 25



UFRJ

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS  
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

# Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc>

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

## ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

## EDITORAS

Laíse Ribas Bastos, UFRJ, Brasil

Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

## EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

Godofredo Oliveira Neto, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

## EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

## EQUIPE DE REVISÃO

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

Gustavo Rocha, UFRJ, Brasil

Lyzza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil

Marcelo Maldonado, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

Suzane Moraes da Veiga Silveira, UFRJ,  
Brasil

## EQUIPE TÉCNICA

### Diagramação

Wal Pinto, UFRJ, Brasil

### Consultoria

Elir Ferrari, UERJ, Brasil

## CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil

Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil

Célia Pedrosa, UFF, Brasil

Evando Nascimento, UFJF, Brasil

Friedrich Frosch, Universidade de Viena,  
Áustria

Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil

Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de  
Stanford, EUA

Italo Moriconi, UERJ, Brasil

Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,  
França

Joachim Michael, Universidade de  
Hamburgo, Alemanha

Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil

Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne,  
França

Lucia Helena, UFF, Brasil

Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil

Pedro Meira Monteiro, Universidade de  
Princeton, EUA

Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil

Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

Faculdade de Letras da UFRJ

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala F-319

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

---

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro : UFRJ,  
Faculdade de Letras, 2009-  
Semestral  
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira - Séc. XX-XXI - História e crítica. 2. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. 4. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

---

ICDDDB 869.09005

## SUMÁRIO

### Apresentação

7

### Ensaaios

Nada será como antes, Ivan: notas sobre  
“O primo”, de Paulo Henriques Britto

Alexandre Bruno Tinelli  
19

“A Caçada”: a estruturação mimético-metafórica em  
Lygia Fagundes Telles

Carolina Quintella  
37

Escrever contra o silenciamento do estupro:  
*Vista chinesa* de Tatiana Salem Levy

Eurídice Figueiredo  
55

Do clássico ao contemporâneo: a atualização do romance histórico  
através de *Leite derramado*, de Chico Buarque

Herbert Sousa de Araújo  
73

*Vestido de noiva* rasgado: acordes intertextuais  
em *Por escrito*, de Elvira Vigna

Leonardo Augusto Bora  
93

*As aves de Cassandra* de Per Johns : uma ficcionalização bastarda

Leonardo Tonus  
119

História de acordar casa-grande: a ancestralidade e  
a metapoesia de Conceição Evaristo

Letícia Nery  
135

As múltiplas vozes na constituição de  
*K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski  
Thiago Sampaio Pacheco  
155

## **Entrevistas**

Antônio Torres  
por Vanusia Amorim  
181

Simone Brantes & Laura Liuzzi  
por Maria Lucia Guimarães de Faria  
199

## **Resenhas**

*Por uma crítica feminista: Leituras transversais  
de escritoras brasileiras*, de Eurídice Figueiredo  
Ana Elisa Ribeiro  
223

*Ressurreição e Memento mori*, de Carlos Newton Júnior  
Hildeberto Barbosa Filho  
231

*Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior  
Liana Aragão Scalia  
243

*Vila dos Confins*, de Mário Palmério  
Marco Aurélio dos Santos  
259

## ***Como se numa sala entrasse um pássaro\****

“Aprendi por mim e em mim que a angústia é uma linguagem: ela expressa a rebelião da vontade do ser contra tudo o que o oprime ou ameaça anulá-lo.”

Osman Lins

Maria Lucia Guimarães de Faria\*

Num contexto assolado pela crise sanitária que deprime o mundo, magnificada, no Brasil, pela situação política desoladora promovida por um governo totalmente desvinculado de compromissos sociais, culturais, científicos, artísticos e humanitários, a revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* traz a público seu vigésimo quinto número, dando mostras de grande resistência, tenacidade e capacidade de luta. Apesar do imenso descrédito lançado sobre as universidades federais, do desconhecimento radical de tudo que fazemos e somos e da revoltante falta de investimento em pesquisa, em particular nas áreas de Humanidades, nós, professores, continuamos lecionando, escrevendo, pensando, publicando e desenvolvendo estudos da maior relevância intelectual e humana.

Uma amostragem desse ininterrupto e – a despeito da truculência, grosseria, despreparo e desinteresse do poder instituído

\* Este título é retirado de uma frase de Osman Lins: “A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro”. Esta citação e a que serve de epígrafe ao texto estão em seu livro *Evangelho na taba*, publicado pela Editora Sumus, de São Paulo, em 1979, respectivamente nas páginas 148 e 131.

\*\* Professora associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

– vitorioso trabalho coletivo pode ser conferida no volume que ora lançamos. Ensaaios, entrevistas e resenhas o integram. Lygia Fagundes Telles, Tatiana Salem Levy, Elvira Vigna, Bernardo Kucinsky, Conceição Evaristo, Chico Buarque, Per Johns e Paulo Henriques Britto estão entre os escritores visitados por nossos ensaístas. Carlos Newton Júnior, Itamar Vieira Júnior, Eurídice Figueiredo e Mário Palmério foram os escolhidos pelos resenhistas. Que não cause espanto o nome de Mário Palmério. Trata-se do relançamento de seu *Vila dos confins*, bastante oportuno, por sinal, para se discutir uma questão ultrapassada que a mentalidade golpista, no entanto, ressuscitou: o voto impresso, que tão alarantemente se prestou a toda espécie de fraude e manipulação na história do Brasil.

O espectro temático coberto pelos ensaios é amplo: a angústia existencial, a indissociabilidade da vida e da morte, o drama do estupro e a dificuldade de abordá-lo, os indelévels traumas provocados pela ditadura militar, o sofrimento do não lugar, a negritude e a diáspora negra, a imigração e a bastardia, o romance histórico, a contracultura, a experiência libertária. As questões são atuais, incômodas e nevrálgicas. A literatura, sempre atenta, sensível e participante, as acolhe, sonda e aprofunda. Os estudos literários, com infalível faro crítico e bem-vinda contundência exegetica, as salientam e põem em pauta, convidando e concitando o público leitor a reflexões, revisões e tomadas de posição. A mesma problemática político-social em sua relação com o ofício do escritor é ainda pauta das animadas entrevistas com os escritores Antônio Torres, Simone Brantes e Laura Liuzzi.

## **Ensaaios**

Abrindo a sequência de ensaios, Alexandre Bruno Tinelli divulga, em “Nada será como antes, Ivan: notas sobre ‘O primo’”, de

Paulo Henriques Britto”, uma face pouco conhecida do poeta e tradutor carioca, ao estudar o conto que faz parte do volume *Paraísos artificiais*, publicado em 2004. Prestes a internar-se num colégio de padres, o provinciano protagonista Ivan é exposto à “estranha vibração” – para citar a música dos *The Mamas & the Papas* – da contracultura carioca dos anos 1970, rebelada contra a ditadura militar e atravessada pela forte experiência do desbunde, pelos ecos da geração *beatnik* e pelo impacto libertário da tropicália, entrelaçamento explorado pelo ensaio. A música, aliás, é o fio condutor da atilada interpretação do estudioso, verdadeira travessia musical. Demonstrando, inicialmente, a simetria entre o enredo do conto e as canções “Nuvem cigana” e “Cravo e canela”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, Tinelli termina por comprovar que a música não tem presença incidental no texto, mas constitui o eixo narrativo e proporciona o plano estrutural do conto.

Carolina Quintella, em “‘A caçada’: a estruturação mimético-metafórica em Lygia Fagundes Telles”, estuda o conto, integrante do volume *Antes do baile verde*, sob o signo do inextricável enlace da vida e da morte. Inicialmente, a ensaísta lança mão da tese de Ricardo Piglia para estabelecer que o relato aparente guarda um outro relato em seu interior, recôndito e velado, que sorratamente emerge graças a uma metamorfose textual, rompendo um suposto equilíbrio e abalando a noção de verossimilhança. A partir dessa base, explorando as noções de mimesis da produção, representação-efeito e mimesis totalidade, propostas por Luiz Costa Lima, ela perspicazmente escruta as várias dobras e camadas textuais de que se compõe o enigmático conto, demonstrando que uma leitura superficial ou explicação simplificadora serão incapazes de corresponder ao elaborado enredo dramático, exemplo da esmerada tessitura da escritora paulista.

No título do seu ensaio, “Escrever contra o silenciamento do estupro: *Vista chinesa*, de Tatiana Salem Levy”, a autora Eurídice Figueiredo já esclarece o objeto de estudo e a meta principal do trabalho. É preciso falar sobre o estupro, enfatiza o ensaio, temática duplamente obstruída, pela recusa dos homens em reconhecê-lo e pela dificuldade das mulheres em lembrá-lo. A verbalização, contudo, é imprescindível, não apenas a modo de elaboração pelas vítimas, mas também como forma de visibilização do problema, “porque as meninas têm de saber, como já advertira Virginie Despentes”. A grande maioria das escritoras brasileiras que tematizam o estupro o fazem, destaca Eurídice, pelo viés do ficcional. Forte, vertiginoso, ousado, *Vista chinesa*, por outro lado, baseia-se em fatos reais, estabelecendo o que Eurídice, na esteira de Evando Nascimento, considera “alterficção”, porque se funda numa identificação entre a autora do romance e a amiga que vivenciou a experiência traumática, identificada numa nota final.

Em “Do clássico ao contemporâneo: a atualização do romance histórico através de *Leite derramado*, de Chico Buarque”, Herbert Sousa de Araújo defende a tese de que a obra do escritor carioca pode ser considerada um romance histórico. Levantando inicialmente a teoria de Lukács, com as características definidoras do gênero, e confrontando-a com as ideias de Jameson, para quem a contemporaneidade seria incompatível com as exigências do romance histórico, Araújo finalmente aporta em Perry Anderson, que se distingue por sustentar que o gênero não só não desapareceu na atualidade, como se renovou e expandiu, a partir de relevantes alterações na forma. À luz do pensamento do teórico inglês, Araújo lê passagens de *Leite derramado* que comprovariam a sua tese, contrapondo-se ao próprio autor do romance, que declarou, em passagem pela FLIP, não concebê-lo como um romance histórico.

Leonardo Augusto Bora estuda o romance *Por escrito*, de Elvira Vigna, sob a perspectiva do “não lugar”, em consonância com o conceito de Marc Augé, atopia que, segundo o ensaísta, define a protagonista-narradora e atinge o próprio leitor. “*Vestido de noiva rasgado: acordes intertextuais em Por escrito*, de Elvira Vigna” deixa patente de imediato o fio metalinguístico da intertextualidade que norteará o estudo e que explicita, no diálogo “especular e especulativo” com a famosa peça de Nelson Rodrigues, um não lugar, “um espaço de indefinição”, “uma zona conflituosa marcada por estilhaços”. A aparente casualidade da obra não ilude o ensaísta, atento ao trabalho com a forma que revela uma escritora consciente do seu fazer artístico, manifesto na escolha do léxico, na experimentação que subsidia o caráter farsesco da narrativa e na assídua ironia que atravessa o romance, o qual, ao tematizar o próprio escrever, não isenta a si mesmo da provocação irônica.

“*As aves de Cassandra* de Per Johns: uma ficcionalização bastarda”, de Leonardo Tonus, é um estudo percuciente do primeiro romance de uma trilogia autoficcional do autor carioca de ascendência dinamarquesa, de que também fazem parte *Cemitérios marinhos às vezes são festivos* e *Navegante de opereta*. Concebido a partir do tema da imigração e investigado pelo ensaísta sob o prisma da bastardia, o romance se constrói numa superposição de tramas, motivos e modos narrativos, que lhe confere uma estrutura labiríntica, instável e híbrida, perfeitamente ajustada, frisa o intérprete, ao “mal-estar identitário” e à orfandade da “des-herança” tematizados. A bastardia, explica o estudioso, é uma noção operacional crítica e dinâmica, que evidencia diferentes procedimentos de inscrição do sujeito dentro de cenários permanentemente reconfigurados pela (des)memória, capazes de abrigar “um perpétuo autoengendramento de si”. Na

jornada exegética, as ideias de ficcionalização, autoficcionalização e reficcionalização são postas em pauta a serviço da sondagem de um “romance fugidio”, nas palavras do intérprete, em que as diversas modalidades discursivas ocasionam uma incessante tensão narrativa.

No ensaio “História de acordar casa-grande: a ancestralidade e a metapoesia de Conceição Evaristo”, Letícia Nery escolhe três poemas da autora mineira – “Vozes-mulheres”, “Para a menina” e “De mãe” – a fim de demonstrar que a romancista, poeta e ensaísta conjuga negritude e diáspora negra por intermédio de seu conceito de escrevivência, que visa retomar uma ancestralidade longamente silenciada. Se “ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas”, diz Evaristo, hoje lhes pertencem também a letra e a escrita, que, via escrever, perfazem um *continuum* com a vida, estabelecendo uma relação entre o fazer poético e a sua existência como mulher negra. Dentro desse quadro, Letícia Nery defende que a metapoesia desempenha papel crucial, pois o consciente trabalho com a linguagem e a permanente reflexão sobre a poesia articulam negritude, participação política e ancestralidade.

Fechando a série de ensaios, “As múltiplas vozes na constituição de *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”, estudo conduzido por Thiago Sampaio Pacheco, investiga a proliferação de narradores do romance em sua relação com a forma social, conciliando fenômeno literário e interpretação político-histórica. Nessa equação, a contribuição da literatura é única, porque, mais que qualquer registro documental, ela logra, afiança o ensaísta, “mobilizar o *pathos*”, ensejando ao romancista, caso de Kucinski, “dizer de uma dor que não cabe nos limites do discurso jornalístico e/ou histórico”. Conforme desvela o ensaio, o romance adota uma forma lacunar isomorficamente compatível com o caráter inacabado da História.

As inúmeras vozes narrativas cumprem a meta de multiperspectivar o período ditatorial no Brasil. A normatização da violência como solução política, o suposto “nacionalismo” dos regimes ditatoriais, a manipulação das massas populares, o mito da pátria amada, a naturalização da barbárie são pontos essenciais que o romance levanta e o ensaio discute, num momento alarmante da política brasileira em que o fascismo, o conservadorismo, a impostura, o autoritarismo, o populismo barato se impõem como ameaças reais e concretas que precisam ser enfaticamente combatidas por todos os setores da sociedade.

## Entrevistas

Na primeira entrevista, a doutoranda e mestre pela Universidade Federal de Alagoas, Vanusia Amorim, conduz um delicioso papo com Antônio Torres, durante o qual o escritor comenta seus memoráveis romances, a começar pelo triplo lançamento de *Um cão uivando para a lua*, *Os homens de pés redondos* e *Essa Terra*, no auge da ditadura militar. As condições em torno das obras, o momento politicamente perigoso, mas intelectualmente fértil, os encontros de escritores, as apresentações para estudantes, os acalorados debates, a despeito do clima de perseguição e das restrições impostas, são lembrados numa prosa viva, fluente, fácil e envolvente, que chega ao presente momento mostrando-se ainda afiada. O octogenário escritor, sempre disposto a acompanhar os novos modos e modas, não perdeu o bonde da História. Prova disso é não apenas o lançamento de seu décimo segundo romance, *Querida cidade*, mas a presença assídua em *lives*, adaptação moderna e pandêmica dos grandes auditórios de outrora para plateias repletas. Na descontração do papo,

entram ainda recordações musicais, traduções de seus romances para o francês, o inglês, o alemão, paralelos com a desastrosa cena política da atualidade, reflexões sagazes e até versos de seu conterrâneo amado, o poeta Castro Alves.

A segunda entrevista aconteceu por ocasião do IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro nos dias 11 e 12 de setembro de 2018. Maria Lucia Guimarães de Faria entrevistou as poetisas Simone Brantes e Laura Liuzzi, numa mesa bastante proveitosa que rendeu colocações argutas e relevantes das duas escritoras. O leitor poderá conferir, por escrito agora, a rica troca de ideias que se deu naquele momento já crítico do Brasil. Partindo do geral para o particular, a conversa se iniciou pelo cruzamento que deu título à edição do evento – “Poesia, prosa, política” – interessada em levantar a posição das poetisas a respeito das relações que conectam a literatura ao entorno político. Daí, enveredou-se pelas conexões da poesia com a cena contemporânea, insuflada pelos debates propiciados pelas questões raciais e de gênero. Num recorte a seguir mais específico indagou sobre possíveis traços distintivos da poesia que se pratica hoje e abriu espaço para que ambas falassem sobre seus percursos poéticos, desde a estreia em livro. Encerrando-se pelo detalhe técnico, o foco incidiu sobre o tratamento dispensado ao verso, seus cortes, quebras e cesuras.

## Resenhas

Resenhando *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, Ana Elisa Ribeiro ressalta a grande e variada quantidade de escritoras que a autora e pesquisadora Eurídice Figuei-

redo abarca em seu estudo. Dividido em cinco partes, o livro cobre discussões em torno de gênero, teorias feministas, decolonialidades, cânone, filiações, trânsitos, lesbianidade, negritude, estupro, tabus, sistema patriarcal e outras. A obra visa essencialmente mapear a produção feminina brasileira dos séculos XX e XXI, mas não negligencia as precursoras oitocentistas, fornecendo, tanto cronológica quanto tematicamente, um panorama robusto da incontestável presença feminina na história literária brasileira.

Hildeberto Barbosa Filho apresenta, com a resenha “201 sonetos”, os dois mais recentes livros do poeta pernambucano Carlos Newton Júnior. *Ressurreição* constitui-se inteiramente de sonetos de amor, valorizando os aspectos espiritual, mítico e metafísico e defendendo o sentimento amoroso como o grande sentido da vida. *Memento mori* devota-se à temática da morte, que assume a 1ª pessoa para falar em dicções diversas que vão do irônico ao mórbido. Mais do que coletânea de sonetos, contudo, os dois volumes se singularizam, como assinala o resenhista, pela organização estrutural e arquitetônica, que comporta uma progressão e conta com a estrita localização de cada poema.

O premiado romance *Torto arado* (Prêmio LeYa, 2018; Oceanos e Jabuti, 2020), de Itamar Vieira Júnior, é objeto da resenha de Liana Aragão Scalia. Introduzindo em linhas gerais a trama de efabulação do romance – que se passa numa comunidade quilombola – a resenhista aponta uma ou outra fragilidade da obra, mas se concentra essencialmente em realçar seus méritos e virtudes, desde a construção romanesca até as fundamentais discussões sobre as relações tóxicas decorrentes do machismo e a ainda praticada exploração de trabalho escravo em terras brasileiras. Gradualmente as mulheres vêm a ocupar o centro do poder, a sua forte ligação com

a terra é enfatizada, e é uma figura feminina, a entidade Santa Rita Pescadora, que assume a narração na última parte, momento de maior poeticidade da obra. A força literária do romance sublinha o seu compromisso político, focalizado pela autora da resenha desde o seu título: “*Torto arado é literatura engajada*”.

Encerrando o volume, Marco Aurélio dos Santos, em “Vícios eleitorais e luta política no sertão”, saúda o relançamento, pela Editora Autêntica, de Belo Horizonte, em 2019, do romance *Vila dos Confins*, de Mário Palmério, publicado originalmente em 1956. A par da qualidade literária da obra, o livro, em boa hora, demonstra o resenhista, traz revelador subsídio para uma reflexão sobre processos e práticas eleitorais altamente viciados e viciosos em diversos momentos da história do Brasil. Com o estarrecedor retorno do obscurantismo que contamina o cenário político atual e suas espúrias reivindicações de retomada do voto impresso, entre outras igualmente clamorosas, a discussão se mostra, mais do que oportuna, urgente.

# ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



## **Nada será como antes, Ivan: notas sobre “O primo”, de Paulo Henriques Britto**

Alexandre Bruno Tinelli\*

“Sempre aspirar à condição da música”.

Paulo Henriques Britto

Escritor em atividade desde a década de 1980, quando publicou seu primeiro livro de poemas, *Liturgia da matéria*, Paulo Henriques Britto é conhecido sobretudo por sua carreira de poeta e tradutor. Até hoje, já traduziu mais de cem livros e publicou sete volumes de poesia, tendo recebido inúmeros prêmios importantes. Sua produção como ficcionista, por sua vez, é escassa. Até poucos meses atrás, antes do lançamento do livro de contos *O castiçal florentino*, era composta de uma única obra, *Paraisos artificiais*, publicada em 2004, também de narrativas curtas. Nessa obra, em que se encontra “O primo”, objeto de análise neste ensaio, reúnem-se nove contos inicialmente elaborados, em sua maioria, entre 1972 e 1973, quando Paulo Henriques Britto, com vinte e poucos anos, em sua segunda passagem pelos EUA, residiu em Los Angeles e em São Francisco, na Califórnia, para estudar cinema, até abandonar de vez o projeto e voltar para o Rio de Janeiro, cidade marcada, na época, entre outras coisas, pela violência da ditadura civil-militar e pela emergência de uma contracultura local.

A segunda passagem de Paulo pelos EUA representou, segundo ele mesmo afirma em depoimento para a revista *Remate de Males*

\* Bacharel e mestre em Letras pela PUC-RJ, doutorando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

(2013), um período importante de sua formação como escritor. Na Califórnia, ele não apenas consolidou seu conhecimento de inglês, capacitando-se para trabalhar, posteriormente, como tradutor literário, mas também compreendeu, pela primeira vez, que só por meio da escrita e da literatura se realizaria e se satisfaria. Compreensão no mínimo intrigante, uma vez que sua grande paixão não eram as letras, mas a música. A literatura vinha em segundo lugar no seu ranking de preferências e passou a ganhar relevância à medida que ele se convenciu de que não possuía talento musical. Ainda mais intrigante é o fato de que, embora tenha vindo a ser conhecido sobretudo por sua produção como poeta, Paulo, na verdade, sempre gostou mais de prosa do que de poesia. Durante muito tempo, tempo que compreende o período em que estudou cinema nos EUA, seu escritor favorito não era sequer um poeta, mas um prosador que ele tinha descoberto por volta dos dezessete ou dezoito anos: Franz Kafka. No ano e meio em que estudou cinema na Califórnia, Paulo esteve disposto, até mesmo, a deixar a poesia de lado, a trocá-la pelo cinema e pela prosa, como afirma em outro depoimento, dessa vez para a revista *Ipotesi* (2008).

Foi então nesse importante período formativo que Paulo começou a escrita da maioria dos contos de *Paraísos artificiais*, inclusive “O primo”. Na opinião de Flávio Carneiro, “o mistério é a peça-chave” (2005, 303) dos relatos breves do livro. Leitor de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e G. K. Chesterton, mestres das histórias detetivescas, Paulo apostaria “na formulação de hipóteses como fio condutor” (Carneiro: 2005, 301) das narrativas, à semelhança do famoso detetive de Poe, Auguste Dupin; porém o mistério dos contos de *Paraísos artificiais* não passa pela resolução de um problema aparentemente insolúvel, à maneira das narrativas policiais clássicas.

No livro de Paulo, o mistério é algo que as histórias deixam pulsando no ar, sem explicação, com alto teor de comoção em determinados momentos. Ao dizerem de menos, em vez de demais, os narradores criados pelo autor suspendem o sentido de seus relatos e veem-se — assim como os leitores — “na obrigação de criar sentidos possíveis para aquilo que não entendem” (Carneiro: 2005, 302). Para Flávio Carneiro, é como se cada personagem do livro “vivesse a experiência de ser estrangeiro” e se visse “envolvido por uma série de códigos que tenta dominar a custo, nem sempre conseguindo o êxito” (2005, 302) — pelo visto, qualquer semelhança com o fato de que quase todos os contos do livro foram originalmente escritos enquanto Paulo era um estrangeiro na Califórnia não é mera coincidência.

O que se passa em “O primo” é exatamente o retrato de uma experiência forasteira. Garoto do interior, provinciano, mas também rebelde, Ivan é um estrangeiro quando chega de mala e cuia no Rio de Janeiro, na casa de seu “infame” primo Reginaldo, espécie de ovelha negra da família, onde passará o domingo, para, no dia seguinte, internar-se num colégio de padres em Botafogo<sup>1</sup>. No conto, observamos um simples instantâneo da realidade, que capta o ponto de virada da vida de um jovem: Ivan está efetuando a *travessia* da adolescência para a vida adulta, a *viagem* do interior para a capital, caindo de paraquedas

<sup>1</sup> Em entrevista inédita que realizamos com Paulo Henriques Britto no dia 14 de junho de 2021, ele revelou-nos que o conto “O primo” era para ter sido o primeiro capítulo de um *Bildungsroman*, um romance de formação, que chegou a ter seu segundo capítulo esboçado, mas que não engatou. Ao contrário do conto, que se passa num único dia, o romance acompanharia Ivan em seus últimos dias de férias, após sua mudança para o Rio de Janeiro, dias que ele passaria na casa de Reginaldo, antes de entrar para o internato. Segundo Paulo, Ivan passaria cerca de uma semana na casa do primo e, quando começasse a entender a dinâmica da casa, iria para o colégio de padres. Nesse momento, o romance acabaria. Para nosso infortúnio, tudo isso não passou de um esboço.

no ambiente da contracultura carioca em plena ditadura civil-militar, ambiente que ganha vulto no texto com o avanço do enredo e que fica ainda mais evidente quando ouvimos uma música de Milton Nascimento num momento crucial da trama.

Após tomar banho e refletir sobre sua ida para o Rio em busca de liberdade e autonomia, de começar de novo, de desgarrar-se do jugo familiar, após pensar se não teria dado um passo maior que a perna, Ivan sai com seus pertences pelo corredor do segundo andar da casa de seu primo, “pisando macio como um gato, o coração batendo forte”, deixa suas coisas num quarto e desce a escada “com um passo um pouco mais decidido”. Nesse momento, enquanto Ivan está a caminho da varanda, descobrimos que “vinha música lá de fora, bem alto; era o disco do Milton”, que tocava na vitrola:

Lá [na varanda] encontrou, como antes, Teresa e o rapaz; o cachorro havia sumido. Teresa continuava pintando, falando bem alto, por causa da música; o rapaz dos óculos escuros continuava sentado no chão, tal como antes, ainda sem camisa; só então Ivan percebeu que fora um pouco por causa daquele rapaz — chamava-se Pedro, ele lembrava — que havia resolvido ficar sem camisa também. Ao ver Ivan, Teresa imediatamente dirigiu-se a ele. “Quer dizer que você vai ficar num colégio interno, não é?” E, sem esperar pela resposta: “Ah, que pena. A gente está precisando de sangue novo nessa casa”. Esboçou um gesto que provavelmente queria dizer alguma coisa que Ivan não entendeu, pois Pedro riu com gosto. Ivan riu também, para que não pensassem que não havia entendido. Fez-se uma pausa. “Se você deixar o coração”, cantava o Milton (Britto: 2004, 72).

“Se você deixar o coração bater sem medo” é o verso do estribilho da canção “Nuvem Cigana”, do antológico álbum *Clube da Esquina*, de Milton e Lô Borges, lançado em 1972. Nesse mesmo ano, Ronaldo Bastos, coautor da música “Nuvem Cigana” e um dos protagonistas de *Clube da Esquina*, fundou, no Rio de Janeiro, um coletivo chamado, justamente, Nuvem Cigana. Integrado por poetas, artistas, fotógrafos e músicos, o coletivo fez parte do movimento conhecido como poesia marginal no Rio de Janeiro dos anos 1970 e 1980. A ideia inicial era que o grupo fosse uma editora, mas a coisa cresceu, e o coletivo passou a praticar suas artimanhas pelas ruas da cidade. As chamadas artimanhas eram a marca do grupo e consistiam em declamar poesia de improviso, sair pela rua como bloco de carnaval e outras coisas mais. Em suma, a ideia era colocar a poesia na rua e viver de acordo com uma ética do desbunde, ética que valorizava

a liberdade, o movimento, a viagem, a sexualidade, as drogas, a negação do *establishment*, enfim, uma postura marginal em relação aos valores estabelecidos, que também aparece influenciada (e atravessada) por elementos da cultura de massas do período, do cinema, tanto europeu como hollywoodiano, da canção popular internacional, de Bob Dylan a Beatles (Julião: 2020, 55).

Essa experiência libertária, que se consolidava mundo afora desde a geração *beatnik*, nos anos 1950, e passava pelo Maio de 68 e pelas questões da nova esquerda Norte-Americana, havia chegado ao Brasil dos anos 1970, em plena ditadura civil-militar, sobretudo por meio da tropicália, de acordo com Santuza Cambraia Naves (2015). Espécie de *modus vivendi* do coletivo Nuvem Cigana, essa

experiência libertária está na base do desbunde que Ivan encontra na casa de seu primo Reginaldo. Talvez não seja por acaso o fato de Paulo situar essa casa no alto de uma ladeira, num morro; a sede do coletivo Nuvem Cigana ficava, precisamente, num casarão no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, região de ladeiras e morros, onde a classe média convive lado a lado com a comunidade. Santa Tereza é também o nome do bairro de Belo Horizonte onde ficava a verdadeira esquina do *Clube da Esquina*. E, claro, Teresa é o nome de um dos mais intrigantes personagens do conto de Paulo Henriques Britto.

Levando tudo isso em consideração, não é de se estranhar que um jovem garoto do interior se sinta um estranho no ninho na casa de seu “infame” primo. A estranheza e o desconforto do primeiro contato de Ivan com esse novo mundo eram o preço que ele teria de pagar por seu sonho de liberdade, por seu desejo de começar de novo — afinal, nada na vida vem de graça. E esse recomeço passa a se materializar com sua viagem de ônibus para o Rio, viagem que nos leva de volta à canção de Milton do conto de Paulo Henriques Britto. Observando o que se passa na varanda entre Ivan, Teresa e Pedro, somos capazes de ouvir a voz de Milton cantando “Se você quiser eu danço com você no pó da estrada / Pó, poeira, ventania / Se você soltar o pé na estrada, pó, poeira / Eu danço com você o que você dançar”.

Via pública para trânsito de sonhos e de liberdade, a estrada foi idealizada pela contracultura internacional e tornou-se um de seus temas clássicos. Quem não se recorda da viagem de carro pelos EUA empreendida por Sal Paradise e Dean Moriarty, repleta de sexo, drogas e álcool, eternizada na prosa entorpecida e jazzística de *On the Road* (1960), de Jack Kerouac? Prosa que incorpora o ritmo de-

senfreado das ruas e que, mesclando realidade e sonho, transforma a viagem em busca espiritual.

No álbum *Clube da Esquina*, a idealização da estrada ainda se associa a outro tema capital: o da travessia. Travessia é passagem, indica ação ou efeito de atravessar. No atravessamento, enquanto se desloca de um ponto a outro, o sujeito é transformado pelo caminho. Não é à toa que *Travessia* é o título do revolucionário primeiro álbum de Milton Nascimento, impresso pelo pequeno selo Codil em 1967, e da faixa número um desse disco, faixa, por sua vez, inspirada na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa — “travessia” é a última palavra do livro. Em termos etimológicos, “travessia” é substantivo de origem posterior à do adjetivo “travesso”, que significa atravessado, posto de través, e que veio a ser utilizado para descrever crianças irrequietas, buliçosas, traquinas — crianças parecidas talvez com Ivan em sua cidade-natal. E com Ivan em trânsito, itinerante, que, por meio da viagem do interior para a capital, como já se ressaltou, realiza a travessia da adolescência para a vida adulta.

Ao tocar a canção de Milton na vitrola de seu conto, Paulo mostra-nos aquilo que Rafael Julião chamaria de um “compromisso existencialista com a autenticidade do ser e de seus desejos” (2020, 68); é esse compromisso que move Ivan e as pessoas que ele encontra na casa de Reginaldo — ao menos algumas delas. Acontece que Ivan ainda precisa selar de vez o pacto com seu desejo e, para isso, precisa “deixar o coração bater sem medo”; só que isso não acontece, e até o fim da trama o coração de Ivan bate com medo. A simetria que se estabelece no conto entre o enredo do texto e a letra da canção ganha ainda mais força quando Teresa, como se acompanhasse a canção de Milton, começa a dançar para Ivan na varanda, quando ambos ficam a sós — na música, como se mostrou, o verso que vem após

o refrão é “Se você quiser eu danço com você”. Vejamos então como tudo se passa na varanda até o momento da dança, retomando de onde paramos:

Teresa parecia pensativa; corria os dedos pelo cabelo e olhava para Ivan com atenção, como se ele fosse uma mercadoria que ela não sabia se devia ou não comprar. “Mas você pode vir aqui no fim de semana, não pode?” Disse isso ainda encarando Ivan, mas logo em seguida virou-se para Pedro, como se ele é que soubesse a resposta. Ivan olhou para Pedro também; mas os óculos escuros do rapaz estavam tão opacos quanto antes. Voltou-se para Teresa e viu que ela continuava esperando pela resposta. “Acho que dá pra eu vir, sim”. E, mais uma vez, não conseguiu conter o impulso de desmentir em parte o que acabava de dizer: “Quer dizer, se der pra eu ficar aqui, né”. Mas nem sequer chegou a se arrepender, pois percebeu que Teresa e Pedro não haviam ouvido sua última frase; estavam se olhando de um modo que o excluía completamente.

De repente, Teresa largou o pincel. “Mas então? E aquela cerveja que você ia comprar?”, disse, olhando para Pedro com uma insistência que Ivan achou excessiva. Por um momento pareceu-lhe que Pedro ia dizer alguma coisa, mas como se tivesse mudado de ideia o rapaz levantou-se e entrou em casa. Imediatamente Teresa levantou-se também e começou a andar de um lado para o outro, dançando; os cabelos soltos, muito negros e compridos, eram o único refúgio de escuridão naquela varanda clara demais. Ivan fixou a vista nele, e por um momento só fez descansar os olhos cansados

de sol naquele negrume; mas logo em seguida percebeu que Teresa estava dançando para ele, dirigindo-lhe olhares ariscos, cheios de significados obscuros. Ivan não entendia o sentido daqueles olhares, mas via que Teresa era uma mulher bonita, realmente muito mais bonita que a outra, a Viva; e um desejo lento, quente como o sol, se espalhou por todo seu corpo. “Eh, morena, quem temperou”, cantarolou baixinho (Britto: 2004, 73).

Essa cena da dança só é possível num ambiente afinado com a experiência libertária que vinha do exterior e chegava ao Rio de Janeiro dos anos 1970 por diferentes vias, como a da tropicália. Trata-se de um retrato perfeito da estética do aqui e agora, baseada na libertação dos costumes, na afirmação do desejo e do corpo, na subversão das expectativas de gênero, em tudo que fazia desmoronar o edifício patriarcal e burguês da sociedade brasileira da época, que se escorava na tríade “Deus, pátria e família” e que vivia a longa noite da ditadura civil-militar. Desde o início do conto, é Teresa quem seduz Ivan, e Ivan, em todo seu provincianismo, sem saber o que fazer com seu desejo, acaba odiando Teresa toda vez que ela conduz o flerte. Diga-se de passagem, Teresa, ainda por cima, é uma artista plástica, e a primeira vez em que Ivan viu Teresa ela não estava fazendo uma pintura qualquer; ela fazia uma pintura “completamente” abstrata — ou seja, uma pintura não convencional para os padrões da época.

Quando, então, reencontra Teresa na varanda, Ivan é novamente surpreendido pelo atrevimento da personagem e logo se vê enredado num jogo de sedução que ele não compreende por inteiro. Não custa dizer que a pintura abstrata é considerada, muitas vezes, de difícil compreensão, na medida em que não procura elaborar uma

representação visual da realidade. Distante de qualquer referente objetivo, a arte abstrata parte do fato de que a realidade é subjetiva e de que, por causa disso, cabe ao espectador defini-la. Trata-se de uma arte para ser experimentada, e não compreendida. Sendo assim, em busca de dar sentido ao que está diante de seus olhos, os espectadores dessa arte, muitas vezes, à semelhança de Ivan diante de Teresa, hesitam; eles têm dificuldade de entender que uma tal arte passa mais pelo corpo do que pela mente.

No conto de Paulo Henriques Britto, ao perceber que Teresa dançava para ele na varanda, Ivan não resiste ao poder de atração da jovem e sente um “desejo lento, quente como o sol”. Como quem coloca o desejo para fora, dando vazão a um impulso do corpo, e não da mente, que não assimila com clareza o que está acontecendo, Ivan cantarola. O que Ivan canta baixinho, nesse momento, — “Eh, morena, quem temperou” — é um verso que pertence à canção “Cravo e Canela”, parceria de Ronaldo Bastos com Milton Nascimento, que a interpreta, em *Clube da Esquina*, com Lô Borges. “Cravo e Canela” é, precisamente, a faixa que vem logo após “Nuvem Cigana” e que encerra o lado A do álbum de Milton — o álbum possui dois discos, cada disco tem dois lados (A e B). Assim, por trás do gesto de cantarolar de Ivan, está o fato de que, sem que tenha consciência disto, ele está ajustando seu corpo ao tom da canção, está transformando seu desejo em música. Em seguida, o disco infelizmente chega ao fim, e Teresa, parando de dançar, joga-se num banquinho.

“Cravo e Canela” era para ter sido uma das faixas da trilha sonora do filme *Os deuses e os mortos*, do cineasta Ruy Guerra, espécie de *western* tropical que se passa na década de 1930, no Nordeste brasileiro, onde, enquanto coronéis do cacau travam uma

luta sangüinária pelo poder, um homem busca seu lugar no meio da guerra. Inicialmente convidado para compor a trilha sonora do filme, Milton acabou atacando de ator e fazendo o papel de um pistoleiro chamado Dim Dum. Profundamente encantado por Dina Sfat, atriz que interpreta a louca grávida do filme, decidiu que faria uma música para a personagem dela, e chamou Ronaldo Bastos para o ajudar. Foi assim que nasceu “Cravo e Canela”. O curioso é que a canção acabou não entrando na edição final do filme.

No conto “O primo”, a letra da música também não deixa de prestar uma homenagem à Teresa, mulher “morena”, “moça” e “bonita”, de cabelos “muito negros” e “compridos”, “único refúgio de escuridão naquela varanda clara demais”. É como se Teresa, então, aos olhos de Ivan, se aproximasse da morena cigana da canção, sedutora e exótica como o cheiro do cravo e a cor da canela ou como a cor negra do cravo e o perfume doce, quente e apimentado da canela. A nossos olhos de leitores, Teresa é também a inebriante Gabriela de Jorge Amado, que tem a cor da canela e o cheiro do cravo. De acordo com Rafael Julião, em “Cravo e Canela”, “os elementos naturais são temperados por personificações” e jogos sinestésicos — “a lua morena”, “a dança do vento”, “o ventre da noite”, “a chuva cigana”, etc. — “que revelam não apenas a força anímica da natureza, mas que também criam uma mútua interferência entre o humano e o natural” (2020, 63). Teresa é, de certa maneira, essa força anímica da natureza. Morena e cigana, ela é o emblema de um universo nômade e místico que atravessava a contracultura internacional desde os anos 1950, como se viu. Nesse ponto, as letras de “Nuvem Cigana” e de “Cravo e Canela” associam-se num mesmo universo móbil, feito de desejos e sonhos, humano e natural ao mesmo tempo, livre e sedutor; mas isso não é tudo. As duas

canções e o conto do Paulo ainda se aproximam num plano menos visível e mais sutil: o plano da estrutura musical<sup>2</sup>.

"Nuvem Cigana" é muito singular do ponto de vista musical. Sua composição, tanto em termos melódicos quanto harmônicos, apresenta uma estrutura de origem medieval, que, de acordo com Henrique Autran Dourado (2004), começou a perder vigor no século XVI, sendo construída sobre modos, e não sobre tons. Trocando em miúdos, é uma música modal. Isso significa, entre outros aspectos, que sua melodia gravita em torno de uma nota principal, segundo escalas e estruturas modais, sem compromisso de estabelecer vínculos de tensão e de repouso — dominante e tônica —, marcas da música tonal. Assim, os quatro modos que aparecem na melodia — lídio, mixolídio, jônico e eólio — giram em torno da mesma nota, ao redor da qual se movimentam as demais notas da melodia, de acordo com as estruturas inerentes a cada modo, como destaca Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005).

O mais interessante de tudo é que a nota que exerce a maior força de atração dentro da estrutura musical de "Nuvem Cigana", a nota que funciona como uma espécie de centro de gravidade da canção — essa nota é exatamente aquela que representa o astro-rei: a nota sol. Astro-rei que traz à mente o gosto de sol que resistia na boca da noite da década de 1970 no Brasil, o caráter solar, estradeiro e libertário de parte da juventude da época que resistia à sombria ditadura civil-militar, cada vez mais brutal e opressiva depois do AI-5. Astro-rei que, é claro, está presente no conto do início, do momento

<sup>2</sup> Quem nos sugeriu e nos explicou as afinidades eletivas entre a estrutura musical das canções e a estrutura do conto foi o músico e pesquisador da UFRJ Cláudio Bezz, em conversas pessoais. Agradeço ao Cláudio pelo brilhantismo e pela perspicácia de suas observações.

em que Ivan chega de mala e cuia no portão da casa de seu primo, ao fim, quando ele e Pedro voltam do botequim e Pedro retira os óculos para enxugar o suor da testa, por causa do calor, segundos antes de Ivan encontrar Reginaldo na cozinha.

Ocorre que, numa ocasião crucial da trama, o sol ganha ainda mais destaque, reluzindo com mais intensidade do que em qualquer outro momento do enredo. Essa ocasião é justamente a cena da varanda — varanda, por assim dizer, “ensolarada”; “clara demais” em oposição à escuridão do interior da casa. É na varanda, sob os olhares do astro-rei, que Ivan descansa os “olhos cansados de sol” no “negrume” da cabeleira de Teresa, enquanto ela dança para ele; é na varanda que Ivan sente um “desejo lento e quente como o sol” por Teresa, como se observou. Assim, ao mesmo tempo em que o sol brilha na varanda, a nota sol vibra na vitrola, e ambos não apenas aguçam a sensibilidade de Ivan, mas também jogam luz sobre outra coisa: a ambiguidade de Teresa.

A ambiguidade estrutural de Teresa, marcada pelo fato de que, na realidade, não sabemos se ela seduz ou sacaneia Ivan, se ela possui algum relacionamento com Pedro ou não, entre outras coisas — essa ambiguidade é ainda afinada pela estrutura musical de “Cravo e Canela”. A bem da verdade, a ambiguidade estrutural do próprio conto — afinal, não sabemos quase nada sobre a casa e os personagens que estão dentro dela; sequer sabemos quem, no final das contas, é o primo Reginaldo e o que ele fez — encontra ressonância na estrutura ambígua da canção de Milton e Ronaldo Bastos. Ao contrário de “Nuvem Cigana”, música de modos distintos que orbitam em torno da mesma nota (sol), “Cravo e Canela” é uma canção que está sob a influência de dois centros tonais diferentes, que anda em volta dos tons de dó maior e de sol maior — olha o sol aí de

novo. É daí que vem sua ambiguidade, mais marcante e expressiva que a da faixa anterior.

Por tais características, “Cravo e Canela” é também uma peça mais tradicional, que se caracteriza por ser tonal, e não modal. Segundo Henrique Autran Dourado, o conceito de tonalismo substituiu o de modalismo no século XVI e teve um longo reinado, vigorando por quase três séculos. Foi apenas no século XIX que começou a perder espaço, com a incursão de diversos compositores pelo caminho da atonalidade. “Cravo e Canela”, então, em termos de composição, estica a corda de tensões estruturais do conto e, sobretudo, da ambiguidade de Teresa. É provável que Teresa esteja, ao mesmo tempo, seduzindo e sacaneando Ivan; é provável que ela tenha um caso com Pedro (é provável, inclusive, que ela dispute Ivan com Pedro, que também pode ter uma queda pelo recém-chegado); o principal, contudo, é que quase todas as tensões do conto não se resolvem, assim como a música não escolhe um tom em detrimento do outro. As tensões ficam suspensas no ar, girando em torno de seus possíveis significados. Ao fim e ao cabo, restam apenas ambiguidades. À semelhança de quase tudo na vida, o que fica são perguntas, e não respostas. A única certeza que temos é que, para Ivan, nada será como antes.

## Referências

- BRITTO, Paulo Henriques. *Paraísos artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Poesia: criação e tradução”. *Ipotesi* (UFJF), v. 12, 2008, pp. 11-17.
- \_\_\_\_\_. “Por que escrevo”. *Remate de Males*, v. 30, 2013, pp. 253-258.
- CARNEIRO, Flávio. “Reino do artifício”. In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- JULIÃO, Rafael Barbosa. Encontros, imagens e cruzamentos no álbum Clube da Esquina (1972). *Revista Criação & Crítica* (28). <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p50-74>, 2020, pp. 50-74.
- NAVES, Santuza Cambraia. “É proibido proibir: contracultura e tropicália”. In: *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, pp. 48-63.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 183 p. Dissertação de mestrado: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284114>. Acesso em: 30 jun. 2021.

## Resumo

Escritor em atividade desde a década de 1980, Paulo Henriques Britto é conhecido sobretudo por sua carreira de poeta e tradutor. Até hoje, já traduziu mais de cem livros e publicou sete volumes de poesia, tendo recebido inúmeros prêmios importantes. Sua produção como ficcionista, por sua vez, é escassa. Antes do lançamento do livro de contos *O castiçal florentino*, em 2021, era composta de uma única obra, *Paraísos artificiais*, publicada em 2004, também de narrativas curtas. Nessa obra, em que se encontra “O primo”, objeto de análise neste ensaio, reúnem-se nove contos inicialmente elaborados, em sua maioria, entre 1972 e 1973, quando Paulo, com vinte e poucos anos, estudava cinema na Califórnia. Em “O primo”, Paulo faz o retrato de uma experiência forasteira, captando o ponto de virada da vida de um jovem: Ivan, o protagonista, efetua a *travessia* da adolescência para a vida adulta, a *viagem* do interior para a capital, caindo de paraquedas no ambiente da contracultura carioca em plena ditadura civil-militar. Esse ambiente avulta no texto com o avanço do enredo e fica ainda mais evidente quando duas músicas de *Clube da Esquina* (1972), de Milton Nascimento e Lô Borges, aparecem num momento crucial da trama. Neste ensaio, a intenção é fazer uma leitura do conto “O primo” em contraponto às canções do álbum, tendo em mira demonstrar como as letras e a estrutura das canções atravessam o conto e expandem seu horizonte de sentido. Acreditamos que há uma sintonia fina entre aspectos do texto e elementos da canção; é essa sintonia que investigamos. Assim, acompanhamos alguns passos de Ivan na casa de seu primo Reginaldo e mostramos o quanto as canções colocam em cena um ambiente típico da contracultura do Rio de Janeiro da década de 1970.

**Palavras-chave: Paulo Henriques Britto; Milton Nascimento; Clube da Esquina; ficção brasileira contemporânea; canção popular**

## **Abstract**

Paulo Henriques Britto is known above all for his career as a poet and translator. Up to now, he has translated more than a hundred books and published seven volumes of poetry. His production as a fiction writer, on the other hand, is scarce. Before the release of the short stories' book *O castiçal florentino*, in 2021, it consisted of only one work, *Paraísos artificiais*, published in 2004. In this volume, where we find "O primo", the object of analysis in this essay, nine short stories are gathered, most of them written between 1972 and 1973, when Paulo, in his early twenties, was studying cinema in California. In "O primo", Paulo portrays an outsider experience, capturing the turning point in the life of a young man: Ivan, the protagonist, crosses from adolescence to adulthood and goes on a journey from the countryside to the capital, falling into the counterculture environment of Rio de Janeiro in the middle of the civil-military dictatorship. This environment comes to the fore in the text as the plot progresses and becomes more evident when two songs from *Clube da Esquina* (1972), by Milton Nascimento and Lô Borges, appear at a crucial moment in the plot. In this essay, the intention is to establish a counterpoint between the story "O primo" and the songs of the album, aiming to demonstrate how the lyrics and the structure of the songs cross the story and expand its horizon of meaning. We believe that there is a fine-tuning between aspects of the text and elements of the song; it is this tuning that we investigate. Thus, we follow some of Ivan's steps in his cousin Reginaldo's house to show how the songs bring into play a typical environment of the counterculture of Rio in the 1970s.

**Keywords:** Paulo Henriques Britto; Milton Nascimento; Clube da Esquina; contemporary Brazilian fiction; popular Brazilian music



## **“A Caçada”: a estruturação mimético-metabólica em Lygia Fagundes Telles**

Carolina Quintella\*

Na tessitura fagundiana de *Antes do baile verde* (1970) irmanam-se contos que codificam a matéria vital-mortal, que se apresenta ao homem em esparsos e abstrusos sinais, furtivos às interpretações superficiais. As dezoito histórias compaginadas no livro desvelam ou guardam a relação entre vida e morte, mas não as conformando, tal como o faz a civilização ocidental, em extremos contrapolares: os contos são variações da temática elegíaca da vida que amadurece a morte em si mesma.

Essa mesma relação, exposta na leitura dos dezoito contos, é narrada também de modo distinto em cada um deles, assumindo as diferentes perspectivas que uma personagem pode adotar diante da vida que incorpora a morte. Em alguns contos, as personagens privilegiam a vida em contraposição à lei da morte, promovendo a decisão de viver por deliberada despotencialização da morte. Em outros, não só há personagens apologistas da morte, como há as que advogam a nadificação absoluta como princípio fundamental e como catarse definitiva da convulsão do sentimento humano e são, portanto, suicidas ou assassinas.

Já em “A Caçada”, urdir e tramar se alinham numa tapeçaria narrativa, em que a aparência da vida e a aparição da morte mutua-

\* Mestranda em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

mente se implicam, desvelando o entendimento de que o drama da vida é a trama da morte.

### **Metamorfose textual e mimesis da produção: “A Caçada” em construção<sup>1</sup>**

“A Caçada”, relato que encerra outro relato em seu interior, tal como sugere a tese de Ricardo Piglia (2004) sobre o conto<sup>1</sup>, apresenta em sua primeira camada textual uma personagem central, inominada, mas definida como “o homem”. O homem frequenta uma loja de antiguidades e passa a reparar na tapeçaria que tomava a parede dos fundos da loja. A uma primeira leitura, pode-se ter a impressão de que o drama vivido pelo protagonista tece a trama da perda progressiva de sua lucidez, e de que a estória trata da loucura do homem que fica obcecado pela tapeçaria e vai-se confundindo com ela. Mas é possível acessar outra camada, que se conta de modo mascarado, nas entrelinhas do primeiro relato, graças a uma metamorfose textual.

Essa metamorfose se inicia com o distanciamento progressivo da construção inicial da estória, que a princípio promove o estado de “equilíbrio” do texto e a sensação de grande verossimilhança. Por meio de diálogos breves e lineares com a única personagem interlocutora do homem no conto, “a velha”, a estória entrega ao leitor informações que o ajudam a se situar na construção do cenário, do contexto, como a ideia de que o homem já frequentava a loja e já se interessava em particular pela obra de tapeçaria. Assim, estam-

<sup>1</sup> Em sua “Tese sobre o Conto”, Ricardo Piglia propõe que todo conto sempre conta duas histórias; é relato que encerra outro relato em seu interior. O segundo relato, uma outra camada textual, é uma estória que se conta de modo mascarado, nas entrelinhas do primeiro relato.

pa-se o texto com o conforto do que soa “familiar” para o leitor. O rompimento desse “equilíbrio” e a redução dessa verossimilhança são atalhos para acessar a estruturação mimético-metafórica e para desvelar a outra camada da estória.

Se o leitor resiste à tentação de se ater a uma justificativa verossímil, como a loucura, na tentativa de restabelecer o equilíbrio contra a indeterminação e a instabilidade semântica, que se impõem entre as sequências textuais que se concatenam, ele acessa com mais facilidade as outras camadas textuais que se apresentam a partir da metamorfose. Mas o estranhamento não cessa até o momento em que o próprio conto, mais adiante, impede o leitor de prosseguir apenas na primeira camada textual. Esse impedimento se dá somente ao final da narrativa, quando a personagem “homem” recusa a loucura e afirma a persistência de uma razão à espera de interpretação menos superficial. O leitor ciente do projeto poético que se tece nos e entre os contos que precedem “A Caçada” pode, enfim, suspeitar sobre o teor da figuração narrativa. O homem pontua: “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco’” (Telles: 1970, 49).

Até que o leitor chegue a este ponto da estória, ela entretece o estranhamento, também vivido pela personagem, porque a sensação inicial de equilíbrio cedo assume forma decrescente, no momento em que “o homem” passa a se fixar na tapeçaria.

O primeiro contato do homem com a tapeçaria a estória não revela. O que a ela interessa é exibir o momento de construção e modificação dessas percepções, indicando primeiro que o homem percebe diferenças na configuração da cena, que surgem para ele, o espectador, com as revisitações à obra – “parece que hoje está mais nítida (...) notei uma diferença” (Telles: 1970, 47) – e, em seguida,

a identificação do homem com a cena tecida: “Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? (...) Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem!” (Telles: 1970, 48). Essas modificações da percepção desencadeiam a instabilidade semântica, imposta pela metamorfose textual, que tingirá os mesmos fios iniciais do primeiro relato com vivos tons funestos que traçam, por sua vez, uma outra camada no conto. Porque, a partir deste ponto, a estória declina ainda mais em termos de “equilíbrio” e verossimilhança, ao passar da identificação do homem com a tapeçaria para a total confusão da tapeçaria com a vida do homem:

*Imensa, real*, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou *resistindo ainda* e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: *penetrara na tapeçaria*, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado (Telles: 1970, 50, grifos nossos).

A imensidão e a realidade da tapeçaria, enquanto qualificações, parecem detalhes desimportantes, mas são esmero engenhoso

que pincela, com as tonalidades do projeto poético, o quadro da tessitura fagundiana. E neste mergulho que se empreende às profundezas da tapeçaria, imensa e real, concretiza-se a metamorfose textual e se configura, se pensarmos a partir das concepções de Luiz Costa Lima, uma metalinguagem do processo mimético<sup>2</sup>, cuja mimesis, já deslocada da ideia de *imitatio*, considera a base referencial por meio da verossimilhança (que ainda se conserva reduzida, mas presente na estória), e a inventividade por meio da diferença.

Ao tratar de metalinguagem do processo mimético, este ensaio se refere ao fato de que a mimesis experienciada pela personagem é experimentada pelo leitor, com a clara metamorfose da estória em *inventio* que se dá dentro do próprio conto, no momento de trânsito do verossímil para a total confusão entre obra e vida da personagem. A essa metamorfose, em que sobressai o aspecto performativo da linguagem, dá-se o nome de mimesis da produção, noção também proposta por Costa Lima (2000), que se atrela à ocorrência, na narrativa, de algo que não se ajusta à codificação sociocultural do que se entende por realidade e fato. Com ela o leitor é finalmente introduzido à camada que fundamenta o texto metafórico.

### **A obra de tapeçaria e a estruturação mimético-metafórica**

Em meio à confusão absoluta, nota-se a grande importância da tapeçaria neste conto fagundiano. Aos poucos, percebe-se que a trama imagética da figuração artesanal articula a legenda do drama fundamental da existência do “homem”: a caçada ilustrada na tapeçaria é a caçada que o homem, e não só o homem-personagem,

<sup>2</sup> Para Costa Lima, o processo mimético é fundamentalmente um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade.

mas o homem-humano vivencia; é o ciclo vital, o duplo domínio da natureza que amadurece a morte na vida.

A morte, na tapeçaria, afigurada como caçador, desfere a seta, e a vida, assediada pelo espírito mortificante, é sempre a caça. Por isso, a tapeçaria é o mitologema da mortalidade e a metáfora que guia o leitor ao ditame universal de que a vida se submete aos desígnios da morte: viver é estar morrendo a todo tempo, e qualquer passo adiante, como caçador, é também um passo para trás, como caça.

Para o homem-personagem, colher o sentido tecido pela peça é recolher o significado cifrado de sua existência trágica. As diversas tentativas de releitura da tapeçaria aprofundam o seu sofrimento na medida em que progressivamente a ocorrência exterior da cena se relaciona com o interior da sua vida agonizante. Até o fim da narrativa, o homem oscila, confuso, entre a paz esporádica do reconhecimento do duplo domínio – “Vinha-lhe agora uma certa paz (...). Mas essa era uma paz sem vida” (Telles: 1970, 49) – e a predominante recusa em admitir o curso dos acontecimentos: “a caçada não passava de uma ficção” (49); “não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais; ‘Não...’, gemeu de joelhos” (50).

Nesse sentido, o acontecimento decisivo para a personagem de “A Caçada” se dá apenas quando o representado na figura corresponde à sua vida que não cessa de morrer: a seta, artifício da morte, atinge o homem.

A ideia da paz, ainda que esporádica, chama também a atenção para o modo como o projeto poético se manifesta na construção mimético-metafórica: a caçada que se apresenta ao homem-personagem é muito distinta da cena de uma caçada real, ou das ilustrações

de caçadas. Estas são imagens preenchidas<sup>3</sup> por muitos homens, geralmente a cavalo e armados, em cenário nada pacífico de perseguição. Já a imagem tecida pela metáfora fagundiana é discreta: “O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco” (Telles: 1970, 48).

Não existe na figuração uma grande busca, com muitos homens, porque a cena vital-fatal já está configurada, de modo a tornar ainda mais árdua a assimilação da morte no conto, pelo leitor: diferente da morte ocidental, que se opõe ferozmente à presença da vida, a morte fagundiana é reduzida a um pontinho, mais pálido que um grão de pó e é parte da vida.

A metáfora da tapeçaria, em Lygia, portanto, vela e desvela, mascara e desmascara simultaneamente o “segundo relato”, a outra camada da estória, que trata da vida que morre. Estabelece, também, contraposições que se concatenam e são o princípio dinâmico da construção mimético-metafórica, como exterior e objetividade da cena, e interior e subjetividade do espectador, concedendo à estória o poder da metamorfose e tornando a mimesis cada vez mais inventiva à medida que consegue dispor sobre uma base verossímil uma construção diferencial, como esclarece a definição de mimesis costalimiana<sup>4</sup>.

É isto, afinal, que a obra de tapeçaria proporciona à estrutura do texto: a base verossímil é reduzida ao mínimo na metáfora fagundiana, que não se limita à transgressão, mas parte do “resto

<sup>3</sup> Tome-se como exemplo “*The Hunt in The Forest*” – c.1460, de Paolo Uccello.

<sup>4</sup> Costa Lima define a mimesis como um produto da relação entre semelhança em base menor e diferença em base maior. Algo similar declarou Lévi Strauss, ao definir o semelhante, que evoca no leitor de Lygia a sensação de equilíbrio e familiaridade, como diferença reduzida.

de semelhança” com o referente inicial (a lucidez, o equilíbrio, a linearidade) para gerar um outro complexo semântico, tido antes por inverossímil<sup>5</sup> pela leitura que não acolhe a indeterminação e a instabilidade semântica entre as seqüências textuais que se concatenam. Assim, a narrativa tece sua própria analogia metafórica na constituição de sua manifestação performativa, de modo que a produção de diferença anterior serve de base sobre a qual se processam as semelhanças e diferenças seguintes<sup>6</sup>.

Essa relação entre diferença e semelhança já era, inclusive, anunciada pela personagem que, assim como o leitor, também vivencia, como espectador, o processo mimético e a arte. O “homem” diz: “É como se... Mas não está diferente?” (Telles: 1970, 48). A mímesis, então, se apresenta no texto fagundiano como um processo metamórfico fundamentalmente baseado na metáfora.

### **A vida e a velha: o jogo de contrastes e as possibilidades de leitura**

A estruturação também se urde entretecendo as presenças da velha e do homem, que, juntos, trazem à narrativa mais um efeito contrastivo.

<sup>5</sup> A inverossimilhança é o argumento da crítica que se arrisca na classificação do texto fagundiano como texto fantástico. Mas, como salienta Ronaldo de Melo e Souza (1984), em Lygia o que se quer fantástico não se opõe ao universo da experiência humana e comum. Não existe, de um lado, a excepcionalidade do fantástico e, do outro, a normalidade do real. A morte se representa, no texto fagundiano, como destino iniludível da vida, cuja realidade, portanto, já de si é fantástica.

<sup>6</sup> Em “A Caçada” a personagem nota, ao início da metamorfose textual, antes diferenças e depois semelhanças. Mais adiante, produz-se a maior e mais notável diferença na estrutura textual, com a redução da verossimilhança ao seu nível máximo: a confusão absoluta entre a figuração imagética e a vida do homem.

Desde o início do conto, a velha assume postura indiferente à tapeçaria, o que se afirma no texto com a perspicácia dos detalhes de Lygia Fagundes Telles: “A velha tirou um grampo do coque e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo” (Telles: 1970, 47). Os diálogos entre velha e homem, cuja idade não se revela, a não ser em “pistas” – “Já não estranho mais nada, *moço*. Pode entrar, pode entrar, o *senhor* conhece o caminho” (Telles: 1970, 50, grifos nossos) –, reforçam as impressões divergentes das personagens quanto à peça, de modo que a oposição que se estabelece entre elas não apenas aviva as reações do protagonista como é outro recurso que fia as instabilidades do texto, fomentando dúvidas no leitor: teria a velha se portado com desinteresse justamente porque é velha e, portanto, a cena tecida é, para ela, antiga e trivial?

– Extraordinário.

A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo (Telles: 1970, 47).

Para o leitor que assim entende essa personagem, o ser velho no mundo implica conhecimento e experiência. A velha, senhora das antiguidades, dona de um antiquário, apreende a figuração artesanal porque conhece e reconhece a natureza em seu duplo domínio, a vida-velha que amadurece a morte a diário.

Sob a influência dessa via interpretativa, a leitura pode sugerir que para a velha (e apenas para ela) o que se tece na obra é tão banal e familiar que, então, verossímil. Assim, ela é incapaz de reconhecer as diferenças que se estabelecem gradualmente na obra, e entre a peça e a sua vida: “A velha firmou mais o olhar. Tirou os

óculos e voltou a pô-los. – Não vejo diferença nenhuma” (Telles: 1970, 48).

Vale frisar que, por mais velha que seja, ela é incapaz de ver a seta, artifício da morte, que se apresenta em estado mais nítido para os que dela estão mais próximos:

– Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

– Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou:

– Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo – lamentou disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído com suas chinelas de lã. Esboçou um gesto distraído. – Fique aí à vontade, vou fazer um chá.

A velha não a distinguira, *ninguém poderia percebê-la* (Telles: 1970, 48, grifo nosso).

Esta constatação, por sua vez, afirma outra possibilidade de leitura com relação à figura da velha: seria ela um “sacristão remisso”<sup>7</sup>, personagem que, assim como outras em *Antes do Baile Verde*, privilegia a vida e o direito de viver e, por isso, não é capaz de enxergar a seta? Por não nutrir interesse na velha tapeçaria da vida que engendra e conserva a morte, ela também não é capaz de deixar-se envolver com a mimesis que se ata à cena tecida?

Seja qual for a via interpretativa adotada a respeito da velha, estas contraposições, como a de homem e velha, que geram

<sup>7</sup> “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (Telles: 1970, 47).

“desequilíbrios” no texto e provocam o estranhamento no leitor, são características do tear da estruturação mimético-metafórica em Lygia Fagundes Telles.

No sério jogo de contrastes do conto fagundiano, a obra de arte é mimesis concriadora da patência simultaneamente desveladora e veladora da latência ontológica, e não mera imitação conservadora da multiplicidade dos entes circunstantes e instantes. A mimesis fagundiana é inovadora e se opõe à noção de *imitatio*, tornando-se recurso que permite a retomada do *imagginari*, da inventividade, da diferença.

### **Verossimilhança e representação-efeito**

A redução da verossimilhança e a imposição soberana da diferença não prejudicam o contato e compreensão do conto por parte do leitor graças à representação-efeito, noção de Costa Lima que indica a necessidade de existir algo constante entre a estruturação da estória e o leitor. Se não houver “algo constante” entre a parte da estruturação da estória – que orientará a leitura – e o próprio leitor, essa relação não se constrói.

A constância que a estória tem e deve ter consiste na adequação entre o que está na obra e o que faz parte do horizonte de expectativas do leitor, que reinterpreta experiências, dando-lhes uma significação metamorfoseada. Considerar que a representação em obra ficcional é uma representação-efeito, segundo Costa Lima, implica que a argumentação está sujeita a uma constância peculiar: a constância do que se mantém enquanto se metamorfoseia.

Por isso, o que ocorre em “A Caçada” é apenas uma redução da verossimilhança. A estória, apesar da metamorfose, não poderia

ser inverossímil; justamente na verossimilhança está a constância do que se mantém enquanto se metamorfoseia.

### **A tapeçaria narrativa: narração personativa e leitor-presa**

Um dos mecanismos da grande engrenagem estrutural fagundiana, que facilita o acesso ao outro relato, é a narração personativa que, inicialmente, apresenta ao leitor as percepções da personagem com relação a obra de tapeçaria, de modo a exibir o amedrontamento do homem diante do quadro da caçada, descrito minuciosamente:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. *Poderoso, absoluto* era o primeiro caçador, *a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos*, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (...) *O homem respirava com esforço*. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um *líquido maligno*. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano (Telles: 1970, 48, grifos nossos).

Destaca-se, aqui, o uso de qualificações e comparações que demonstram a imersão da personagem na cena tecida. Este tipo de narração aponta, com a descrição da tapeçaria, para um envolvimento do homem com a obra, que supera a mera fruição estética: é parte do processo mimético vivido pela personagem.

A narração personativa também fornecerá “pistas” ao leitor a respeito da confusão da personagem e de sua oscilação entre o acolhimento pacífico do duplo domínio e a recusa em admiti-lo, destacando, sobretudo, suas reações de negação da verdade da cena, da caçada, que “não passava de uma ficção”: “Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (Telles: 1970, 49, 50).

Assim, o texto também assevera o estranhamento e a confusão por parte do leitor que, distanciado de seu referencial de morte ocidental, identifica-se com as reações do homem, embutidas nos fios do conto. Se a leitura se delinea em sentido contrário ao da recusa, o leitor acessa outras camadas textuais, ainda que galgando árduos caminhos.

Ao atingir um outro relato na mesma estória, o leitor pode enfim dar-se conta de que essa grande engrenagem textual, ao entrelaçar camadas narrativas, tece a si mesma, enquanto tapeçaria que exhibe a estampa de *Antes do Baile Verde*: cada revolvimento do chão semântico é uma mancha na narrativa envenenada pelo líquido maligno do projeto poético. O duplo domínio da vida que morre escorre para o texto e entre suas camadas.

Como os panos da loja de antiguidades, embolorada, a tapeçaria narrativa captura o leitor-presa de “A Caçada”, que, após alcançar outras camadas – ainda que queira retroceder, agarrando-se

à solidez da verossimilhança, “resistindo ainda” (Telles: 1970, 50) –, afunda-se por entre a natureza que resvala pela estrutura do conto: a natureza da vida, que morre.

### **Diferenças e semelhanças: mimesis totalidade e mundo da vida em Lygia Fagundes Telles**

Questões como as levantadas no livro *Antes do Baile Verde* trazem consigo uma série de interrogações existenciais que não se assimilam ou se respondem conceitualmente. Como afirma Hans Blumenberg (Costa Lima: 2015), essas questões só podem ser aproximadas do leitor via metáfora; a metáfora é a melhor forma de concentrar no eixo da linguagem os “horizontes totais”, tudo o que extrapola o conceito.

A personagem homem, ao contrário do que poderia esperar o leitor, percebe antes diferenças e depois semelhanças. Isto ocorre porque as diferenças mais servem, neste caso, para aproximar a obra da apreensão do “mundo da vida”, do que para distanciá-la dele. Pautando-se sobretudo na diferença, tão cara à metáfora, é que a mimesis experienciada pelo homem a partir do contato com a tapeçaria estende a discussão sobre a vida que amadurece a morte ao plano da vida real da personagem; extrapola a obra e alcança a vida desse “homem”; e o que agora se diz no conto, pela tapeçaria narrativa, extrapola o papel e se expande à vida do leitor. Esse processo de expansão da mimesis, numa tentativa de apreensão dos “horizontes totais” pode ser denominado mimesis totalidade.

Não por acaso, muitos contos de *Antes do Baile Verde* parecem não querer se concluir ou ceder ao leitor o conforto de um final concreto. As histórias dão uma sensação do estar em aberto, muitas vezes, justamente porque a mimesis, em Lygia, é uma exploração

do metafórico em sua tentativa de apreender a totalidade aberta. A estruturação é, portanto, mimético-metafórica, não porque a mimesis fagundiana nos daria a palavra final, e sim porque não há palavra final. Talvez, por isso, a sensação que temos, quando lemos e estudamos certos textos literários, de que, na verdade, estamos aprendendo algo sobre essa totalidade aberta, sem apreender o todo. Afinal, como declara Costa Lima (2018), a mimesis é a exploração de um circuito parcial tão rico que nunca nos pensamos capazes de esgotá-lo. O final de estórias como esta é simplesmente a vida, com tudo o que ela engloba, inclusive a morte.

## Referências

- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O insistente inacabado*. Recife: Cepe, 2018.
- PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: \_\_\_\_\_. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Ronaldes de Mello e. "O conto de Lygia Fagundes Telles." In: TELLES, Lygia Fagundes. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte Editora Ltda., 1984, pp. 23-32.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

## Resumo

Este ensaio propõe analisar o conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles, tomando-o como a obra de maior representatividade do projeto poético de *Antes do Baile Verde* (1970) e como rara manifestação do que vem a ser a estruturação mimético-metafórica em um texto. Para essa via interpretativa, que se edifica sobre a noção de conto de Ricardo Piglia, busca-se explicitar inicialmente o projeto poético do livro e, em seguida, a referida estória à luz do nexos, proposto por Costa Lima, entre mimesis e metáfora. Investigando a metamorfose textual, que impõe indeterminação e instabilidade semântica entre as sequências textuais que se concatenam, o ensaio aproxima o texto das noções de mimesis da produção, representação-efeito e mimesis totalidade, ampliando a compreensão sobre a estrutura do conto fagundiano.

**Palavras-chave:** mimesis, metáfora, representação-efeito, mimesis totalidade, Lygia Fagundes Telles

## Abstract

This essay proposes to analyze the short story “A Caçada”, by Lygia Fagundes Telles, taking it as the most representative work of the poetic project of *Antes do Baile Verde* (1970) and as a rare manifestation of what comes to be the mimetic-metaphorical structuring in a text. By means of this interpretative path, which is based on Ricardo Piglia’s theses on the short story, we seek to explain the poetic project of the book and then the story chosen in the light of the nexus, proposed by Costa Lima, between mimesis and metaphor. Investigating textual metamorphosis, which imposes indeterminacy and semantic instability between the textual sequences that are linked, the essay brings the text closer to the notions of mimesis of production, representation-effect and mimesis-totality, expanding the comprehension of the short story’s structure.

**Keywords:** mimesis, metaphor, representation-effect, mimesis-totality, Lygia Fagundes Telles



## **Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista chinesa de Tatiana Salem Levy**

Eurídice Figueiredo\*

Como escrevi no livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (Figueiredo: 2020), é preciso romper a barreira do silenciamento em relação ao estupro. Existe um “silêncio cruzado”, nas palavras de Virginie Despentes, já que os homens não tratam do assunto e as mulheres não ousam contar, denunciar, escrever sobre isso: “É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada” (Despentes: 2016, 34). Ao romper o tabu, a autora retira o estupro do horror total, mostrando que é possível sobreviver, que é preciso falar para se abrir para a relação com os outros porque, enquanto a pessoa traumatizada fica autocentrada e silenciada, ela não consegue superar o sofrimento que se repete *ad infinitum*.

Sohaila Abdulali, que foi estuprada aos 17 anos como Despentes, afirma que o estupro é

o único crime que é tão ruim que se supõe que as vítimas serão irreparavelmente destruídas por ele, mas ao mesmo tempo não tão ruim que os homens que o cometem devam ser tratados como outros criminosos (Abdulali: 2019, 13).

\* Professora associada aposentada da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde ainda atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

E sua atitude é semelhante à de Virginie Despentes: reafirma que as sobreviventes devem tentar superar o trauma e, na medida do possível, falar (respeitando quem não quer/consegue falar). A ideia central de seu livro é que o estupro não pode definir a vítima e ter reflexos sobre sua família e seu futuro; em outras palavras, o estuprador não pode sair vitorioso e ser seu algoz para sempre. Para isso, é necessário superar a vergonha, pois o crime foi cometido pelo outro. Ao tratar do transtorno de estresse pós-traumático, Abdulali afirma que as pessoas reagem de maneira diferente: uma pode se recuperar facilmente enquanto outra desmorona. E, ao longo do tempo, as reações podem vir de maneira inesperada, despertadas por gatilhos: uma roupa, um cheiro, uma música, uma cor – por serem indício do evento traumático – podem funcionar como gatilho, provocando medos e fobias inexplicáveis.

No Brasil, existe pouca tradição de escrita autobiográfica de mulheres. Numa sociedade sexista e violenta, se já é difícil falar do estupro com amigos e familiares, se já é difícil denunciar um estupro numa delegacia de polícia, torna-se muito mais espinhoso escrever e se expor publicamente. Todas as autoras brasileiras que analisei no livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* tratam o assunto pelo viés ficcional. O ineditismo do romance *Vista chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy, reside no fato de ter sido baseado em fatos reais. Ele narra, desde as primeiras páginas, um estupro sofrido por Júlia, uma jovem que sai de casa para correr, é ameaçada e levada para dentro da mata um pouco depois de terminar o paredão do Muro do Alívio, antes de chegar à Vista Chinesa (mirante na Floresta da Tijuca). Os detalhes do estupro vão e voltam ao longo de todo o romance.

No final do volume, a autora insere uma nota em que conta a genealogia do livro. Em 2014, uma amiga foi estuprada nas proximidades da Vista Chinesa. Seguiu-se uma dolorosa experiência de, ao mesmo tempo, tentar superar o trauma e identificar o criminoso – experiência desgastante pelo temor de incriminar um inocente. Em 2015, Tatiana Levy viu, numa exposição, a série “Os inocentes”, da fotógrafa americana Taryn Simon, com fotos de pessoas condenadas injustamente. A partir desse momento, a autora afirma que começou a tomar notas, sem, no entanto, levar a cabo o projeto de escrever sobre o assunto. Em 2018, ao se descobrir grávida de uma menina, decidiu prosseguir na escrita, pensando que as meninas têm de saber, como já advertira *Virginie Despentes*. Importante ressaltar a diferença que é ter filho ou filha: o menino que Tatiana Levy já tinha não a moveu a escrever; foi a gravidez de uma menina que desencadeou o processo de escrita.

O aspecto inédito no romance em relação a tudo o que se publicou antes no Brasil é o fato de a amiga que foi estuprada ter assumido publicamente seu nome. E a nota da autora termina citando uma frase dela: “*Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero que você escreva que isso aconteceu de verdade – e que aconteceu comigo, Joana Jabace*” (Levy: 2021, 108; em itálico no original).

Em entrevista a Maria Fortuna, para o Segundo Caderno do jornal *O Globo* (19/02/2021, 1), na qual aparecem fotos da autora e de sua protagonista, Tatiana Levy declara que, aos 18 anos, sua mãe lhe contou que havia sido estuprada durante um assalto nos anos 1980. Tatiana se pergunta, tanto no romance quanto refletindo sobre sua própria experiência, até que ponto os filhos percebem, intuitivamente, os sofrimentos dos traumas sofridos pelos pais. Ela tinha 4 anos quando isso aconteceu com a mãe. Seria seu medo

do estupro causado pelo que ela sentiu, de alguma maneira, em sua mãe? Seria o silêncio pior do que o contar?

Há muitos estudos sobre trauma e como ele, ao se tornar segredo de família que não pode ser transmitido, dificulta qualquer relação familiar. Serge Tisseron (1996) afirma que o segredo deixa de ser normal para se tornar patológico quando a pessoa torna-se prisioneira dele. A personagem de *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, por exemplo, não consegue falar sobre o estupro que sofreu aos 17 anos, algo que a faz sofrer e lhe dá, talvez, vergonha. Ela não sabe o que é o pior: contar a verdade ao filho (do estupro) seria cruel para ele, guardar o segredo é cruel para ela. A personagem é destruída porque perde a alegria de viver; atravessada pela melancolia e pela frustração, sobrevive, numa rotina entediante e sem sentido, uma vez que, como observa Freud, a melancolia

se caracteriza por um desânimo doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima (Freud: 2011, 47).

Como acentua Tisseron (1996), o segredo como organização mental faz com que a personalidade de seu detentor seja cortada ao meio. Essa clivagem vai repercutir na vida dos que estão à sua volta, provocando a mesma clivagem no filho que percebe esse quadro em sua mãe (ou seu pai).

Para elaborar o trauma é preciso passar pela verbalização, por isso a psicanalista de Júlia lhe recomenda que fale. Contar para alguém de fora é que “institui o campo simbólico a partir do qual a narrativa pode se abrir para novas significações, rompendo o aprí-

sionamento repetitivo da cena traumática” (Kehl: 2020, 179). Para a psicanalista Maria Rita Kehl, trabalhar a memória é transformar seus resíduos a fim de que eles possam ser incorporados à vida presente sem precisar ser recalçados: “É o trabalho da memória que permite o verdadeiro esquecimento, o desligamento das cargas libidinais fixadas às representações da cena traumática” (Kehl: 2020, 178).

A mãe de Tatiana Levy, Helena Salem, ao revelar o segredo do estupro à filha, tira-o do lugar do horror total porque explicita para a adolescente o gesto de superação, a ponto de conseguir verbalizar o acontecimento do passado. Em suas entrevistas, Tatiana Levy conta que depois dessa cena de confissão elas nunca mais tocaram no assunto. Disse também que resolveu contar para sua irmã. E, agora, ao tornar público aquilo que pertencia à esfera do privado, ela se pergunta até que ponto tinha esse direito. Sua resposta é que ela se coloca como herdeira da mãe e, nesse sentido, deve transmitir essa herança, inclusive para seus filhos.

A mãe é personagem importante do romance *A chave de casa* (2009) sob o modo ficcional, pois é ela, enquanto voz fantasmática, que fala com a protagonista-narradora, pois é ela quem lhe mostra o lado bom da vida. Jornalista e escritora, Helena Salem (1948-1999) foi presa e torturada na ditadura, partiu com o marido para o exílio em Portugal, onde nasceu a autora, em 1979. Morreu jovem aos 51 anos, dois anos depois de ter revelado o segredo do estupro à sua filha Tatiana. Se em seu primeiro romance a personagem-narradora recebia uma herança que era difícil de carregar, neste novo livro ela se torna mãe e transmissora de uma herança, o que assinala que essa é uma questão central em sua obra.

Em *Vista chinesa*, a autora adota a primeira pessoa, fala pela amiga, fundindo-se com ela. A narrativa toma a forma de uma carta

escrita por Júlia, a protagonista-narradora, aos seus dois filhos, Antonia e Martim. Por outro lado, o romance é dedicado aos dois filhos da autora, Vicente e Esther, o que causa, até certo tempo, uma confusão entre as duas mulheres. A carta é tematizada em *A chave de casa* como meio facilitador de se comunicar com a mãe quando a narradora sentia dificuldade de contar-lhe o segredo que lhe oprimia o peito: “Sinto o segredo me corroendo, me mutilando lentamente. É um segredo terrível, monstruoso, não tem um resquício sequer de coisa bonita” (Levy: 2009, 141). Ela diz que na infância escrevia bilhetes para a mãe, deixava-os em algum local para que ela os encontrasse porque não tinha coragem de falar. Continua com a mesma estratégia na idade adulta: “Como não encontro outra maneira de revelar o que guardo comigo há tanto tempo, escreverei uma carta, onde contarei o que tem me infligido tanta agonia” (Levy: 2009, 142). No entanto, ela não entrega a carta à mãe, ela enterra a carta na floresta, enterra o segredo, o que é um procedimento semelhante ao que a personagem-narradora adota em *Vista chinesa*, enterrando o colar que havia sido arrancado pelo estuprador na floresta do México (Hoje até podemos elucubrar se esse segredo não seria, na verdade, o segredo do estupro sofrido pela mãe).

Se *A chave de casa* é uma autoficção, tal como a própria Tatiana Levy apresentou em entrevistas na época da publicação e em seu pós-escrito da tese de doutorado, *Vista chinesa* toma a forma de alterficção, em que há identificação entre o eu e a outra, o eu e a amiga ferida, dilacerada. O termo alterficção foi cunhado por Evando Nascimento (2017) em substituição à autoficção, porque ele afirma que gosta de pensá-la como “reinvenção de si como outro”; a alterficção seria o “duplo reflexivo da autoficção”. Para Nascimento, a alterficção teria três sentidos correlatos: 1. Tomar a si mesmo como outro; 2. Re-

ferir-se ao outro com o qual o eu se relaciona “desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam” (Nascimento: 2017, 622); 3. Remeter ao leitor que, no ato de leitura, vai sentir um certo estranhamento ao perceber a presença do autor no plano da enunciação e no plano do enunciado, com os desdobramentos das diferentes figuras: autor, narrador, personagem. Na reportagem publicada em *O Globo* (e também em outras matérias publicadas em diferentes veículos de comunicação), Joana Jabace, que é diretora da TV Globo, conta que tem a intenção de realizar um filme a partir do romance e que Tatiana Levy participará da elaboração do roteiro. Nesse sentido, o termo alterficção faz ainda mais sentido, pois as duas tornam-se autoras: uma do romance e outra do filme, alimentando-se e agindo como vasos comunicantes.

Em *Vista chinesa*, autora e narradora-protagonista são a mesma e a outra, fala(m) para os filhos na forma de carta e para os leitores, em especial para a filha e as leitoras. Nesse sentido, as três possibilidades levantadas por Evando Nascimento estão aqui contempladas. No romance, a amiga Diana desempenha esse papel do duplo, desse outro eu: é ela que acolhe Júlia ao chegar ao prédio após o estupro, toda suja e machucada, pés descalços e feridos, que a abraça com força, numa fusão de corpos e afetos. É ela que a leva para o apartamento, que a ajuda a se despir e a tomar banho, que a abraça e a consola. A água lava um pouco toda a sujeira que ela sente em seu corpo, é no banho que consegue chorar. Depois chegam a mãe, o pai e o irmão, que sofrem ao ver o seu estado: “não deve haver aflição pior do que o desconhecimento tangível da dor de um filho” (Levy: 2021, 17). Finalmente, chega o namorado, Michel, que

vai se mostrar muito carinhoso e paciente porque ela precisará reaprender a viver.

Para uma pessoa traumatizada por um estupro costuma haver gatilhos que causam a rememoração do evento traumático. Dentre os detalhes evocados está o cheiro do homem assim como os cheiros da mata, em especial da jaca: “No início, era só o cheiro. O cheiro dele, o cheiro da jaca, um cheiro que sinto até hoje, nos lugares mais inusitados [...]. Eu não escolho, ele volta quando quer, onde quer” (Levy: 2021, 9). No conto “Foi ao sentir o cheiro dele que Izildinha deu a primeira relaxada”, de Elvira Vigna (2004), a personagem que sofre o estupro fala do cheiro do jovem assaltante e do cheiro do marido. Nos dois textos, a personagem que sofreu violência sexual tem a impressão de que nunca mais conseguirá ter uma relação sexual com o marido:

E ficava só a lembrança do olho arregalado e do revólver, sem parar, ali na mão dele. E então ela não só não queria mais, mas achava mesmo, com uma certa surpresa e sem saber de onde vinha aquele achar, que nunca mais ia querer trepar na vida (Vigna: 2004, 31).

Júlia, no início, tem vergonha de ficar nua diante de Michel; aos poucos ela faz um esforço para relaxar, para parecer natural. E Michel não a força a nada, é uma reaprendizagem que precisa ser feita. Durante a viagem ao México, seis meses após o estupro, Júlia se solta totalmente. As cenas de sexo tornam-se intensas. O erotismo é bem explorado por Tatiana Levy, que trabalha com perícia a (re)construção do corpo desejante feminino, a mulher dona de seu desejo, ativa e participante do ato sexual.

Todos os detalhes da violência sexual estão contados, sem falsos pudores. O acerto na construção da narrativa reside, talvez, na decisão de não contar o estupro de uma só vez, de maneira imediata e compacta; o acontecimento vem aos poucos, do mesmo modo como funciona a memória, um novo detalhe surge, um sentimento de raiva, opressão ou de medo. A escritora que pretende criar uma cena de violência sexual contra a mulher deve evitar o risco da hipotipose, “descrição tão viva e animada de um objeto ou de uma ação que apresenta à vista o que pretende significar”, na definição do dicionário do Aurélio. A hipotipose provoca no leitor a sensação de presenciar a cena, o que seria contraproducente, de um ponto de vista feminista, se ela funcionar como excitação para um *voyeur*.

O romance é ousado também na linguagem, usando todas as palavras necessárias para nomear os órgãos genitais e descrever o ato sexual. Além da arma, da violência física e sexual, destacam-se as sensações físicas e emocionais: cheiro, repugnância, medo, nojo. A vítima dominada tem de obedecer aos comandos do homem para fazer e falar o que ele deseja. O detalhe que chama a atenção é que ele usava luvas a fim de não deixar suas digitais no corpo e na roupa da vítima, apontando para a premeditação e o cuidado na preparação do ataque. Um clichê em cenas de estupro é o homem chamar a mulher violentada de puta, putinha, simulando que ela está gostando de ser usada como um objeto descartável.

O que leva um homem a agredir uma mulher com socos e tapas, estuprá-la com uma arma na mão? Que prazer é este, prazer de fazer o mal, prazer do ressentido que se vinga sobre a mulher desconhecida que passa por acaso no lugar onde ele já se amoitou para dar o bote, como uma serpente? De onde vem esse ódio das mulheres? No ressentimento, segundo Maria Rita

Kehl, “o Outro é representado pelas figuras que, na infância, tinham poder efetivo para proteger, premiar e punir a criança” (Kehl: 2020, 12). Os homens que odeiam as mulheres estão se vingando da mãe? O ressentido considera que lhe devem algo, que ele é vítima da sociedade; como não luta contra nada, como permanece passivo, ele se vinga na figura que evoca aquele Outro que não o amou.

Talvez o melhor personagem do ressentido na literatura seja o protagonista-narrador de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski (2009): ele odeia todos os homens que lhe parecem superiores, quer se vingar de tudo e de todos, e só consegue ser ridicularizado. Ele vai, então, tirar sua desforra sobre uma mulher, Liza, uma prostituta que ele engana desavergonhadamente, fazendo-a acreditar que vai amá-la e redimi-la, ao passo que não tem a menor vontade de revê-la no dia seguinte. Numa de suas conversas, ele lhe diz que cresceu sem família, por isso é insensível. Ele só pode triunfar (momentaneamente) sobre uma mulher em posição vulnerável, nunca sobre os homens.

Em dois momentos a narradora de *Vista chinesa* se refere à psique do estuprador:

Lembro de ter pensado, em que momento ele começou a ter tesão? Mas ele tem tesão em que, exatamente? Em me ver perdida, com medo, nauseada, ansiosa? [...] Estava paralisada. Aquele homem sem calça na minha frente, o pau duro, era incompreensível e assustador demais (Levy: 2021, 79).

No fim do romance, a narradora diz que há alguma coisa que extrapola o acaso: o ódio daquele homem, a violência daquele homem, a

permissão que ele se dava de violar o meu corpo [...]. Isso foi o meu encontro fortuito com o mal” (Levy: 2021, 102).

Trata-se de um fato aleatório, que foge à lógica e à compreensão: ela foi a vítima porque passou naquele lugar naquela hora. O Mal existe, o acaso de ser atacada por ele foge ao controle.

A misoginia está bastante incrustada na nossa sociedade patriarcal; há, inclusive grupos e associações antifeministas tais como o MGTOW (*Men Going Their Own Way*), cuja visão distorcida se exprime na ideia do “privilégio feminino” quando todos nós sabemos que são os homens que têm privilégios. A masculinidade tóxica que se forma por disfunções de vários tipos se alimenta também pela pornografia violenta em que as mulheres são torturadas e humilhadas, além do que circula na *deep web* que, segundo consta, é de natureza criminoso.

Aquilo que Júlia passou ficou impresso em seu corpo.

Está tudo escrito na minha pele, sei que está, tudo o que aconteceu, até os detalhes que eu disse que tinha contado para a polícia, mas não contei, porque nunca se conta tudo, há sempre uma parte que falta (Levy: 2021, 9).

Se tudo está impresso no corpo feito tatuagem, o corpo nunca mais poderá ser belo porque ficou indelevelmente destruído. Ela que se exercitava para ser magra, ter o corpo belo, sente que seu corpo foi profanado.

A potência do romance reside no ritmo encantatório da linguagem vertiginosa, às vezes sem pontuação, numa sofreguidão para esgotar todos os detalhes do evento traumático: apesar de desejar o esquecimento, a cena do estupro volta com novos detalhes,

como o ritornelo de uma música, porque não é possível esquecer: “Mas há coisas que, mesmo depois de terem acontecido, continuam acontecendo. Elas não te deixam esquecer porque se repetem todos os dias” (Levy: 2021, 9). A escrita da carta-testemunho-testamento se dá cinco anos depois do acontecido, e a procura pela palavra certa a faz repetir seis vezes numa mesma frase a palavra estuprada, chegando a escandi-la: es-tu-pra-da. Essa reiteração vem preencher uma quase ausência do seu uso na literatura; ainda que haja estupro, poucas vezes se emprega a palavra exata.

Realmente, esta é uma característica do trauma: a repetição da lembrança, a dificuldade de falar, de narrar. Júlia, a personagem-narradora, só começa a falar abundantemente com a psicanalista depois de três anos, porque no início ficava travada. A viagem ao México durante a qual a personagem toma peiote é parte do processo de superação do trauma: “Mastigar o peiote é uma maneira de mergulhar numa realidade tão desconhecida quanto íntima, uma viagem por dentro de cada um de nós” (Levy: 2021, 90). Depois de muitos delírios provocados pela mesalina contida na planta; depois de enterrar o colar da avó, que havia sido levado do México, fora arrancado do pescoço dela e encontrado, posteriormente, pela polícia; depois de todo o ritual do peiote que a ajuda a fazer o luto, a personagem está preparada para engravidar e ter seus filhos gêmeos. Ela descreve o luto assim: “a gente enterra na floresta, enterra na análise, enterra no trabalho, enterra na vida que segue, mas há sempre uma parte que volta” (Levy: 2021, 94). Escrever a carta e narrar a história do trauma também faz parte dessa tentativa de elaborar o luto.

A cerimônia do peiote guarda semelhança com a cerimônia da ayahuasca, chamada popularmente no Acre de cipó, do romance *Mulheres empilhadas* de Patrícia Melo. São rituais indígenas com

plantas alucinógenas nos quais as personagens buscam outra forma de conhecimento para superar os traumas vividos, um conhecimento que passa por outras formas de saberes ancestrais. As cenas em que a personagem toma o cipó na Amazônia são mais longas e mais variadas porque, de um lado, existe uma performance épica das guerreiras que matam os homens e, em especial, os estupradores; de outro, uma lembrança do assassinato da mãe da personagem, trauma de sua infância que tinha ficado enfurnado no seu inconsciente. Nessa encenação, ela revê a sequência completa dos atos do pai assassino.

*Vista chinesa* termina com uma chuva torrencial que provoca o deslizamento de terra na Floresta da Tijuca, arrastando o sutiã, o celular, o fio de cabelo que nunca foi achado, levando embora aquele pedaço de terra que assistiu ao crime. Se uma mulher foi profanada, essa profanação é também da Floresta da Tijuca e, em última instância, da Terra, que sofre tantos ataques dos homens. E o romance fecha com uma frase enigmática: “e digo a mim mesma que a salvação virá da terra ou não virá, a floresta invadindo e devorando a cidade, a mata comendo o asfalto, a salvação para o Rio é, sempre foi, sempre será, a sua própria morte” (Levy: 2021, 106). Talvez esse enigma possa ser lido na chave da visão apocalíptica da revolução feminista tal como ela foi vista por Monique Wittig e Virginie Despentes: “Não se trata de opor as pequenas vantagens das mulheres às pequenas conquistas dos homens, mas de dinamitar tudo isso” (Despentes: 2016, 121). Em *As guerrilheiras*, de Wittig:

Elas dizem: inferno, que a terra seja como um vasto inferno, destruindo matando e incendiando os edifícios dos homens [...] as prisões os hospitais psiquiátricos as fábricas antigas

e novas das quais elas libertam os escravos (Wittig: 2019, 120).

As guerreiras do romance de Patrícia Melo também têm esse vasto poder destruidor. Será, talvez, preciso uma hecatombe para destruir a cidade, destruir essa civilização que agride a natureza e desvirtua as relações entre os gêneros, provocando o ódio e a violência.

## Referências

- ABDULALI, Sohaila. *Do que estamos falando quando falamos de estupro*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós, 2017.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FORTUNA, Maria. Como é ser estuprada e continuar? Segundo Caderno. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19/02/2021. p. 1.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. Apresentação e notas da tradutora. Apresentação de Maria Rita Kehl. Posfácio de Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- LEVY, Tatiana Salem. Parte II. Pós-escrito. In: \_\_\_\_\_. *Tese de doutorado*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Vista chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.
- NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 24, n. 42, set./dez. 2017. pp. 611-634. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295>.
- TISSERON, Serge. *Secrets de famille, mode d'emploi: Quand et comment faut-il en parler?* Paris: Ramsay, 1996.

- VIGNA, Elvira. “Foi ao sentir o cheiro dele que Izildinha deu a primeira relaxada”. In: LEAHY, Cyana (Org.). *Todos os sentidos: contos eróticos de mulheres*. Niterói: C.L. Edições Editora/Zit Gráfica e Editora, 2004.
- WITTIG, Monique. *As guerrilheiras*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2019.

## Resumo

Muitas obras literárias de escritoras brasileiras contemporâneas tratam do estupro pelo viés ficcional, o que demonstra a necessidade de romper a barreira do silenciamento em relação a esse crime cometido contra as mulheres. O ineditismo do romance *Vista chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy, reside no fato de ter sido baseado em fatos reais, revelado numa nota da autora no final do volume, na qual ela conta a genealogia do livro: em 2014, uma amiga foi estuprada nas proximidades da *Vista Chinesa*; em 2018, ao se descobrir grávida de uma menina, Tatiana Levy decidiu retomar algumas notas feitas desde então e prosseguir a escrita, pensando que as meninas têm de saber. Nessa nota, a amiga decide assumir publicamente seu nome afirmando que não tem vergonha e faz questão que todos saibam que isso realmente aconteceu com ela, Joana Jabace.

**Palavras chave:** Tatiana Salem Levy; *Vista chinesa*; estupro; literatura brasileira de autoria feminina.

## Abstract

Many literary works by contemporary Brazilian female writers discuss rape from a fictional perspective, thus demonstrating the need to break the silence barrier surrounding this crime committed against women. The uniqueness of Tatiana Salem Levy's novel *Vista Chinesa* (2021) lies in the fact it was based on actual events, revealed in a note by the author at the end of the book, in which she describes its genealogy: in 2014 a friend was raped in the vicinity of the *Vista Chinesa* (a lookout in Rio de Janeiro's Tijuca Forest); in 2018, after discovering she was pregnant with a girl, Tatiana Levy decided to resume some notes she had made and start writing the novel, thinking that girls have to know about this. In the note the friend decides to reveal her true identity, asserting that she feels no shame, and makes a point of letting everyone know what really happened to her, Joana Jabace.

**Keywords:** Tatiana Salem Levy; *Vista chinesa*; rape; Brazilian women authors.



## **Do clássico ao contemporâneo: a atualização do romance histórico através de *Leite derramado*, de Chico Buarque**

Herbert Sousa de Araújo\*

“Não diferem o historiador e o poeta  
por escreverem em verso e prosa, diferem, sim,  
em que diz um as coisas que sucederam,  
e o outro as que poderiam suceder”.

Aristóteles

A relação entre literatura e história não pode ser entendida e explicada de maneira simplificada, pois, entre tantos distanciamentos e aproximações, as duas áreas foram ganhando forma com o próprio tempo. Mário Maestri (2002) nos diz que ambas nasceram como um ser único e indistinto, sendo necessário um considerável percurso para que pudessem se diferenciar, singularizar e especializar. Não tenho o intuito de explicitar esse longo caminho percorrido pelas duas disciplinas, mas refletir de que modo essa conexão se estabelece no texto de ficção contemporâneo. É importante pensar que os debates em torno desse vínculo estão presentes desde a Antiguidade, como bem vimos na epígrafe que abre este ensaio, sendo assim, ousado afirmar que história e literatura continuarão imbricadas. O que muda de fato é o modo como se apresenta esse “casamento”.

\* Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Ainda de acordo com Maestri, no século XIX, a literatura e a história aproximaram-se e se afastaram logo em seguida. É exatamente nesse momento de afastamento e negação, segundo o historiador brasileiro, que a diferenciação entre as duas áreas avança qualitativamente. Ao ter consciência de que era necessário e factível apreender racionalmente o devir histórico e captar as experiências das massas, geram-se dois produtos importantíssimos para a humanidade: a historiografia científica e o romance histórico. É com este último que prossegurei a partir de agora.

Segundo Mikhail Bakhtin (1993), o romance por si só já se apresenta como um gênero híbrido, sendo muito complexo tentar moldá-lo, fixá-lo e defini-lo. Portanto, se esse já é um exercício difícil, seria ainda mais problemático tentar realizar esses procedimentos com o então denominado romance histórico. Para nossa sorte, Gyorgy Lukács (2011) não só tenta, como consegue – claro que dentro de suas possibilidades históricas e culturais – realizar tal feito, se tornando a maior referência sobre os estudos de romance histórico. É praticamente impensável realizar uma pesquisa em torno deste produto e não mencionar o teórico húngaro e o seu texto abre-alas.

Para Lukács, o romance histórico tem sua origem nos textos de Sir Walter Scott - escritor de origem escocesa. Ao analisar as produções, o húngaro elencou algumas características que deveriam ser consideradas formadoras do romance histórico. Desse modo, para que um texto pudesse ser enquadrado no mesmo rol que os de Scott, precisava apresentar características como: simbolizar os costumes da época; expor os velhos e novos hábitos sociais que surgiam e se transformavam; conter um conflito dramático que desafiasse as personagens, motivando-as a sair do plano confortável e seguro; ter como figura central um herói mediano e prosaico; apresentar perso-

nagens históricas em posições secundárias; ter um narrador em terceira pessoa, dando um certo ar de distanciamento e imparcialidade.

Portanto, vemos que a fundamentação e a inspiração de tal romance estão na própria história, pois é recorrendo aos processos históricos que o autor tem como base os dados para criar sua narrativa, que, mesmo ficcional, está ancorada na realidade. A história acompanha os movimentos de mudança da sociedade, captura as transformações, investiga os costumes, enquanto a literatura apresenta seu olhar crítico sobre essas estruturas. Desse modo, Lukács nos diz que o interessante na constituição de um romance que se pretende histórico é a relação que se estabelece entre passado e presente. Não se trata apenas de produzir um enredo que aborda inconscientemente a história e o passado, mas é preciso entender, a partir do presente, esses dados. Desta forma, faz-se necessária uma retomada reflexiva dos acontecimentos, compreendendo os seus aspectos e permitindo ao leitor um panorama crítico dos eventos. Segundo Lukács, é exatamente isso que faz Scott em suas obras: reflete o passado através do presente e evidencia que sua atualidade está inevitavelmente ligada à história.

É evidente que as teorias que fundamentam o romance histórico se alteraram ao longo dos anos, já que história e literatura estão imersas em processos de reconfiguração. Com isso, o conceito de romance histórico foi sendo revisto, ganhando importantes contribuições, como as de Fredric Jameson (2007). O pesquisador e estudioso norte-americano desenvolveu seu argumento partindo dos postulados de Lukács. Entretanto, essa retomada ocorreu de maneira bastante crítica. Inicialmente, ele considera que os romances de Scott não devem ser rotulados como históricos, mas devem ser precisamente intitulados como dramas de costumes, visto que

ainda faltam elementos importantes para essa categorização. Para Jameson, o romance que pretende ser histórico deve apresentar um grande evento que faça a mediação entre os planos público e privado. Melhor dizendo, o romance histórico deve ter um tempo individual e um tempo público bem delimitados, de modo que esses tempos devem ser conectados pela mediação de um grande acontecimento. Sendo assim, não pode haver em hipótese alguma um maior direcionamento e aprofundamento em determinado tempo, mas o que deve acontecer é a intersecção de ambos. E aí reside a crítica para com os romances de Scott, segundo o crítico literário estadunidense. Tais obras não podem ser encaradas por essa ótica, pois tratam de uma representação de valores e costumes, de uma descrição de eventos, mas lhes falta essa perspicácia na intersecção dos tempos através do grande acontecimento. Para Jameson o romance histórico só pode ser desenvolvido através desse arquétipo:

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história de vida de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra os que argumentavam com muita propriedade). Ele pode até incluir todos esses aspectos, mas tão somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público e histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou

líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. (Jameson: 2007, 192).

Além destas principais categorias, Jameson vai retomar Lukács para dizer que também é necessário haver uma nítida separação temporal entre o autor e o evento que ele se propõe a narrar. Ele considera que esse movimento é fundamental para que o texto não apresente confusões da memória recente do próprio escritor. Nesse sentido, *Guerra e Paz* (1867) de Tolstói é considerado o grande romance histórico. É fato que Lukács já o tinha incluído como exemplo, mas Jameson retoma essa mesma narrativa para reafirmar a classificação a partir de suas perspectivas. Em sua concepção a grande obra de Tolstói apresenta fielmente todos os aspectos mencionados acima, sendo quase impossível que uma obra contemporânea consiga ostentar essas mesmas qualidades.

Nessa direção, Jameson vai apontar que há enormes dificuldades para a realização do romance histórico na contemporaneidade. Em sua tese, a modernidade proporcionou uma centralização na subjetividade e individualidade, e, exatamente por isso, houve um direcionamento exacerbado para o tempo privado, dificultando a sua articulação com o tempo público. Desse modo, a intersecção temporal se tornaria frágil e inconsistente. Além disso, segundo ele, não temos na modernidade um evento com proporções grandiosas, já que os acontecimentos estão se tornando cada vez mais cotidianos e perdendo o *status* de monumental. Isto quer dizer que, sem um grande acontecimento e com uma forte centralização na individualidade, os romances históricos não teriam potencial para realizar as

coordenações necessárias. Por isso, Jameson indaga em seu ensaio se ainda seria possível um romance histórico nos tempos modernos e contemporâneos.

Respondendo às indagações e à tese de Jameson, Perry Anderson (2007) afirma que o romance histórico na era moderna não só é possível como se expandiu de maneira grandiosa. Indo na contramão do que pensava o seu colega, Anderson vai dizer que tal romance não declinou, muito pelo contrário, se renovou e subverteu as regras. Sendo assim, estamos tratando especificamente do romance histórico contemporâneo, e aqui me coloco a dizer que não se trata de contemporâneo apenas no sentido temporal, mas também pelo modo como essas narrativas vêm se organizando e provocando novas configurações. Para o historiador londrino, os enredos históricos contemporâneos nunca deixaram de trabalhar a articulação entre passado e presente, até porque este ponto não pode ser ignorado, mas agora é a forma que sofre alterações. Nesses romances os tempos aparecem misturados e imbricados, há uma proliferação de anacronismos e uma multiplicidade de finais alternativos. O que vemos, na verdade, é uma preocupação com as devastações e catástrofes. A ideia de progresso perde força e tais textos olham majoritariamente para os processos históricos e as marcas destrutivas que deixaram. Isso explica o grande número de narrativas produzidas na América Latina abordando as ditaduras militares. Citando a visão do filósofo Walter Benjamin sobre o conceito de história – a partir da pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee –, vejamos o que Anderson considera uma potencial força do romance histórico contemporâneo:

O anjo da história está se distanciando de algo em que fixa a vista. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos,

ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Parte do romance histórico pode estar aqui. (Anderson: 2007, 219).

Assim sendo, o romance histórico contemporâneo olha para o passado com o intuito de refleti-lo criticamente a partir do presente, evidenciando as suas inúmeras injustiças e despropósitos. Mas isso acontece por meio de uma subversão das regras: as marcações temporais se diluem; passado e presente se apresentam de modo não linear; não se delimitam as características fixas e rompem-se os binarismos. A potência de tal romance está exatamente na capacidade de amotinar as normas e criar com maior fluidez narrativas que nos colocam diante de uma história que ainda não conseguimos superar. O fato é que se podem alterar as formatações e configurações, mas a relação entre história e literatura não pode ser relativizada.

Tendo como base as importantes contribuições acima elucidadas, proponho uma leitura do romance *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, como um romance histórico contemporâneo. Na obra em questão, Buarque nos apresenta um monólogo do senhor Eulálio Assumpção. Internado e abandonado em um leito de hospital, acometido de uma patologia cerebral, o velho centenário narra sua história, suas experiências e a de seus familiares, o clã dos Eulálios: tetravô, bisavô, avô e pai. Apenas nesta breve contextualização, já podemos observar que o romance foge do arquétipo idealizado por Lukács e Jameson, tendo em vista que a narração se desenvolve em primeira pessoa e que há uma forte centralização na individualidade da personagem, pois, ao contar sua biografia, ocorre uma densa

marcação da vida privada.

Entretanto, engana-se quem acha que as 200 páginas do romance se limitam apenas a firulas e dramas íntimos. Ao contar sua trajetória, o velho Eulálio nos coloca diante não só de suas questões particulares, mas também nos lança na história do Brasil. E aqui chamo atenção para a força deste enredo, pois é nesse âmbito que, mesmo partindo de uma forte perspectiva subjetiva, o narrador consegue fazer a intersecção com o plano público e histórico. É claro que não o faz nos moldes idealizados por Jameson, mas não se pode negar que esse cruzamento é inevitável. Além disso, chamo atenção para mais um fato: como o período narrado engloba cem anos de existência do herdeiro Assumpção, não há um conflito específico, muito menos há somente um grande acontecimento. Pelo contrário, há uma larga quantidade de ocorrências, que também não ganham o *status* de monumental, visto o modo como são documentadas. Os fatos existiram, são grandiosos pela ótica da história, mas Eulálio não os coloca nessa posição.

Pertencente a uma família rica e bem posicionada na época do Brasil colonial, Eulálio cresceu rodeado de escravizados e acostumou-se a ter os seus desejos atendidos. Chama atenção uma das primeiras lembranças narradas, na qual vemos a maneira como ele se refere aos escravizados que durante décadas foram obrigados a trabalhar para seu clã:

E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário. Assunção, na forma assim popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos.

Curioso é que seu filho, também Balbino foi cavaliário do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância. Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol. Mas depois que entrei no ginásio, minhas idas à fazenda escassearam, ele cresceu sem estudos e perdemos as afinidades. (Buarque: 2009, 18).

No fragmento acima, Eulálio descreve uma prática comum no período citado: a apropriação dos sobrenomes dos brancos por parte dos escravizados como uma maneira de identificação<sup>1</sup>. Mas vejamos que o narrador recupera esse acontecimento marcante na história do Brasil, mas não dá a ele um *status* importante, o trata de modo banal e simplista. Na narração, não vemos uma preocupação em evidenciar a condição de vida da população escravizada, não há uma empatia para com aqueles seres que perderam suas vidas no trabalho forçado e desumano, mas há somente a necessidade de demarcar o seu lugar para que ele não seja confundido. O modo como se refere a Balbino através do pronome “aquele” nos faz perceber o ar de menosprezo para com o outro, se colocando numa posição de superioridade. Olhemos mais especificamente para um outro ponto importante neste relato: a restrição à educação. Enquanto Eulálio se ausenta de sua fazenda, onde já vivia no luxo, para desenvolver seus estudos, Balbino Neto nem a oportunidade de idealizar esse projeto teve, visto que continuou forçadamente trabalhando para nada re-

<sup>1</sup> Fenômeno que pode ser observado no romance contemporâneo *Ponciá Vicêncio* (2017), de Conceição Evaristo.

ceber. Com isso, reflito que, mesmo com uma narração em primeira pessoa, uma forte centralização no egoísmo e na individualidade de Eulálio, há uma articulação com a história, com aquilo que é público, mesmo que esse evento seja minimamente citado.

Percebamos que o passado é retomado brevemente, mas a reflexão a partir do presente nos faz compreender que essas marcas ainda vivem. Eulálio muitas vezes ao longo do enredo se declara não racista, apenas por ter convivido com Balbino Neto e posteriormente ter se casado com uma mulher descendente de pretos, mas sem a pele retinta. Se olharmos para os dias atuais, iremos deparar esses mesmos discursos, que começam com uma falsa declaração antirracista e em seguida despejam uma série de preconceitos.

Em outro momento, Eulálio nos coloca diante de um outro importante acontecimento para o Brasil: a ditadura militar. Mais uma vez temos uma narração que pega esse objeto pelo viés subjetivo, evidenciando os familiares e deixando o acontecimento como pano de fundo:

É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d'Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve se lembrar quando ele meteu na cabeça de ser comunista. Agora imagine sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista de linha chinesa. Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu. Você diz que ele próprio morreu nas mãos da polícia, e com efeito tenho vaga lembrança de tal assunto. Mas lembrança de velho não

é confiável, e agora estou seguro de ter visto o garotão Eulálio ainda outro dia, forte toda a vida. Ele até me deu uma caixa de charutos, mas que besteira minha, o que morreu era outro Eulálio, um que parecia o Amerigo Palumba mais magro. O Eulálio magro é que virou comunista, porque já nasceu na cadeia e dizem que teve desmame precoce. Daí fumava maconha, batia nas professoras, foi expulso de todas as escolas. (Buarque: 2009, 38).

Novamente o acontecimento histórico é mencionado de modo subjetivo e agora com um tom implícito também. Não há uma descrição, nem ao menos uma menção mais incisiva sobre a ditadura militar. O relato se preocupa primeiramente em falar de um dos descendentes da família. Busca evidenciar um membro da família que já falecera, mas o motivo pelo qual chegou a óbito não ganha destaque, apesar de aparecer timidamente. As memórias do próprio Eulálio são confusas, já que ele sofre de Alzheimer e chega a confundir nomes de netos e bisnetos. A perpetuação do nome Eulálio, passando de geração em geração, pode ser entendida como uma forma de manter viva a memória do patriarca, embora cause confusão, não sendo fácil distinguir o nível de parentesco de cada um. Mas quero chamar atenção para outro efeito causado por essa confusão mental. Quando o centenário diz ao final de um dos períodos que possui “vaga lembrança de tal assunto”, podemos interpretá-lo como uma falha na memória a respeito da forma como o neto faleceu, mas também como uma possível dúvida em relação ao assunto da própria ditadura. Misturam-se lembranças familiares e históricas, não deixando explícito o próprio acontecimento do regime militar. Com isso, pegamos aquilo que fica solto das memórias melindrosas. E ainda é interessante destacar outro momento que se refere a esse período:

Não esqueço o dia em que me telefonaram para buscar o bebê no hospital do Exército, o coronel foi atencioso, disse me conhecer de outros Carnavais. Até me emocionei ao ver o pimpolho, praticamente órfão de pai e mãe, porque Amerigo Palumba estava longe e você, presa e incomunicável. Mas espere um pouco, isso não é possível porque você saiu do hospital ao meu lado, com a criança no colo. Só sei que Eulálio d'Assumpção Palumba Júnior foi batizado e criado por nós, hoje é esse garotão que a leva para andar de carro e me dá charutos cubanos. (Buarque: 2009, 39).

Identificamos, no trecho acima, que o senhor Eulálio possuía uma relação com os militares quando enfatiza que ele e o coronel já se conheciam de outros “carnavais” e fala da cordialidade com que este o tratou. Mesmo nas confusões mentais do velho senhor, conseguimos entender que o seu neto foi assassinado na prisão durante o regime. Ao lado de Maria Eulália, sua única filha, pega o seu bisneto e o cria dentro das suas novas possibilidades. Observemos que ele ainda trata do assunto com confusão, não sabemos se intencionalmente, mas é fato que as recordações são embaralhadas, pois ele sempre tenta amenizar os fatos e a crueldade daquele período. Sabemos que até hoje há pessoas que tentam negar esse fato ou ao menos ludibriar parte da população com a ideia de que o sanguinário regime foi positivo para o Brasil. Não é à toa que esse efeito cai bem a Eulálio, homem branco e rico que durante anos se situou entre os poderosos e não se importou com as lutas sociais, mesmo perdendo um de seus parentes. É sempre bom lembrar que a versão elitista da história tem a pretensão de tornar acontecimentos importantes em

algo menor, tentando impedir uma compreensão profunda dos fatos.

Como último exemplo, gostaria de evidenciar mais um ótimo fragmento para pensarmos essa relação entre história e literatura no romance histórico contemporâneo:

Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. Talvez seja até um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço. Tampouco contra a raça negra nada tenho, saiba você que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoadas no quengo. (Buarque: 2009, 193).

No trecho acima vemos mais uma faceta do preconceito étnico em nosso país: a discriminação religiosa. É fato que as manifestações artísticas, esportivas e religiosas desenvolvidas pelos pretos sofreram com perseguição e foram marginalizadas. Tais ações deixaram uma imensa marca negativa que ainda está longe de ser apagada. É comum vermos nos noticiários inúmeros casos de violência verbal e física direcionados aos praticantes de religiões de matriz africana. Novamente Eulálio despeja suas falas caóticas e cheias de preconceito. Além disso, quero marcar dois pontos que chamam atenção nesse fragmento: 1) o fato de que o número de protestantes aumenta

<sup>2</sup> Dados do IBGE no censo de 2012: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html>.

consideravelmente a cada ano no Brasil, segundo o próprio IBGE<sup>2</sup>, tendo uma estimativa de ser maioria muito em breve. Tal conversão acontece na maioria das vezes a partir de uma pregação colonizadora que muito se assemelha aos catecismos dos anos 1500, na qual os colonizadores negavam a religião dos povos negros e indígenas, referindo-se a elas como religiões pagãs ou demoníacas. Isso é um dado histórico importante para pensar a formação de nossa cultura, sobretudo porque tem voltado a aparecer com muita força; 2) a ideia que ainda persiste de que os brancos fizeram um favor aos pretos libertando-os da escravidão e até mesmo que o próprio processo de escravização foi um benefício, como erroneamente afirmou o ainda presidente da Fundação Palmares<sup>3</sup>. Ou seja, esses discursos estão vivos em nossa sociedade e estão longe de serem erradicados.

Assim, quero evidenciar que alguns dos acontecimentos apresentados nos trechos acima não estão inseridos em um passado distante do autor, como queriam Lukács e Jameson. Ao contrário disso, Chico Buarque vivenciou a ditadura militar, chegando até mesmo a se exilar no exterior. Já em relação a essa retomada massiva das pregações colonizadoras como forma de conversão, trata-se de um acontecimento que está se desenvolvendo, portanto, estamos imersos nesse contexto atual. Aliás, se engana quem acredite que a ditadura não resiste também, talvez nunca tenhamos estado tão perto desse passado sombrio. Mas o fato é que temos vários eventos importantes que não estão distantes do escritor. Nesse sentido, Marilene Weinhardt (2012) vai apontar a forte presença desse pas-

<sup>3</sup> Série de discursos preconceituosos e racistas do presidente da Fundação Palmares: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/02/sergio-camargo-presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita-em-reuniao.ghtml>.

sado histórico mais próximo do presente nos enredos contemporâneos. Segundo a pesquisadora, há romances históricos atuais que apresentam discursos em primeira pessoa, nos quais os narradores são, majoritariamente, maduros ou idosos, contando suas vivências e experiências, através da memória, mas situando suas ações em relação aos eventos históricos. E aí ela chama atenção para o fato de que não são romances de autoficção, nem autobiográficos. Quando essas memórias se situam no tempo vivido pelo autor, fugindo do que seria considerado ideal para este tipo de romance, Weinhardt nos diz que a própria concepção de “passado histórico” já fora superada pela história, que se propõe a olhar cada vez mais para o passado recente.

Ainda é válido lembrar das contribuições de Linda Hutcheon (1991), quando chama atenção para o fato de que as narrativas contemporâneas que se pretendem históricas unem literatura e história com o intuito de desconcertar, desestabilizar o passado, seja ele recente ou distante. Há um confronto com a natureza do passado, sua existência é reconhecida, embora ela seja problematizada e questionada. O protagonista do romance aqui estudado desempenha essas funções. Como já vimos, em algumas situações Eulálio tenta diminuir, borrar ou contornar acontecimentos históricos, não os reconhecendo como graves e injustos. Mais uma vez chamo atenção para o fato de que Chico Buarque elege um senhor branco, que pertencia à elite brasileira para ser o narrador-protagonista. Mesmo estando financeiramente falido, o centenário não quer perder o *status* de antes e não consegue esconder os seus preconceitos e ideologias. E é exatamente nessa escolha de narração que está a potência do enredo. Sabemos que a história oficial foi narrada pela elite branca e patriarcal. A figura autoritária e preconceituosa de Eulálio representa esse discurso

da classe mais favorecida da sociedade brasileira, escamoteado por anos, mas que permanece às claras para todos a partir dos discursos de ódio e autoritarismo estampados por todo o país. Assim, a ficção de Chico Buarque permite uma dupla reflexão, tanto do nosso tempo pregresso, quanto do presente, colocando em evidência aquilo que até hoje não conseguimos solucionar e nos leva a questionar até quando estaremos reféns de um passado que insiste em não passar.

Com isso, destaco que *Leite derramado* nos traz um enredo que parte de uma narração em primeira pessoa, isto é, da subjetividade do narrador, mas não se limita apenas a sua vida privada, nos levando a passear pela história de nosso país. Embora se inicie fincado no plano existencial, há, sim, um cruzamento com o plano histórico, que a narração em primeira pessoa não impede que ocorra. Além disso, não temos um evento grandioso para fazer a mediação entre os dois planos, mas uma sucessão deles. Mesmo não recebendo o *status* de monumentais, esses acontecimentos se articulam nos fazendo mergulhar não só na queda do clã Assumpção, mas na narrativa do Brasil. Também é válido ressaltar que a narração de Eulálio não segue uma linha temporal linear, suas lembranças se misturam, fazendo com que passado e presente estejam sempre imbricados.

Portanto, encaro *Leite derramado* como um romance histórico<sup>4</sup> contemporâneo, pois como afirmou Anderson: “O persistente pano de fundo da ficção histórica contemporânea está nas antípodas de suas formas clássicas” (2007, 219). Finalizando, tenho a ousadia

<sup>4</sup> Trecho da participação de Chico Buarque na FLIP 2009, em que faz a afirmação: <https://www.youtube.com/watch?v=3QhxQX3qNsA>.

de contrariar uma fala de Chico Buarque na FLIP do ano de 2009, em que ele afirma que o enredo em questão não pode ser compreendido como um romance histórico. Realmente, se formos encarar pela ótica clássica, não teríamos um romance desse tipo, mas ao entender que a literatura se renova, e partindo das contribuições de Anderson, afirmo que, sim, Chico, temos um belo romance histórico contemporâneo.

## Referências

- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, 2007. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100010](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100010). Acesso em: 02 de agosto de 2020.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 02 de agosto de 2020.
- LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. *Novos rumos*, Marília, n. 36, p. 38-44, 2002. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2228>. Acesso em: 02 de agosto de 2020.
- WEINHARDT, Marilene. A memória ficcionalizada em *Heranças e Leite derramado*: rastros, apagamentos e negociações. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 245-264, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22608>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

## **Resumo**

Este ensaio busca discutir a atualização do romance histórico. A relação entre literatura e história não é nova, mas a forma como ocorre essa vinculação se altera ao longo do tempo, fomentando discussões pertinentes. Na era moderna, se acreditou que tal narrativa não resistiria aos novos padrões subjetivos e estéticos, caindo, por consequência, em desuso. Entretanto, o romance histórico não só resistiu, como se reinventou e vem propiciando reflexões importantes sobre o passado e os momentos marcantes da humanidade. É a partir dessa crise e reinvenção que leio o romance *Leite derramado* (2009) de Chico Buarque. Se os estudos inaugurais de Lukács (2011) e a crítica considerável de Jameson (2007) não veriam no enredo do brasileiro uma ordenação que o pudesse associar aos romances históricos clássicos, as contribuições precisas de Anderson (2007) possibilitam compreendê-lo enquanto romance histórico contemporâneo. Entre tradição e modernidade, as estruturas se renovam, viabilizando novos modos de fazer literatura e narrar a história.

**Palavras-chave:** Romance histórico contemporâneo; Literatura Brasileira; *Leite derramado*; Chico Buarque.

## **Abstract**

This essay seeks to discuss the actualization of the historical novel. The relationship between literature and history is not new, but the way this linkage occurs has changed over time, fostering pertinent discussions. In the modern era, it was believed that such a narrative could not stand up to the new subjective and aesthetic standards and would consequently fall into disuse. However, the historical novel has not only resisted, but reinvented itself, providing important reflections about the past and the defining moments of humanity. It is from the standpoint of this crisis and reinvention that I read Chico Buarque's novel *Leite derramado* (2009). If Lukács' (2011) inaugural studies and Jameson's (2007) considerable criticism would not see in the Brazilian writer's plot an organization

that could associate it with classical historical novels, Anderson's (2007) precise contributions make it possible to understand it as a contemporary historical novel. Between tradition and modernity, the structures are renewed, offering new ways of making literature and narrating history.

**Keywords: Contemporary historical novel; Brazilian Literature; Leite derramado; Chico Buarque.**

## ***Vestido de noiva rasgado: acordes intertextuais em Por escrito, de Elvira Vigna***

Leonardo Augusto Bora\*

“Cada aeroporto é um nome num papel”

*Solidão que nada, Cazuzã*

Ruínas, rasuras, ranhuras, arranhões em um disco que gira na vitrola, embalando um ensaio de balé, numa sala com paredes espelhadas: o romance *Por escrito*, de Elvira Vigna, publicado em 2014, apresenta ao leitor os retalhos narrativos de uma mulher à deriva, Valderez, que se autodefine como uma “presença ausente” (Vigna: 2014, 64), corpo em trânsito que se reconhece nas “salas de espera” do mundo. Alguém que sem rodeios afirma, em meio a uma torrente de pequenos relatos endereçados ao companheiro Paulo, ex-amante – o homem que ela a um tempo deseja e rejeita, o corpo que ela procura por ser (muito) bom de cama: “Faço isso desde sempre. Sento em qualquer lugar que não seja um lugar específico. E fico. Nessa época, são aeroportos, halls de hotéis, quartos de hotéis e sarjetas de cidades desconhecidas” (Vigna: 2014, 16).

Tamanha é a atenção depositada nas descrições de hotéis e aeroportos (sem falar nas escadarias de um prédio específico, cenário de grande importância para o desenrolar da trama), que uma evidente entrada analítica é o conceito de “não lugar”, constructo

\* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

basilar da antropologia de Marc Augé, tão debatido na contemporaneidade – ou, como prefere Augé, “supermodernidade”, complexo tempo-espaço em que aeroportos, estações, hotéis, parques e “redes a cabo ou sem fio” “mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (Augé: 2014, 74-5). Em determinado momento, Valderez vai mais fundo na autoanálise (e na análise do seu entorno) e define o apreço pelos “lugares de passagem” enquanto “estratégia de sobrevivência”: “Eu tive a minha, nesses não lugares que foram, são ainda, meus lugares. Estou sem saber, agora, se quero continuar. Não só a estratégia, como a sobrevivência” (Vigna: 2014, 65).

São tantas as idas e vindas que não raro o leitor se descobre perdido – caminhando em um labirinto ou rodando em um caleidoscópio. Ora, a própria narradora, no mais das vezes, se mostra hesitante, também confundindo dados, datas, nomes, destinos. Está-se diante de uma narrativa intervalar, agarrada à superfície nebulosa do “entremeio”. Valderez é uma habitante desse “entremeio”, visão descortinada a partir da possível aproximação com Michel Onfray, autor que desenvolve a ideia de que uma viagem começa quando “giramos a chave na fechadura da porta de casa” (Onfray: 2015, 35). O teórico diz o seguinte:

O primeiro passo instala, de fato, um entremeio que tem a ver com uma lógica especial: não mais no lugar deixado, ainda não no lugar cobçado. Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse as costas de uma ilha singular. [...]

De avião, de barco, de trem ou de ônibus, partilhamos um espaço comum no tempo de passagem de um ponto a outro. A cabine de voo, o convés, o vagão e o assento são habitáculos que oferecem ocasiões de proximidade ou mesmo de promiscuidade, que forçam ao relacionamento ou obrigam à conversação. Nesse microcosmo comunitário tem lugar uma intersubjetividade limitada no tempo. Ao chegar no aeroporto, na estação ferroviária, no porto, ou rodoviária, essa sociedade, na maioria das vezes, se desfaz. [...]

Reina nesses lugares uma atmosfera particular e substancial à circunstância do entremeio: um tipo de abandono semelhante ao das salas de espera médicas ou, melhor ainda, dos consultórios de analistas (Onfray: 2015, 35-6).

O trecho de Onfray parece cair feito uma luva: *Por escrito* expressa tal “geografia do abandono”, mais enfatizando o “meio do caminho” do que os pontos de partida e chegada. A prosa de Vigna está situada em espaços de transição onde a narradora não se vê capaz de elucubrar reflexões acabadas – e talvez não deseje isso; talvez deseje o ato criador da escrita, o texto em jorro, sem obrigatoriedades. A pesquisadora Beatriz Resende observou tais aspectos e, em análise publicada na edição d’*O Globo* de 25/10/2014, abordou a questão:

Nenhum drama e nenhum afeto. Nenhum entusiasmo, nenhuma escolha intencional. Quase um “prefiro não”, no modelo de “Bartleby, o escrivão”, na personagem que prefere “ficar mais à margem, mais do lado. Em algum entre. Como sempre”. Não dá nem quer receber nada dos que a cercam. A inevitável realidade da vida com seus detalhes banais, isso

é que precisa ficar por escrito. O não pertencimento total parece impossível, mas deve ser buscado (Resende: 2014).

Este trabalho, embebido do espírito que norteia a crítica de Resende e as proposições poéticas de nomes como Onfray e Augé, desdobra a ideia de “não pertencimento” a partir do próprio entrelugar da escrita de Elvira Vigna, observando o diálogo estabelecido com *Vestido de noiva*, peça de Nelson Rodrigues. Depois de lançar olhos para algumas fissuras do romance, serão projetadas ideias acerca do texto original de Rodrigues, sob a perspectiva comparatista que permite, ainda, diálogos com outras obras contemporâneas que tocam em temas análogos – caso de *O fotógrafo* e *O professor*, de Cristovão Tezza. Ao final, sugere-se que o diálogo intertextual e metalinguístico pode ser compreendido enquanto estratégia narrativa que fortalece o caráter transitório e inapreensível do texto de Vigna, pintura com menos contornos definidos e mais sugestões, sobreposições e formas esfumadas: palavras que se esfarelam, feito um papel esquecido no bolso de uma calça recém-retirada da máquina de lavar.

### **Quedas, esperas, deslocamentos**

A primeira subdivisão de *Por escrito* tem o título *O fim das viagens*. O início da obra, portanto, antecipa um “fim”, algo irônico, bem ao gosto de Elvira Vigna – afinal, as páginas subsequentes apresentam ao leitor uma sucessão de deslocamentos geográficos anteriores, viagens cujos despojos (cartões de embarque, etiquetas de bagagem, fotografias “perdidas” na “memória” do aparelho telefônico, impressões anotadas sobre a mesinha do avião, fragmentos de notas fiscais que se deterioram nos compartimentos das mochilas) podem servir de matéria ficcional para a montagem de um quebra-cabeça.

Um quebra-cabeça que também é uma carta: desconjuntada, mas uma carta ao interlocutor Paulo. O pesquisador Pedro Taam defende isso e provoca: “Ora, se o livro é escrito em forma de carta, [...] então não há tensão de fato, já que a narradora, obviamente, escreve o relato depois que os eventos aconteceram. [...] A tensão é só do leitor” (Taam: 2014).

Se não há “tensão de fato”, nas linhas de Valderez, também não existem certezas. Para quem espera isso, o texto adverte:

As horas passadas em aeroportos são sempre iguais, então o que vou dizer aqui eu não sei mais se foi na volta de Paris ou na ida para qualquer outro lugar, ou se foi nessa última viagem, a do Rio, em que voltei esquisita, segundo você, e da qual não falei (Vigna: 2014, 94).

Em meio aos deslocamentos da narradora e protagonista (que é representante comercial de produtores de café junto a multinacionais do ramo, uma “executiva” que viaja por lugares do “Brasil profundo” e corta o céu do eixo Rio-São Paulo, a “ponte aérea”, passando, ainda, por destinos como Brasília, Curitiba, Recife e Paris), o leitor é apresentado a um quase invisível (e cortante) fio narrativo. O papel de Valderez enquanto mulher é problematizado por ela própria, o que é perceptível em contundentes reflexões acerca das opressões de gênero (um dos aspectos mais expressivos de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, outro romance de Vigna<sup>1</sup>) que se desdobram nas desigualdades do mercado de trabalho:

<sup>1</sup> Ainda no início deste romance, a narradora afirma, em crítica à visão machista que tende a reduzir uma mulher a um objeto sexual: “E, como eles, [João] também achava que, tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo” (Vigna: 2017, 37).

Sou a presença feminina, necessária para tempos de politicamente correto, em um ambiente só de homens. Fosse no Brasil eu não estaria na mesa. Lá ninguém está nem aí. Como é Europa, acharam melhor me convidar. Ou é prêmio de consolação pela minha iminente despedida, o correspondente a relógio de ouro e cartãozinho: pelos serviços prestados, funcionário exemplar, uns tapinhas nas costas, já todo mundo meio bêbado. Ainda não estão bêbados. Vão estar. Depois. Quando vierem as putas<sup>2</sup> (Vigna: 2014, 71).

Tais *frames* se sobrepõem a um conjunto de pequenos indícios (objetos, gestos, olhares, não-ditos) que dão colorido a uma fina, sutil e até mesmo previsível (o que soa intencional, dada a carga de indiferença processada pela narradora – sem falar na já mencionada ironia) trama de suspense. Tem-se, assim como se pode observar no igualmente recente *O professor*, de Cristovão Tezza, o desenrolar de um enredo a partir de subtramas, reminiscências e suposições que figuram tão importantes quanto as miradas aleatórias e as descrições banais de um cotidiano enfadonho, repleto de compromissos burocráticos e encontros entediantes. Em um dado momento, Valdez constata: “Todas as salas de espera de todos os hospitais, clínicas de aplicação, médicos e laboratórios de análise têm televisões com a Ana Maria Braga” (Vigna: 2014, 285). Em outro, ela se dá ao trabalho de fazer “como se fosse uma lista de coisas de aeroporto, assim geral, que é para ver se me mantenho ainda longe, ainda por algumas linhas

<sup>2</sup> A menção à prostituição, neste e em outros momentos de *Por escrito*, também se conecta a *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, sem falar que a temática está no cerne de *Vestido de noiva*, personificada na presença fantasmática de Madame Clessi.

um pouco mais longe” (Vigna: 2014, 95). O que mais a desperta da letargia é o cheiro de pão de queijo, aroma (ou fedor?) que faz cócegas, das primeiras às últimas páginas (um *leitmotiv* peculiar), nas narinas da personagem. É o que se depreende do seguinte excerto:

Às vezes duvido das coisas que vivi. Quase sempre.

Escurece do lado de fora do aeroporto, mas o cheiro azedo de pão de queijo me tranquiliza. Uma coisa pelo menos está certa. Saí do evento com o torrefador, volto para São Paulo. Portanto, devo estar em aeroporto brasileiro. E estou. Todos os aeroportos, no mundo inteiro, têm carros, louras e babacas de terno.

Pão de queijo, só os nossos (Vigna: 2014, 145).

O odor nauseante, que ela confunde com o de “bosta de vaca” (Vigna: 2014, 139), é uma espécie de âncora para o real e para o Brasil, o país de origem – um dos únicos elementos capazes de diferenciar os não lugares, uma vez que as “cadeiras pré-moldadas” em que ela tanto espera com o notebook sobre o colo acabam por padronizar as experiências cotidianas. O cheiro de pão de queijo é uma espécie de legenda olfativa que situa a personagem em um lugar (o Brasil) e a rouba dos “pensamentos soltos” que navegam sem destino, fazendo com que busque, a partir dos olhos e das palavras, pontos de conexão: “Tem o cheiro de pão de queijo em todos esses aeroportos, os brasileiros, quero dizer. Tem as mesmas caras de sempre, meio cafajestes, que brotam adubadas pelos restos de pão de queijo, guardanapos usados, copos com resto de coisas pretas” (Vigna: 2014, 95). Em *O professor*, de Tezza, o *leitmotiv* é factual e desperta o protagonista, um acadêmico apagado a tradições, de seu “breve vazio de memória”

(Tezza: 2014, 65): a renúncia do Papa Bento XVI, estampada nos jornais impressos que se depositam sobre a mesa do café da manhã.

Tanto no romance de Tezza quanto no de Vigna, a junção dos retalhos (alinhavada pelos fios do “falso suspense”) conduz o leitor a uma morte misteriosa: em Tezza, a morte de Mônica, esposa do narrador e protagonista Heliseu; em Vigna, a morte de Aleksandra, uma bailarina russa que “não entendia nada” e por pouco não se tornou cunhada de Valderez. Duas mortes de mulheres, portanto, e duas mortes que envolvem quedas. Em ambas as obras, é impossível não lembrar da arquitetura narrativa de *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, marco do romance em fluxo contínuo, as personagens que morrem despencam de janelas de prédios. Tais quedas compõem cenas imprecisas, pontuadas de raiva e rancor, imersas em discussões. Aleksandra cai vestida de noiva, desenho narrativo de inegável apelo. Vigna, por meio da voz de Valderez, flerta com o tragicômico (de novo, a noção de “entre”) e acena, mais uma vez, para a ironia: a bailarina não morre devido à queda, que é “amaciada” pela “latada de chuchu” cultivada pelo porteiro; ela morre, dois dias depois, de septicemia, delirando palavras russas em um leito de hospital. O “único defunto direto do acontecimento”, a narradora informa, é um pássaro cuja gaiola ficava debaixo do gradil de onde pendiam os chuchus:

Aleksandra está lá embaixo, as pernas abertas em uma posição estranha, o vestido de noiva levantado até a cintura, um sangue que mal se distingue dos outros sujos do vestido já sujo desde sempre.

Não morreu, o que só vamos saber depois.

A latada de chuchu do porteiro, o senhor Carlos, mais uns

varais e um puxadinho totalmente irregular, segundo o síndico, amortizam a queda. Isso e mais o anu-preto do senhor Carlos, cuja gaiola fica embaixo do chuchu, e que é o único defunto direto do acontecimento.

Aleksandra vai morrer de septicemia dois dias depois, no hospital (Vigna: 2014, 192).

Como ironia pouca é bobagem, Valderez não poupa detalhes e fala da dificuldade enfrentada ao tentar traduzir a palavra “chuchu” para os amigos russos de Aleksandra, que desconheciam o vegetal tão popular quanto menosprezado, associado à ausência de gosto. A opção encontrada, polissêmica, foi transformar os chuchus em maracujás, os frutos da “paixão” – conhecidos pelo intenso perfume e pelo inconfundível sabor.

Chama a atenção, aqui, a dose de farsesco que permeia a obra, o que pode enganar um leitor desavisado. Se, por um lado, notam-se as vivas tintas do hiperrealismo ou neonaturalismo também observáveis em um romance como *O fotógrafo*, de Tezza, com descrições de “mijadas”, órgãos genitais, microdetalhes de corpos e objetos que chegam a tocar o grotesco e o escatológico, o que mais salta aos olhos é o artificialismo do teatro – a abertura de uma outra possível porta para se acessar o cerne narrativo. O trunfo do romance, para Beatriz Resende, está na capacidade que Vigna demonstra ao conduzir o leitor por um universo de apagamentos e trivialidades que tendem a minimizar a tragédia central e a criar uma espécie de roteiro em que as rubricas valem mais que os diálogos: “Um suicídio ou assassinato ou acidente, mesmo no centro dos movimentos narrativos não faz muita diferença, porque a morte, como a vida da dançarina russa, importa pouco” (Resende: 2014). É o mergulho “num papelzinho

ou em notas mentais”, portanto, o que torna a leitura de *Por escrito*, aos olhos da pesquisadora, uma “experiência original”. Caso o leitor não consiga mergulhar em tais “vagas”, a experiência pode se revelar irritante: a frieza, a secura, a letargia, a não-presença de Valderez (que não testemunha o momento em que Aleksandra cai, por exemplo, porque estava sentada na escadaria do prédio, esperando por esperar) consomem as cerca de trezentas páginas da obra, “sem partidas ou voltas que importem muito” (Resende: 2014).

Um romance intitulado *Por escrito*, que apresenta ao leitor as “confissões” de uma narradora ao homem que só conhecemos a partir do olhar dela própria, trata do ato de escrever, a narração em sentido amplo – e a construção de personagens (e interpretações, versões, contradições, condenações e/ou absolvições) a partir delas, as palavras narradas. Resende sublinha isso ao sugerir que “mais do que o que é narrado, importa aqui o ato mesmo de escrever. Como fica a vida quando ela é escrita, anotada, reescrita, expondo-se não como fala ou relato, mas como um texto deixado na tela do computador, o eu por escrito” (Resende: 2014). Compreendido isso, não é difícil entender o porquê de Vigna encontrar na intertextualidade uma ferramenta poderosa – e é importante notar que os ensaios intertextuais também aparecem nas mencionadas obras de Tezza, como o diálogo com *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, obra traduzida em filme, cujo trailer adquire importância para a construção de *O fotógrafo*, destacando-se a metalinguagem: “Sob a luz de velas, o jovem Luciano de Rubempré escreve febrilmente diante de uma escrivãzinha escura” (Tezza: 2004, 63). Um jogo de espelhamentos cujos reflexos não são exatos, conforme será visto na sequência.

### **Rasgando o véu de *Vestido de noiva***

O mais evidente, aliás explícito, diálogo intertextual de *Por escrito* não poderia ser outro que não com um texto teatral. A tragédia de Aleksandra e os desdobramentos dela estão amarrados a uma montagem de *Vestido de noiva* (“adaptação musical que nunca houve”, conforme a narradora escreve, repetidas vezes), de Nelson Rodrigues, e à tragédia de Alaíde, que também falece em um cenário hospitalar, após um atropelamento cercado de mistérios<sup>3</sup>. No romance, os personagens se veem conectados ao redor da tradução do texto de 1943 para um espetáculo de balé dirigido por Zizi, então esposa do amante de Valderez, Paulo, e protagonizado pela bailarina russa, Aleksandra (Alaíde), então noiva do irmão de Valderez, o pianista Pedro, personagem ambíguo: “Aleksandra se apaixona por Pedro. Sabe que ele é gay. Não se importa. Tenta trepar com ele” (Vigna: 2014, 60). Não se trata de mera opção aleatória, inserção gratuita de um texto no coração do outro: Vigna manipula ecos narrativos, evocando a peça rodriguiana mesmo em detalhes e momentos que passam longe das cenas na Escola de Dança ou na sala do apartamento de Molly, mãe de Valderez e Pedro, o cenário inicial do “acidente” que resulta na morte da russa. A imbricação é delicada – basta a constatação de que Aleksandra, a intérprete de Alaíde (que na peça desposa um personagem chamado Pedro, o namorado/noivo/marido roubado da irmã, Lúcia, inicialmente apresentada como a “Mulher de véu”),

<sup>3</sup> Sobre os espaços hospitalares, diz Augé: “Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias [...], um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito” (AUGÉ: 2014, 73-4).

estava noiva, na “vida real” descrita nos relatos, de outro Pedro, o irmão de Valderez. E estava prestes a protagonizar um espetáculo de balé estruturado da seguinte forma:

A adaptação musical que nunca houve de um “Vestido de noiva” imaginado por Zizi tinha três núcleos, como no original de Nelson Rodrigues. Em cada núcleo, uma direção de cena independente das outras. Os núcleos eram estabelecidos através da iluminação, sem divisão física, concreta, do palco. Tem o núcleo da alucinação, o da memória e o da realidade. Essa é a divisão que está no texto de Nelson Rodrigues. Aleksandra ganha o papel de Alaíde, a noiva de Pedro, de quem já era na vida real. Outro Pedro, porque o personagem de Nelson Rodrigues também se chama Pedro. Alguns dos diálogos existentes no texto original, mantidos na montagem, entravam em off, fantasmáticos. Aleksandra não entende nada. [...] Nunca entendeu o que era humor. Aleksandra não entende nada (Vigna: 2014, 119).

O trecho reposiciona a ironia: o contraste entre a descrição de Aleksandra, a russa que não consegue decodificar o humor de Nelson Rodrigues (afinal, “não entende nada”), e os detalhes patéticos da morte que se aproxima, durante os ensaios gerais. Sobram palavras como “louca”, “insuportável” e “desequilibrada”, o que, no conjunto, colore uma personagem frágil, intempestiva, desconectada da realidade – e vítima do secular machismo, que a própria Valderez, abraçada às contradições performativas, reproduz (ela, Valderez, era chamada de “louca” por Molly; ela, Valderez, chamava Aleksandra de “louca”). Artificial, no limite:

é uma russa que mora no Méier, subúrbio de “calor senegalês”; é uma estrangeira que deseja a cidadania brasileira e por isso aceita se casar com Pedro (segundo Valderez, se apaixona por Pedro), homossexual (que em dado momento se apresenta como *Drag Queen*) que desejava conhecer a Europa e viajar para longe – e que termina por se casar, anos depois, com um francês, Igor. Valderez foi à comemoração do casamento, em Paris – os relatos da viagem são o ponto de partida do romance. É a visão de uma foto de Aleksandra vestida de noiva, pronta para o espetáculo, em um porta-retrato sobre o piano de Pedro (que se culpava, pois rompera o noivado depois da entrada no cartório – manias persecutórias, medo de que a Polícia Federal descobrisse a farsa, dúvidas sobre o caráter de Aleksandra e a própria sexualidade), é a foto, na sala do apartamento do casal, o estopim para uma explosão de lembranças, traumas e autoanálises.

O artificialismo de Aleksandra, personagem que parece entrar na trama para morrer e só, conforme o defendido por Resende, expõe as suas arestas se pensarmos em Alaíde, a noiva falecida de Nelson Rodrigues. A incompreensão do papel dançado no palco leva Aleksandra ao mesmo fim da personagem espelhada – uma espécie de não compreensão de si mesma, na linha edipiana. Tanto na foto do porta-retrato (enviada por Molly a Pedro, depois da tragédia consumada, em situação incerta e até suspeita) quanto na queda da janela do apartamento de Molly, o vestido de noiva é um figurino teatral, uma fantasia quiçá carnavalesca, a construção artificial de uma personagem incompleta. Entretanto, não apenas a morte é real como o semblante no momento do clique: o incômodo de Valderez ao se deparar com a foto é proveniente disso, do enxergar de alguma “verdade” no sorriso congelado:

É que Aleksandra me olha de dentro da moldurinha com um sorriso completamente imbecil, um sorriso que nunca vi nela. O sorriso de quem acha que vai ser feliz. Ela está com o véu e o vestido de noiva da Escola de Dança, o véu e o vestido imundos, rasgados e rasgáveis à menor pressão dos dedos, do armário de figurinos teatrais da Escola de Dança. [...] Em um momento que seja, ela acredita naquele véu e naquele vestido rasgados. E o fotógrafo pega justo esse momento (Vigna: 2014, 60-1).

No texto de 1943, Nelson Rodrigues manipula, em diferentes momentos, a ideia de “tanto faz.” Basta o passar de olhos pelos seguintes excertos:

3ª MULHER (*para Alaíde*) – Isso é aliança?

ALAÍDE (*mostrando o dedo*) – É.

3ª MULHER (*olhando*) – Aliança de casamento.

2ª MULHER – A da minha irmã é mais fina.

3ª MULHER (*céptica*) – Grossa ou fina, tanto faz. (*dá passos de dança*) (Rodrigues: 1981, 112).

HOMEM – Ela disse – “matei eu noivo”. Foi. Eu assisti.

ALAÍDE – Não assistiu nada! Não tinha ninguém. Lá não tinha ninguém! E não foi meu noivo. Foi meu marido!

CLESSI (*frívola*) – Marido ou noivo, tanto faz (Rodrigues: 1981, 118).

Em contraste com tal senso de indiferença, outros momentos enfatizam determinadas certezas, como a infalibilidade da morte:

MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer.  
Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo.  
Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com  
um viúvo.  
(*Alaíde senta-se. Mergulha o rosto entre as mãos. Luz no plano  
da alucinação.*) (Rodrigues: 1981, 137).

Tal fala, inserida no Segundo Ato da tragédia, se dá em um plano da memória prestes a virar farelos, conforme o explicado nas rubricas do dramaturgo:

*(A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica. Apaga-se o plano da memória. Luz nas escadas laterais. Dois homens aparecem no alto das escadas, cada um empunhando dois círios; descem, lentamente. A luz os acompanha. [...] Os dois cavalheiros estão no plano da alucinação)* (Rodrigues: 1981, 134-5).

Em *Por escrito*, de forma análoga, o “tanto faz” é a regra (espécie de mantra interior da protagonista, viajante que desconhece elementos do próprio passado, a começar pela história do pai, e que liga os televisores dos quartos de hotéis apenas pelo ato de ligar um eletrodoméstico, pouco importando a programação<sup>4</sup>) que reforça a fatalidade das exceções – as mortes de Aleksandra e Molly e um gesto de Zizi, o gesto que oferece, ao final da obra, o combustível para um

<sup>4</sup> Diz o texto: “Ligo sempre a televisão, e sempre com o botão mudo. Só quero os movimentos na tela. Quem sabe me levam a produzir outros, nem que seja só com o dedo do pé” (Vigna: 2014, 133).

manancial de interpretações. Respostas prontas, não há. Nem poderia haver: a ironia maior do romance reside na absorção das rubricas de Nelson Rodrigues, o que pode ser detectado nas seguintes afirmações de Valdez: “Tirando o mundo real, o resto continuava direitinho” (Vigna: 2014, 234); “É preciso criar um ambiente adequado, e ambientes adequados não são realistas. Nunca. Realidade estraga qualquer coisa” (Vigna: 2014, 258). Algumas indicações que Nelson deixou “por escrito”, mais do que as falas das personagens, compõem a matéria regurgitada. Valdez, diante da encenação da tragédia que termina em tragédia de fato, no “cenário” hospitalar, nada mais é do que um “corpo estranho”, uma sombra nas coxias, daí a autocomparação a um inseto, no trecho em que se refere a Paulo como o possível patrocinador do espetáculo protagonizado por Aleksandra:

Você vai no papel de cereja do sundae. Todo mundo quer. Você é o liaison. De você depende a aprovação do projeto. Nelson Rodrigues depende de você. O Brasil. Todo mundo. Todo mundo, não. Eu não dependo. No projeto “Vestido de noiva” (em qualquer projeto de vestido de noiva, mesmo os fora do palco), faço o papel de mosquinha (Vigna: 2014, 117).

Assim como no texto rodriguiano, encenado pela primeira vez em 28 de dezembro de 1943, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>5</sup>, os planos da memória e da realidade, no romance de Elvira

<sup>5</sup> Trata-se de uma data marcante para o que se convencionou chamar de “início do moderno teatro brasileiro”. A companhia teatral Os Comediantes, sob direção de Zbigniew Marian Ziembinski, com cenografia e figurinos de Tomás Santa Rosa, causou um estrondo midiático sem precedentes, grafando em definitivo o nome de Nelson Rodrigues nas páginas da dramaturgia brasileira.

Vigna, se veem corrompidos, em ruínas. Os delírios de Aleksandra, na cama do hospital (o plano da alucinação, portanto, se possível o paralelo com o texto rodriguiano), não são compreendidos, pois ela delira em russo. Se ela era uma pessoa que “não entendia nada”, aqueles que a velam, no leito de morte, também não entendem nada – e o ciclo de não-entendimentos, não-ditos e não-resolvidos parece não ter fim; os espelhos se chocam e a narradora se despedaça em conflitantes versões (versos e reversos) de si mesma, como na cena em que, deitada em uma cama de motel, o motel barato em que “trepava” (termo utilizado à exaustão, maquinalmente) com o amante, Valderez se vê “fragmentada no espelho de várias faces grudado no teto” (Vigna: 2014, 52). É a mesma (ou seria outra?) Valderez quem define, quase ao final da obra, depois de refletir sobre a permanência dos destroços, repensando a morte de Aleksandra:

Aleksandra pega a foto que traz na bolsa e mostra. Molly olha a foto. Dá uma gargalhada.

A que escuto no degrau da escada, logo abaixo.

E aí tanto faz. E digo tanto faz, hoje, agora, depois de tudo que sei ou acho que sei, de tudo que não sei e não vou poder saber.

As duas se engalfinham e Aleksandra cai, por acidente, pela janela que está logo ali e que está aberta. Aleksandra fica quieta por uns segundos e simplesmente se deixa cair, de costas, pela janela, enquanto olha Molly, cai de costas, sem tirar os olhos de Molly, que acaba sua gargalhada. Em um outro caso, Molly tenta segurá-la. O tule rasga. Molly fica com o broche na mão (Vigna: 2014, 247).

Suicídio, assassinato ou acidente, e Beatriz Resende já havia apontado para isso, “tanto faz”. Assim como ao final da tragédia de Nelson Rodrigues, resta ao leitor/espectador, oculto nos bastidores, avaliar o benefício da dúvida.

### **Assemblage**

Valderez reflete, em certo momento: “Porque eu não estava lá no começo. Estava. O meu habitual, e que mantenho, acho, até hoje, estar não estando. Eu estava na escada. Como sempre. No entre, no quase. No nada” (Vigna: 2014, 115). Ao se compreender enquanto pessoa existencialmente situada em um lugar indefinido, ou mesmo num lugar de ausências que se tornam presenças (a fantasmática negatividade de que tratam nomes como Giorgio Agamben), a personagem desvela uma condição errática e transitória. As verdades, nas linhas de Elvira Vigna, parecem (estamos falando, afinal, de um jogo de aparências – uma encenação, um ensaio) sempre provisórias – uma “possibilidade” deixada em aberto, conforme se depreende da leitura do último parágrafo do romance:

E ponho isso por escrito porque acho que posso não estar aí, presente, para te falar. Você e o cachorro, minhas falas na tela do computador, na tua frente. Porque pode ser que eu não esteja. Ou sou eu, que me obrigo a deixar essa possibilidade sempre aberta. E indo, vou devagarinho, num canto de cena, você nem percebendo na hora, quase sem perceber, comendo, passeando e eu, neste instante mesmo, indo (Vigna: 2014, 308).

A seleção lexical não é aleatória. Ao encerrar o romance com o verbo “ir” no gerúndio (“indo”), a autora intensifica o caráter transitório

que permeia a narrativa, o não lugar, o meio do caminho, a ausência simbólica de portos de partida ou de chegada, algo que nos ajuda a compreender o fato, apontado por Pedro Taam, de que Vigna é uma autora preocupada com a estrutura das suas obras: “Essa preocupação com a forma é peça fundamental da literatura de Vigna” (Taam: 2014). A descontinuidade, portanto, é algo aparente, uma casca: mais um jogo de cena ensaiado (um véu, um disfarce narrativo) do que um exercício de escrita descompromissado com aspectos formais. Por detrás do “jorro” narrativo da protagonista, há o rigor de uma escritora consciente do seu fazer artístico. Valderez transita pelo espaço da negatividade (negatividade que, nos termos de Michel Foucault, está associada à ideia de loucura<sup>6</sup>), o que fica ainda mais evidente a partir da leitura dos seguintes fragmentos:

O caminho de um aeroporto para um centro urbano. Uma das linhas retas mais absurdas que conheço e as tenho, muitas.

Mas aqui, nessa linha reta, a desse nosso retorno do Rio de Janeiro e de uma morte que não é absurda porque absurdas são todas as mortes, há uma ironia. Estamos saindo de um aeroporto que não era o que devia ser. O voo, da ponte aérea, desceu em Guarulhos. Óleo na pista em Congonhas (Vigna: 2014, 234).

Tive na minha vida essas viagens que nunca acabavam nem começavam, de e para lugar nenhum, e onde eu passava a

<sup>6</sup> Diz o autor: “A loucura, portanto, é negatividade. Mas negatividade que se dá numa plenitude de fenômenos, segundo uma riqueza sabiamente disposta no jardim das espécies” (Foucault: 2012, 251).

maior parte do tempo sem fazer nada, andando nas ruas, sentada em cadeiras pré-moldadas, deitada em colchas de hotéis baratos, olhando o negro das janelas de metrô, o branco das janelas dos aviões, falando frases que não eram minhas. Desse período, tão longo, ficaram uns poucos dias. Uns porque nunca acabaram, outros porque nunca existiram, o anterior se debruçando sobre o novo que não conseguiu se instalar. (Vigna: 2014, 253).

A leitura dos trechos permite a iluminação de alguns pontos desenvolvidos ao longo deste trabalho: a sucessão de referências a “não lugares”, conforme o observado na teoria de Marc Augé; o caráter teatral ou artificial (*farsesco*) da narrativa, produto de uma sofisticada experimentação formal; o questionamento dos limites da “realidade” – e, por conseguinte, da ficção (“tirando o mundo real, o resto continuava direitinho”); o destaque dado ao léxico que expressa a negatividade (“não”, “nunca”, “nenhum”, “nada”); a presença da ironia, apontada pela própria narradora (“mas aqui, nessa linha reta, a desse nosso retorno do Rio de Janeiro e de uma morte que não é absurda porque absurdas são todas as mortes, há uma ironia”). Ironia que transita, inclusive, no bailar de palavras como “nada” e “sempre”, que expressam, respectivamente, o negativo e a totalidade: “Provavelmente, eu olhava o nada, que é o que sempre olho” (Vigna: 2014, 297). O tempero da probabilidade é a “cereja do sundae”, para usar do mesmo clichê empregado pela narradora, ao se referir ao papel de patrocinador desempenhado por Paulo.

Coroando tal entendimento, deve-se destacar que o diálogo intertextual com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, não apenas intensifica o caráter metalinguístico do romance (que é

uma reflexão sobre o ato de escrever, vide as ponderações de Resende) como instaura de vez um espaço de indefinição, um não lugar da escrita, uma zona conflituosa marcada por estilhaços (especulares e especulativos). É possível vislumbrar, por fim, o entendimento de que *Por escrito* é um questionamento sobre a liberdade de ser: as viagens, as conexões e desconexões, as horas de espera em lugares impessoais, tudo isso conduz Valderez a uma gaveta de questionamentos últimos, que adquirem materialidade diante da face da morte, personificada no espectro fotográfico de Aleksandra: afinal, o que é ser livre? É possível ser livre, burlando os esquemas impostos pelas relações familiares, o mercado de trabalho, as convenções sociais, os ponteiros dos relógios? É possível escolher, viver ou fantasiar uma outra vida? Ora, não parece descabido supor que a obsessão de Alaíde pela memória de Madame Clessi, fascínio que brota a partir dos relatos que a cafetina deixou *por escrito* em um diário, expressa uma tentativa (malfadada, dado o acidente e a morte) de fantasiar uma outra existência. Nos termos de Sábado Magaldi, “Alaíde transfere para Madame Clessi, mundana assassinada por um adolescente, no começo do século (XX), os impulsos de fantasia e grandeza” (Magaldi: 1981, 17). Num romance onde o suspense é apenas aparente, como assinalou Taam, a narradora e protagonista Valderez baila em suspensão, mergulhada em lembranças disformes, experimentando, nessa permanente transição, o sabor agridoce da liberdade – e sendo, conseqüentemente, julgada “louca”:

Nesse dia, pego minha mochila e vou para a rodoviária do Rio sem saber o que faria a seguir. Compro uma passagem para uma cidade cujo nome me pareceu bonito. Subo no

ônibus. Vou. Passo a noite no hotel. No dia seguinte, volto. Molly puta, aos berros, eu sou louca (Vigna: 2014, 237).

Rebrilham os espelhamentos: “louca” é um termo proferido por Alaíde, em seus delírios durante a cirurgia:

3ª MULHER – Você é casada?

ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!

3ª MULHER (*em voz baixa*) – Você o que é, é louca.

ALAÍDE (*impressionada*) – Sou louca? (*com doçura*) Que felicidade! (Rodrigues: 1981, 112).

No início de *História da loucura*, Michel Foucault afirma que desde o medievo persiste a crença de que o “louco” é “um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem” (Foucault: 2012, 12). Na sequência, o filósofo explica: “E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer” (Foucault: 2012, 12). A condição “passageira” de Valderez, desnudada em *Por escrito*, é algo candente, terreno fértil para futuras investigações. Talvez distante da visão planificada de felicidade, *Por escrito* é um romance com arestas e feridas entreabertas – que às vezes cortam, às vezes sangram. Cabe ao leitor encontrar a sua entrada, a sua estrada, o seu espelho quebrado.

## Referências

- AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson odrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 7-38.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: LPM, 2015.
- RESENDE, Beatriz. Elvira Vigna acompanha personagem indiferente ao mundo ao seu redor. *O Globo*, 25/10/2014. Disponível no seguinte sítio: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/elvira-vigna-acompanha-personagem-indiferente-ao-mundo-ao-seu-redor-14349932>. Acesso em 16/11/2020.
- RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TAAM, Pedro. Por escrito. In: *São Paulo Review*, 05/01/2014. Disponível no seguinte sítio: <http://saopauloreview.com.br/resenha-por-escrito/>. Acesso em 14/11/2020.
- TEZZA, Cristovão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

## Resumo

Uma das formas de acesso ao cerne narrativo do romance *Por escrito*, de Elvira Vigna, publicado em 2014, é a análise do mais explícito diálogo intertextual empreendido pela autora: a presença de uma tentativa de montagem de *Vestido de noiva*, peça de Nelson Rodrigues originalmente encenada em 1943. Por detrás das cortinas da “adaptação musical que nunca houve”, jazem escondidas incontáveis reflexões sobre o caráter das personagens (especialmente da narradora e protagonista, Valderez, e da bailarina russa Aleksandra, a intérprete de Alaíde) e sobre o próprio processo de escrita, o que dá a *Por escrito* o teor metalinguístico observado por Beatriz Resende em crítica publicada n’*O Globo*, em 26/10/2014. Na visão de Resende, Vigna redigiu uma história marcada por “nenhum drama e nenhum afeto” – história cuja protagonista prefere ficar à margem, transitando pelos não lugares. A menção aos três planos da peça de Rodrigues conduz o leitor a um emaranhado de dúvidas e questionamentos – centelhas criativas deste trabalho, que lança questionamentos acerca da transitoriedade (dança entre “liberdade” e “loucura”) da prosa de Elvira Vigna.

**Palavras-chave:** Intertextualidade; metalinguagem; não lugares; *Por escrito*; Elvira Vigna.

## Abstract

One of the ways of accessing the narrative core of the novel *Por escrito* (*In written form*), by Elvira Vigna, published in 2014, is the analysis of the most explicit intertextual dialogue undertaken by the author: the presence of an attempt to assemble *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues’ play originally staged in 1943. Behind the curtains of the “musical adaptation that never happened” there lie hidden countless reflections on the character of the characters (especially by the narrator and protagonist, Valderez, and the Russian ballerina Aleksandra, the interpreter of Alaíde) and the writing process itself, which gives to *Por escrito* the metalinguistic

content observed by Beatriz Resende in a review published in *O Globo*, on 10/26/2014. In Resende's perspective, Vigna wrote a story with "no drama and no affection" – a story whose protagonist prefers to stay on the sidelines, moving through the 'non-places'. The mention of the three planes of Nelson Rodrigues' play leads the reader to a tangle of doubts and questions – creative sparks of this paper, which cast questions about the transience (dance between "freedom" and "madness") of Elvira Vigna's prose.

**Keywords: Intertextuality; metalanguage; non-places; *Por escrito*; Elvira Vigna.**



## ***As aves de Cassandra de Per Johns: uma ficcionalização bastarda***

Leonardo Tonus\*

No contexto mundial, latino-americano e brasileiro, a década de 80 foi um período de grandes transformações econômicas, sociais e culturais: o mundo se globaliza, a economia latino-americana entra em falência, a violência ganha as metrópoles do terceiro mundo e os militares deixam, finalmente, a cena política brasileira. É neste contexto histórico marcado por uma grande euforia e uma profunda desilusão que surge na literatura brasileira uma série de romances que buscam repensar a identidade e o conjunto do patrimônio cultural a partir do tema da imigração. Romances como *Relato de um certo oriente* (1989) de Milton Hatoum, *República dos sonhos* (1984) de Nélide Piñon, *A asa esquerda do anjo* (1981) de Lya Luft ou *As aves de Cassandra* (1990) de Per Johns inscrevem-se nesta perspectiva. Eles evocam a história da imigração alemã, galega, levantina ou dinamarquesa no Brasil, interrogando, ao mesmo tempo, a emergência de uma nova relação do homem com o mundo. Ao se interessarem pelo modo segundo o qual os indivíduos e as coletividades se apropriam simbolicamente do espaço em que se situam, tais romances colocam em pauta diferentes procedimentos de inscrição do sujeito social dentro do universo das significações impostas pela tradição ou pela memória. Por sua vez, eles interrogam o fracasso dos mitos

\* Professor e pesquisador em Literatura Brasileira na Sorbonne Université.

fundadores que, durante décadas, guiaram a representação de nossa alteridade no Brasil: democracia racial, cordialidade, igualitarismo, etc. Finalmente, eles assinalam o fim das utopias e das grandes narrativas fundadoras, situando-se num mal estar identitário expresso nos textos mediante uma clave antiépica e as modalidades da “des-herança”, como sugere a figura da bastardia.

### **Bastardia: uma figura literária**

À imagem de sua etimologia ambivalente, a bastardia designa nas sociedades ocidentais a condição do filho ilegítimo oriundo de relações não autorizadas, realizadas fora da instituição do casamento (noção que encontramos no direito romano a partir do termo latino *bastardus*) ou que desrespeitavam as regras das castas (o direito germânico designa-as pelo termo anglo-saxão *banstu*). Compreendida desde a antiguidade como uma ameaça à instituição familiar e à ordem social, toda a história da bastardia se articula em torno de uma aversão às filiações ilegítimas. Acrescentam-se a esta as imposições provenientes do direito canônico que, através de uma série de regras, determinavam a exclusão e a destituição das chamadas descendências não autorizadas.

Desde o século XII e até há pouco tempo (em muitos países o direito de crianças ilegítimas só será reconhecido ao longo do século XX), filhos bastardos eram socialmente rejeitados a menos que pertencessem a grandes linhagens reais ou a famílias abastadas. Muitos eram abandonados em instituições religiosas, tamanha era a humilhação que pesava sobre suas mães. Ora, se o número de filhos ilegítimos mantém-se relativamente baixo durante o Antigo Regime (2% dos nascimentos no campo e 5% nas cidades), estes tendem a crescer ao longo dos séculos XVIII e XIX, o que talvez explique a emer-

gência tardia desta figura na cena literária mundial. Desde então, para além do desprezo social e jurídico que caracteriza a bastardia, a literatura ocidental observou nas formas ilegítimas de nascimento possíveis categorias de transgressão.

É sob o traço muitas vezes de um homem rebelde às instituições que o bastardo surgirá, entre outros, no teatro clássico ou nos romances realistas e naturalistas. Em obras em que a família constitui o escopo principal da intriga, a criança nascida fora do casamento ou oriunda de uma relação adúltera será comumente promovida ao estatuto de herói, encarnando uma possível revolta perante as leis. Herança, reconhecimento, adoção e rivalidade entre filhos legítimos e ilegítimos constituem os motivos centrais desses textos que, por sua vez, testemunham as angústias de uma sociedade confrontada cada vez mais à mecanização e à ruptura dos laços sociais. Associado a personagens ambiciosas e prontas a enfrentar os obstáculos que se apresentam ao seu périplo, o bastardo interroga em tais textos as relações existentes entre as classes sociais e as que reinam dentro das estruturas familiares. Essa é a hipótese defendida pela crítica Marthe Robert que, em sua abordagem psicanalítica, vincula à transgressividade do bastardo toda e qualquer forma de rebelião. Mais do que uma verdadeira personagem constituída de interioridade, o bastardo, segundo a crítica, inscrever-se-ia por sua plasticidade discursiva na categoria da figura literária.

Noção muitas vezes compreendida como uma simples convenção de linguagem, a “figura” voltou à cena dos estudos literários nos últimos anos. Desde as teses desenvolvidas pelo crítico francês Xavier Garnier, as recentes análises em torno desta questão têm procurado delimitar a especificidade desta noção por vezes restrita aos campos da linguística e da poética. Se ao longo de sua história a “figura” mantém

uma estreita analogia com a noção de forma, ambos os termos não são sinônimos. Em seu famoso estudo *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach já nos lembrava o aspecto inacabado da “figura” que, em sua forma externa, se apresenta a partir de um movimento dialético que tende a opor o material ao conceitual, a verdade à ilusão, a realidade à sua representação. Essa questão será retomada alguns anos mais tarde por Gérard Genette, que revisita o conceito tradicional de figura sublinhando o seu aspecto inacabado. Segundo o crítico, toda “figura” deve ser concebida em termos de um “hiato” e de uma potencialidade entre a linguagem real e a linguagem virtual. Com base na hipótese do filósofo francês Blaise Pascal, segundo a qual a “figura” se manifesta na Bíblia enquanto presença na ausência, Gérard Genette nela entrevê um signo dinâmico que se supera a si mesmo. Segundo ele:

Pascal já afirmara: “A figura carrega em si ausência e presença”. [...] Toda figura é traduzível, e carrega sua tradução, visível em transparência, sob o texto aparente em filigrana ou como um palimpsesto<sup>1</sup> (Genette: 1996, 210-211).

Figuras são estruturas discursivas móveis que, concebidas a partir de declinações representacionais variáveis e desprovidas de base referencial, articulam-se, quase exclusivamente, em função de uma abstração. Tais preocupações levam Xavier Garnier a redefinir os dispositivos narrativos relativos à noção de personagem (mito, mito

<sup>1</sup> Pascal l'avait déjà dit : « Figure porte absence et présence. » [...] Toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent (minha tradução).

literário, símbolo, tipo, alegoria) doravante concebidos como uma estrutura aberta em sua relação com o receptor e com o referente. Se a força da personagem está na narrativa, a da personagem-figura projetar-se-ia, segundo o crítico, para além do espaço diegético. É na relação com o receptor que a figura encontraria sua realização plena, uma vez que, contrariamente às personagens, elas se apresentam desprovidas de referencialidade e de *semas* estáveis. Em sua plasticidade discursiva, “figuras-personagens” seriam, como já sublinhava Roland Barthes, configurações impessoais, anacrônicas e incivis prontas a novas atualizações em conformidade às necessidades e às circunstâncias narrativas (Barthes: 1970, 68). Tais conclusões podem ser, igualmente, observadas na figura literária do imigrante-bastardo cuja plasticidade discursiva é preponderante nos romances publicados ao longo da década de 1980.

### **A autoficção bastarda de Per Johns**

A imigração não é um tema novo na produção literária e artística brasileira. Ela surge em meados do século XIX quando se aceleram os translaços das populações europeias em direção às Américas. Desde então, esta temática soube se moldar às diferentes correntes estéticas adaptando-se aos mais diversos contextos políticos, sociais e econômicos que conheceu o país. Ao longo de sua existência o imigrante tornou-se na literatura brasileira um simples elemento discursivo que, restrito ao olhar de quem o reproduz, já não necessita de elucidação referencial. Antes, ele se apresenta como um local de investimento discursivo (político ou ideológico) corroborado pelos procedimentos de alegorização a que ele se submete. Em outros termos, o imigrante é, na literatura brasileira, menos uma personagem do que uma figura literária.

É do impulso do discurso utópico (e ideológico) transcultural que o imigrante e seus correlatos bastardos retiram a sua força ao longo dos anos 1980. Não se limitando mais às suas funções representacionais, estes deixam de “imaginar” o mundo para nele “figurar”. Designar a existência da “personagem imigrante” pelo seu modo de “estar no mundo” como “figuração” equivale aqui a reconhecê-la como projeto e receptividade de sentido que o material narrativo acaba por corroborar. Este é o caso do romance *As aves de Cassandra* de Per Johns<sup>2</sup>, primeiro volume de uma trilogia autoficcional que se apoia na intersecção de vetores narrativos biográficos e autobiográficos mediante a estrutura aberta, inacabada e bastarda das figuras literárias.

É com o intuito de recompor seu périplo formador que o narrador de *As aves de Cassandra* recenseia, ao longo do seu texto, o conjunto dos membros de que se compõe sua família. À maneira das dinastias reais ou das grandes linhagens bíblicas do Antigo Testamento, ele contabiliza os seus ascendentes e descendentes, indicando as datas e os locais de nascimento e de falecimento de

<sup>2</sup> Ficcionista, ensaísta, poeta e tradutor, Per Johns, de pais dinamarqueses, nasce no Rio de Janeiro em dezembro de 1933. Após uma formação em Direito sem nunca exercer a profissão, ele se volta ao mundo empresarial na cidade de São Paulo, onde reside entre 1962 e 1970. Cônsul da Dinamarca no Rio de Janeiro de 1978 a 1990 e crítico literário, ele colaborou para o *Jornal O Globo* (regularmente de 1977 a 1981), *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*. Ministrou aulas e conferências de literatura brasileira nas Universidades de Aarhus, Copenhague e Odense, na Dinamarca durante o período de 1991 a 1997. Como tradutor, verteu para o português diversas obras de Hans Christian Andersen, Karen Blixen e J. P. Jacobsen. Estreou na literatura com o romance *A revolução de Deus* (1977) e teve quatro de seus livros traduzidos para o dinamarquês (com boa acolhida), além de contos vertidos para o norueguês e para o italiano. Em 2006, venceu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, na categoria Ensaio, Crítica e História Literária com o livro *Dioniso crucificado*. Em 2011, o romance *Hotéis à beira da noite* esteve entre os dez indicados para o Prêmio Jabuti.

cada um deles ou fornecendo informações precisas acerca do seu estatuto social e profissional. Ora, à medida que o narrador delinea suas genealogias, as histórias evocadas silenciam-se. Face à ausência de provas tangíveis que possam assegurar a veracidade de seu relato, ele passa então a inventá-las. A singularidade do romance repousa justamente no caráter híbrido (e bastardo) do texto que se configura na indefinição das fronteiras entre os regimes da veracidade e da ficcionalidade: uma indecidibilidade narrativa textualizada e reivindicada pela voz enunciativa.

Diante do impassível (ou será o esfíngico?), minhas memórias emudecem. E saem à procura do que não há (mas há, num mistério que se adivinha), transitando à revelia dos modelos, das linhas de força, dos rios principais. Embrenham-se em igarapés perdidos em interioridades interditas ao senso comum, na aparência imóveis e inanimados, mas que fervem em secretas pulsações, num oculto torvelinho que tumultua e desmoraliza as simetrias, assim como em certos dias, quando se põe, o sol assemelha-se à lua, o dia e a noite diluem-se num silêncio fecundo; tudo é possível (Johns: 1990, 4).

A série de advertências metatextuais com as quais tem início o romance explicita as motivações que levam o sujeito enunciativo a realizar seu projeto. Elas estabelecem o protocolo de leitura definido, ao mesmo tempo, o método de articulação do projeto biográfico e memorial. No entanto, contrariamente às tradicionais práticas memorialísticas, a história evocada se serve de um método que,

segundo o próprio narrador, privilegia o anedótico, o irracional, o misterioso e o aleatório.

Atenho-me pois, com minhas memórias, à alma ou negativo da história visível, que frequentemente desmente os fatos. O que nunca aconteceu (ou foi inventado, ou sonhado, ou apenas pressentido) às vezes aconteceu mais do que aquilo que aconteceu de verdade. [...] Atenho-me sobretudo à ancestralidade e ao inexplicado, aos mais absconsos e remotos escaninhos da vida, obsessões ou alucinações, às pequenas presenças ou grandes ausências, fogos-fátuos ou pedradas, carícias, rompantes, náuseas, vermes ou nefelibatas multiplicados pelo delírio, verdades não irreais, mas reais num outro plano, o plano que em verdade me interessa (Johns: 1990, 5).

Não se observa ao longo do romance nenhuma vontade de ceder ao exercício da razão elucidativa. Pelo contrário, a trajetória das personagens relatadas surge antes como símbolos a serem lidos sem qualquer revelação de uma verdade. A prática digressiva é um dos pontos estruturais dessa abordagem que, segundo a organização macroestrutural, responde a uma variação temática bastante clássica. Sua unidade, no entanto, se estilhaça assim que cruzamos os limites dos primeiros capítulos, como sugere a metáfora da bússola quebrada com a qual o narrador inicia o seu relato:

Quebrada a bússola, nada mais vem de fora de nós mesmos, some nosso único limite e o limite de tudo, a esbórnica do horror de possuir e dominar. Atenho-me pois, com minhas

memórias, à alma ou negativo da história visível, que frequentemente desmente os fatos (Johns: 1990, 5).

É a partir da superposição de tramas, episódios, motivos, registros e regimes narrativos diversos que evolui a trama de *Aves de Cassandra*, cuja estrutura labiríntica multiplica os cruzamentos inesperados e as rupturas discursivas intempestivas. Somente em raras ocasiões o narrador estabelece sequências lógicas entre os capítulos e no decorrer deles. Tal procedimento impede o surgimento de qualquer roteiro de leitura que a multiplicação dos inventários genealógicos acaba por acentuar.

Por meio do cadastro de seus ancestrais, a voz enunciativa expõe fatias de vida recortadas sem nunca estabelecer vínculos cronológicos entre elas. Tais inventários, sempre fragmentados e incompletos, acabam por expor os limites do processo de rememoração. Eles silenciam as memórias do narrador posicionando o texto em desacordo com as posturas autobiográficas e biográficas anunciadas no *incipit*. Em *As aves de Cassandra*, o trabalho da rememoração não conduz à “psicossíntese” nem dos sujeitos enunciados nem à do próprio sujeito enunciativo. Na impossibilidade de conferir sentido às trajetórias expostas, o texto se limita a sublinhar suas aporias, nomeadamente, às quais o narrador é confrontado desde o início do relato: como restaurar “fielmente” e “objetivamente” tais existências diante do desaparecimento de seus vestígios.

A falta de resposta condu-lo a romper, novamente, com as abordagens biográficas e autobiográficas anunciadas e a optar, finalmente, por um método baseado na ficcionalização da voz enunciativa. É assim que, no capítulo “Um animal fabuloso”, esta se coloca em cena sob a forma de uma entidade reduzida às iniciais

de seu nome, para, em seguida, reivindicar a autoridade autoral do texto narrado.

– Seu nome?

– Chamem-me de Pê Jota. Ou então, o Língua Enrolada...[...]

Minha infância brasileira de duas línguas foi exilada pela estranhez de eu estar a dizer e ouvir o que nem via, nem vivia.

Ao começar pelo nome que me deram: *Per Petri Johansen*, um nome ou pronunciado de forma insatisfatória ou traduzido de maneira deselegante, qualquer coisa como Pedro da pedra que vem do João (Johns: 1990, 152-153).

A passagem a uma voz enunciativa em terceira pessoa cria distanciamento, como também instaura um movimento duplo de apropriação e de autoexpropriação do sujeito enunciativo. Pela evocação do patrônimo referencial, a voz autoral projeta-se para fora de si e se autoexila em um “eu” capaz agora de contemplar, à distância, sua própria existência. O objetivo aqui já não é o de refletir sobre os elementos fatuais de uma trajetória (como no caso de uma autobiografia tradicional) mas de questionar os mecanismos de seu funcionamento. Em outros termos, o narrador cumpre um dos critérios fundamentais do pacto autoficcional, sugerido pelo escritor Philippe Vilain: a sua função prospectiva.

Já não mais fundar a busca de si segundo as motivações retrospectivas próprias da autobiografia, mas segundo

uma prospecção criativa em que a memória, necessariamente incompleta, reinventa sua experiência, compõe sua ficção, recompõe personagens<sup>3</sup> (Vilain: 2009, 4).

Ao tornar estranho o que lhe é familiar, o sujeito enunciadador encena seu percurso posicionando-se enquanto objeto de sua própria narrativa. Ele se duplica e, sobretudo, “dialetrizase”. Por meio desta voz estilhaçada, mais reguladora do que mediadora, o sujeito autoral autoficcionalizado oferece ao leitor uma imagem de si pouco domesticada, à maneira das vozes autoficcionais presentes no universo romanesco de Serge Doubrovsky. Como afirmava o autor francês sobre sua obra *Le livre brisé*:

Não vejo minha vida como um todo, mas como fragmentos dispersos, níveis de existência estilhaçados, fases desconexas, não-coincidências sucessivas ou mesmo simultâneas. É isso que eu preciso escrever. O gosto íntimo da minha existência, e não a sua história impossível!<sup>4</sup> (Doubrovsky: 2003, 249)

Ora, como todo gesto autoficcional, esta encenação permanece ambígua. Se, por um lado, autor, narrador e personagem com-

<sup>3</sup> Ne plus fonder la recherche de soi selon les motivations rétrospectives propres à l'autobiographie, mais bien selon une prospection récréative dans laquelle la mémoire, forcément lacunaire, réinvente son vécu, compose sa fiction, recompose des personnages (Minha tradução).

<sup>4</sup> Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire! » (Minha tradução)

partilham a mesma identidade nominal, por outro lado, o dispositivo paratextual (nomeadamente o subtítulo do livro) aponta claramente para uma afiliação ao universo romanesco. Tal ambiguidade se prolonga ao longo do romance, atingindo o seu paroxismo no *explicit*, onde se multiplicam as porosidades entre imaginação e memória, verossimilhança e ficcionalização, entre a encenação do enunciador e de seus possíveis desdobramentos.

No final do texto, o sujeito enunciador se reficcionaliza, mas agora enquanto personagem-narrador em primeira pessoa de uma série de contos, inventados ou oriundos da literatura ocidental. Muito mais do que uma simples transposição narrativa ou artifício de *mise en abyme*, o sistema de encaixe, associado ao processo de reficcionalização, confere ao texto um efeito de sobreposição que, em última instância, visa a questionar a identidade do sujeito da enunciação bem como o regime narrativo a partir do qual se articula o texto.

*As aves de Cassandra* é um romance fugidio em que a coabitação das diferentes modalidades discursivas de valor testemunhal aponta para uma tensão diegética impossível de se apaziguar. Nem inteiramente romance autobiográfico, nem completamente biografia ou autoficção, a narrativa abre, por meio de suas ambivalências, interfaces inesperadas, elaboradas a partir de elementos *a priori* antitéticos: o visível e o invisível, o tangível e o intangível, a inautenticidade ficcional e a autenticidade referencial. Neste sentido, o romance configura em sua materialidade os agenciamentos vislumbrados pela dinâmica da bastardia: um perpétuo autoengendramento de si (no caso das próprias lógicas narrativas e discursivas) capaz de abolir, de substituir e de reinventar heranças e filiações. Ou como sugere o próprio autor:

No fundo, Per desaguava mesmo numa sensação desconfortável de preposição, elo de ligação entre o áspero da terra e o ilusório das estrelas, sequer lá ou cá. *Ad astra per aspera*. Sob o signo do Centauro arqueiro, fiquei no meio do caminho, atravancando a passagem dos outros. Mas nem ao menos fui pedra a caráter (Johns: 1990, 153).

## Conclusão

Desde a filosofia clássica, a existência humana é frequentemente pensada em relação a um espaço comum com o qual o indivíduo faz corpo. Segundo Aristóteles, existiria no homem uma tendência natural a formar uma comunidade, o que o inclina a considerar que toda a vida fora da *civitas* constituiria uma aberração. Dentre os elementos que assegurariam os laços sociais, a herança ocuparia um lugar central nesta dinâmica. Enquanto elemento de restrição e de libertação, esta traçaria os limites a partir (e em função) dos quais se elaboraria, social e simbolicamente, o nosso relacionamento com o outro. Ora, se a herança libera os indivíduos de sua responsabilidade, nomeadamente, ao colocá-los sob uma ordem comum e imutável, a ruptura voluntária ou involuntária que ela suscita, condu-los à emancipação, quando não, à subversão dos códigos que regem suas vidas. Eis a função da dinâmica do estado de bastardia que questiona tanto o problema da ausência quanto o do não reconhecimento de um referente estável.

Desde a década de 1980, o bastardo ressurgiu no cenário literário internacional, mais: particularmente, nos romances “de” ou “sobre” imigração publicados no Brasil. No alvorecer do processo de reexame histórico, sugerido pela transição democrática brasileira, a bastardia se torna uma noção operacional que visa a interrogar a

memória, o recolhimento, o direito ao silêncio e o dever do arrependimento. Menos heroica do que crítica, ela expressa, por sua situação ectópica, a desintegração das comunidades reconsiderando, ao mesmo tempo, a possibilidade do estabelecimento de novas modalidades de vínculo social. Ela implica uma tensão que coloca em xeque os arranjos consensuais entre o indivíduo e a comunidade de que é oriundo ou na qual se inscreve. A partir de empréstimos, piratagens, saques e sequestros, tal dinâmica se reapropria de um patrimônio cultural estável para transmiti-lo sob formas precárias que, no romance *As aves de Cassandra* de Per Johns, se manifestam mediante a multiplicação de formas discursivas sincopadas, arrítmicas e fragmentadas, cujas notas esparsas dissonantes refutam qualquer tipo de repouso. Em suma, um romance dissidente e resistente, à imagem dos próprios bastardos.

## Referências:

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*. Paris: Folio, 2003.

GARNIER, Xavier. *L'éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles: PIE-Peter Lang, Nouvelle Poétique Comparatiste, 2001.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

JOHNS, Per. *As aves de Cassandra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Paris: Éditions de la transparence, 2009.

## Resumo

No contexto de transição democrática, a questão sobre a memória coletiva ou individual ocupa um lugar de destaque dentro da produção cultural brasileira. Após um período de engajamentos políticos, a literatura brasileira passa a interrogar o sujeito posicionando-o sob o signo de um mal-estar identitário, mediante as modalidades de “des-herança”. As figuras do órfão e do bastardo ocupam um lugar central neste novo paradigma que visa a repensar a forma como o indivíduo dialoga com as suas origens e com a sua herança cultural. Grande parte dos romances sobre imigração publicados durante esse período se enquadra nessa problemática a partir, nomeadamente, de uma dinâmica contraditória fundada, ao mesmo tempo, no consenso e no dissenso.

**Palavras-chave: imigração; bastardia; Per Johns.**

## Abstract

In the context of democratic transition, the issue of collective or individual memory comes to the fore within Brazilian cultural production. After a period of political engagements, Brazilian literature starts to interrogate the subject, placing him under the sign of an identity malaise, through the modalities of “dis-inheritance”. The figures of the orphan and the bastard occupy a central place in this new paradigm that seeks to rethink the way in which the individual dialogues with his origins and cultural heritage. A large part of the novels on immigration published during this period fit into this issue, based on a contradictory dynamic of consensus and dissent.

**Keywords: immigration; bastardy; Per Johns.**

## História de acordar casa-grande: a ancestralidade e a metapoesia de Conceição Evaristo

Letícia Nery\*

“Eu fêmea-matriz.  
Eu força-motriz.  
Eu-mulher  
abrigo da semente  
moto-contínuo  
do mundo”.

Conceição Evaristo

Conceição Evaristo – poeta, romancista e ensaísta mineira – faz de seus poemas um lugar de resistência e de acolhimento para as vozes negras. Conjuga em sua poesia a negritude e a diáspora negra, através de um conceito crucial em sua obra: a *escrevivência*. Em suas palavras, seus escritos não são para “adormecer casa-grande, mas sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo: 2020, 30). Neste ensaio, analisamos os poemas “Vozes-mulheres”, “Para a menina” e “De mãe”. As ideias de ancestralidade e descendência, representadas pelas figuras da mãe, da filha e da criança, convertem a escrita de Evaristo na voz, no sentimento e nas experiências de um povo que foi (e ainda é) ignorado (Bezerra: 2019, 28).

\* Graduanda em Letras e Literaturas da Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Cunhado pela poeta, o conceito de *escrevivência* abrange a escrita que surge do cotidiano, das lembranças e da vida da escritora. Para Lissandra Vieira Soares e Paula Sandrine Machado, trata-se de uma metodologia que faz uso “da experiência do autor para viabilizar narrativas que dizem respeito à experiência coletiva de mulheres” (Soares & Machado: 2017, 206). Evaristo compreende o termo em um sentido gerador e dinâmico, como advindo do que chama de “imagem fundante da *Mãe Preta*”. Para ela, o conceito retoma uma ancestralidade que foi calada e, por isso, a *escrevivência*

se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo: 2020, 30).

Assim, o ato de *escrever* se dá em um *continuum* vida/escrita, no qual as fronteiras entre a ficção e a realidade se misturam e as vozes líricas se (con)fundem com vozes reais. É a partir da *escrevivência* que Evaristo estabelece uma relação entre o fazer poético e sua existência enquanto mulher negra. A importância da metapoética em sua obra é, portanto, fundamental. É da consciência poética, da compreensão e do jogo com a linguagem-objeto<sup>1</sup>, e da reflexão da

<sup>1</sup> Termo usado por Roman Jakobson em sua obra *Linguística e comunicação*.

poesia através da própria poesia que a autora traz a literariedade para sua obra, relacionando-a com a negritude e a ancestralidade.

Ascendência e descendência formam, junto à metapoesia, os termos que orientam a análise de “Vozes-Mulheres”, publicado em *Poemas da recordação e outros movimentos* (Evaristo: 2017, 24-25):

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
 recorre todas as nossas vozes  
 recolhe em si  
 as vozes mudas caladas  
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha  
 recolhe em si  
 a fala e o ato.  
 O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 o eco da vida-liberdade.

Os dois substantivos do título do poema – *vozes e mulheres* – crescem em expressividade pela adjetivação do nome: os termos se caracterizam e se modificam mutuamente. Da mesma forma que as vozes são femininas, também as mulheres são vozes e história – mais, são ecos da história. Evaristo justapõe nomes em outros momentos do texto, como os *brancos-donos*, na segunda estrofe, e também na final, com *vida-liberdade*, jogando com a ideia de que a vida é a liberdade e sem liberdade não há vida.

O poema tem seis estrofes, todas com versos livres e sem rima. Sua forma se associa às figuras evocadas: na primeira estrofe está a bisavó, nas duas últimas, a filha. A divisão de estrofes também marca a passagem do tempo. Cada estrofe é uma voz-mulher e um momento da história, da diáspora à escravidão, da escravidão à favela. No texto, a voz lírica é a da poeta, que constrói no poema um arco de histórias sobrepostas no tempo.

Na estrofe inicial, relativa à bisavó, aparece pela primeira vez uma palavra importante do poema: *ecoou*. Evaristo repete o verbo diversas vezes ao longo do poema: o eco na própria palavra pela repetição do O, das vozes que retomam os lamentos no navio, daquelas ouvidas pela história ou mesmo as que ecoam no poema, de uma estrofe para outra, de uma geração a outra. A estrofe é marcada por uma ruptura com a tradição literária da poesia anti-escravagista. Por um lado, Castro Alves, em “Navio negreiro” (Alves: 1921, 96), evita a entrada do eu lírico a bordo, recorrendo a um albatroz para que se possa ver, dentro da embarcação, um sonho dantesco, repleto de horrores. Dentre as cenas que apresenta, o eu lírico assim descreve mulheres e crianças:

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas  
Rega o sangue das mães:  
Outras moças, mas nuas e espantadas,  
No turbilhão de espectros arrastadas,  
Em ânsia e mágoa vãs!

Evaristo, por outro lado, não teme entrar nos porões desse navio, mas, ao invés de escrever sobre o horror brutal, traz para o poema um ponto de vista infantil, fazendo uso da brandura e de uma linguagem delicada para escrever sobre as terríveis vivências dos cativos. O poema não se situa no campo semântico das ânsias e mágoas, como o de Castro Alves, mas da evocação melancólica de uma infância perdida. A voz de sua bisavó não é somente uma voz-mulher, mas também uma voz-criança. Evaristo usa um substantivo com sentido adverbial: “A voz de minha bisavó/ ecoou criança/ nos porões do navio”.

Saltando para a estrofe seguinte, o eu lírico vai da diáspora para a escravidão. A voz agora é a de sua avó, uma mulher negra escravizada, a ecoar obediência – como tantas outras antes – aos senhores brancos. É dessas mulheres que Evaristo fala em *A escrevivência e seus subtextos*, ao trazer a figura da Mãe Preta. Era ela quem

se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar, desejar e ampliar a semântica do termo (Evaristo: 2020, 30).

A Mãe Preta, então, não é apenas ponto de partida para a sua poesia, mas para o movimento de resistência que vem da palavra que nunca pôde ser dita. É a retomada das vozes dessas mulheres que leva à expressão de vozes futuras. Para Evaristo, o passado é um estopim do incêndio que repercutirá por sua descendência.

A presença da mãe na terceira estrofe é o exemplo da passagem do regime escravagista para um regime de trabalho assalariado altamente precarizado. O trecho indica a transição da senzala para a favela, onde os descendentes dos escravizados, em grande parte, foram forçados a se estabelecer, por falta de um projeto de inserção social. Proclama-se o fim da escravidão, mas as relações sociais e econômicas que a estruturavam permanecem como herança igualmente nefasta, como apontou o abolicionista

Joaquim Nabuco<sup>2</sup>, e esse grupo se mantém marginalizado e subalter-nizado. As imagens das cozinhas alheias, das trouxas e das roupagens sujas dos brancos ainda encarnam o mando dos patrões e patroas – os novos senhores e senhoras. Enquanto a senzala é disfarçada na favela, a casa-grande se transmuta nas casas dessas mulheres e homens que garantem a manutenção de um sistema estruturalmente racista. Por baixo das ordens, a mulher negra se encaminha para o seu lugar marginal na sociedade. Sua voz ecoa baixinho, mas ainda revoltada.

Entre as três estrofes, há um movimento curioso das vozes. Cada uma ecoa de modos diferentes as suas vivências, mas cada uma, de maneiras diversas, também deixa de dizer algo, como afirmado na última estrofe do poema – “as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas”. A bisavó é muda, afundada em uma percepção infantil, amedrontada. A avó é calada por seus donos, que não permitem que ela grite por sua liberdade. A mãe, por sua vez, está engasgada: não se vê capaz de sair da situação de subemprego e, por isso, sua revolta é quase silenciosa. Como indica a escritora Grada Kilomba, a *boca* é vital para o debate do racismo: “A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, representando o que os/as brancos/as querem – e precisam – controlar” (Grada: 2008, 34). O silêncio das vozes ancestrais de Evaristo indica a repressão dos brancos, para garantir controle sobre os corpos negros. A ideia da

<sup>2</sup> Em sua obra *O abolicionismo*, Joaquim Nabuco indica a ideia mencionada acima no seguinte trecho: “o processo natural pelo qual a escravidão fossilizou nos seus moldes a exuberante vitalidade de nosso povo durou todo o período do crescimento, e enquanto a nação não tiver consciência de que lhe é indispensável adaptar à liberdade cada um dos aparelhos do seu organismo de que a escravidão se apropriou, a obra desta irá por diante, mesmo quando não haja mais escravos” (Nabuco: 2012, 15).

boca como alvo da repressão permeia não só o poema, como toda a história da comunidade negra. A poesia de Evaristo tenta retirar a "máscara do silenciamento"<sup>3</sup>.

Chega-se à quarta estrofe, na qual a própria poeta/eu lírica se manifesta, em escrevivência: "A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue/ e/ fome". Aqui, o recurso da meta-linguagem é evidente, com a menção, pelo próprio poema, dos versos que remetem às histórias de horror vividas por suas antepassadas. Submetida a uma tradição de marginalização e preconceito, sua dificuldade agora é rimar o *sangue* e a *fome* nos três últimos versos. A poesia de Evaristo registra e denuncia: a rima não se permite na vida-poesia das pessoas.

A separação "rimas de sangue/ e/ fome", aliás, é interessante. A imagem resultante é da fome como um sentimento desolador, imutável, que deixa a eu lírica sem amparo, como a própria palavra no verso. A aliteração em R da estrofe ressalta a dificuldade da eu lírica de expressar seu desejo, como se o verso a arranhasse. Ainda assim os sentimentos se convertem em escrita. Na escrita ecoam vozes e se relembram dores e experiências.

Nas duas últimas estrofes, é feita a menção à voz da filha. A descendência, para Evaristo, é um símbolo do novo e do que floresce, uma nova esperança. A filha conjuga todas as vozes que a antecederam na história. Sua voz recorre a lutas anteriores e a conquistas

<sup>3</sup> Também conhecida como Máscara de Flandres, a máscara do silenciamento era um artefato usado durante o período da escravidão no Brasil. Grada Kilomba descreve-a em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*: "Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas a principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura" (Kilomba: 2019, 33).

antigas. O recurso metapoético também aparece aqui: através da escrita da mãe, a filha recolhe – não só recebe – os ecos. Na aliteração dos S ainda se sente uma resistência na fala: a sibilante confunde as palavras, que se embaralham nos versos.

A metapoesia em “Vozes-mulheres” surge das relações entre ascendência e descendência, e o *escreviver*, de experiência pessoal, se torna universal. A voz esperançosa da filha é *fala e ato* e indica a mudança dos tempos que foram para os que vêm. É nela que ressoa a vida-liberdade, é ela que compreende que “o pouco serve hoje, e o muito amanhã não basta” (Nabuco: 1883, 68). A filha encarna o que está por vir e o que já passou, “O ontem – o hoje – o agora”.

O poema “Para a menina” (EVARISTO: 1998, 35) é dedicado a “todas as meninas e meninos de cabelos trançados ou sem trança”. Evaristo, novamente, lida com a ancestralidade e a história:

Desmancho as tranças da menina  
e os meus dedos tremem  
medos nos caminhos  
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina  
e as minhas mãos tropeçam  
dores nas marcas-lembranças  
de um chicote traiçoeiro.

Visto a menina  
e aos meus olhos  
a cor de sua veste  
insiste e se confunde

com o sangue que escorre  
do corpo-solo de um povo.

Sonho os dias da menina  
e a vida surge grata  
descruzando as tranças  
e a veste surge farta  
justa e definida  
e o sangue se estanca  
passeando tranquilo  
na veia de novos caminhos,  
esperança.

Como a filha de “Vozes-mulheres”, a menina guarda as memórias do passado. Em “Para a menina”, é o corpo negro, e não as vozes, que retoma a ancestralidade. Na poesia de Evaristo, o próprio corpo é lugar de escrevivência. No poema, a eu lírica arruma a criança, penteia seus cabelos, dá o banho, veste-a. Os atos de cuidado se misturam ao ato da lembrança. Já na primeira estrofe, a memória é acionada pelo artifício do *enjambement*: fazendo de “medos” objeto direto de “tremar”, a poeta evoca antigas histórias de horror. É o cabelo trançado da menina a levar a eu lírica para caminhos do medo.

Da mesma forma, na estrofe seguinte, enquanto lava o corpo da menina, os dedos da eu lírica “tropeçam dores” nas marcas do “chicote traiçoeiro”. Volta a ideia do corpo como registro, num presente que ainda carrega as cicatrizes do passado.

Na terceira estrofe, o vestido vermelho colocado na menina “insiste e se confunde/ com o sangue que escorre/ do corpo-solo de um povo”. O passado escorre no presente e o sangue segue escor-

rendo até hoje<sup>4</sup>. De novo, como deixar de rimar *sangue* com essas vidas?

A esperança ressurge na última estrofe, sob a consciência do passado. A imagem do sonho insinua o desejo da eu lírica, que reforça a mudança dos tempos, o descruzar das tranças, o estancamento do sangue. Como em “Vozes-mulheres”, a descendência aponta caminhos novos a trilhar, caminhos – espera-se – menos dolorosos.

No poema “De mãe”, a poeta percebe sua escrita como vinda da própria mãe. Para Evaristo, a palavra é o único remédio para seus males: a conversa, o falar e o ouvir de outras mulheres (Evaristo: 2020, 52):

O cuidado de minha poesia  
aprendi foi de mãe,  
mulher de pôr reparo nas coisas,  
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala  
na violência de meus ditos  
ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,  
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro  
veio dela todo o meu ganho  
mulher sapiência, yabá,

<sup>4</sup> 71,5% das pessoas assassinadas a cada ano no Brasil são negras, de acordo com o Atlas da Violência 2018, organizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Disponível em: [https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP\\_Atlas\\_da\\_Violencia\\_2018\\_Relatorio.pdf](https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP_Atlas_da_Violencia_2018_Relatorio.pdf)

do fogo tirava água  
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso  
dado para esconder  
alegria inteira  
e essa fé desconfiada,  
pois, quando se anda descalço  
cada dedo olha a estrada.

Foi mãe que me descegou  
para os cantos milagreiros da vida  
apontando-me o fogo disfarçado  
em cinzas e a agulha do  
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir as flores  
amassadas debaixo das pedras;  
os corpos vazios rente às calçadas  
e me ensinou, insisto, foi ela,  
a fazer da palavra artifício  
arte e ofício do meu canto,  
da minha fala. (Evaristo: 2002, 36)

“De mãe” é separado em seis estrofes cuja carga poética é reforçada pela alta oralidade. O *enjambement* liga os versos de cada estrofe, levando a uma leitura fluida, próxima da fala. Em sua maioria, os versos são livres e não têm rimas.

No começo, a eu lírica explica de onde vem seu cuidado com a poesia: “aprendi foi de mãe”. Já em um primeiro momento, a mãe é colocada como uma figura de sabedoria, ensinando sua filha a ver – “pôr reparo nas coisas” – e dizer – “assuntar a vida”. O uso de *reparo* é polissêmico: a mãe ensinou sua filha a reparar na vida, observá-la, mas também consertá-la. A escrevivência é manifesta: “reparar” a poesia e, assim, ter cuidado com ela, sugere também como a mãe lhe ensina a ter cuidado com o mundo. É o mesmo cuidado em “Para a menina”, fundamental para a construção do poema e, portanto, da ancestralidade que a autora resgata em sua poética.

Na segunda estrofe, é a brandura na “violência dos seus ditos” que é repassada por sua mãe. Essa é outra noção crucial na poesia de Evaristo, presente ao falar da vida das mulheres de sua família. A poeta é capaz de trazer em seus versos um tom de ternura em contraposição a temas violentos. Aqui, a brandura está no modo de falar da mãe. Nos dois poemas anteriores, está na evocação do campo semântico da criança, ao mesmo tempo esperança e memória. A violência é fecundada pela “boca do mundo”, trazendo uma noção quase erótica – a fecundação, o sexo – e uma impureza, enunciada de forma terna, assim como sua mãe ensinou.

Ainda nessa estrofe, Evaristo traz uma imagem elementar da mãe: a grávida. A tradição judaico-cristã associa a gravidez a Maria, mãe de Jesus – mulher grávida, pura e santa. A poeta, no entanto, faz uma releitura dessa imagem. A gravidez é mencionada na estrofe em que há a insinuação de erotismo: diferente de Maria, estática e receptiva ao Fruto de seu ventre, a mãe do poema é “prenhe de dizeres”, capaz de gerar não só a vida, mas também de dar a seu fruto as palavras. Como no poema “Vozes-mulheres”, a escrevivência confunde o que é vida e o que é palavra.

A terceira estrofe evoca as religiões de matrizes africanas no sincretismo da “mulher sapiência, yabá”, literalmente a *Mãe Rainha*. No Brasil, a palavra é usada para se referir a todos os orixás femininos. A imagem materna inclui as entidades que compõem o mundo e o que há nele. O homem foi criado por Nanã, a primeira yabá (Araújo: 2017, 22), que emprestou o barro para que Oxalá o moldasse:

Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.  
Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma,  
e de lá retirou uma porção de lama.  
Naná deu uma porção de lama a Oxalá,  
o barro do fundo da lagoa onde morava ela,  
a lama sob as águas, que é Nanã (Prandi: 2001, 196).

Da mesma forma, o mundo da eu lírica se constrói pela concessão que sua mãe lhe fez, não só da lama, a forma, mas da palavra, o conteúdo, o poder criativo de experimentar o mundo e ser capaz de guardar essa experiência. Não é Deus que do barro gera o Homem. A mulher, dando o barro, está também na criação. Evaristo religa a mãe com a criação do mundo.

A mãe, agora como educadora, é descrita como uma figura de sabedoria, alguém que ensina. O ditado “quando se anda descalço/cada dedo olha a estrada”, além de remontar à sabedoria popular e aos ensinamentos passados pela mãe, também compõe – junto com o verso anterior “e essa fé desconfiada” – a única rima do poema. A associação entre as palavras “desconfiada” e “estrada” pode querer sugerir as incertezas da vida.

As duas estrofes seguintes mostram a mãe dando a visão à filha. A mãe gera a vida e depois a trabalha, moldando-a para

fazê-la observar a poesia no mundo, o fogo nas cinzas, as flores amassadas embaixo das pedras. Em um paralelo entre o poema e sua própria vida, Evaristo conta que o primeiro sinal gráfico apresentado a ela como escrita foi um desenho da mãe: um sol traçado no chão para chamar o astro e garantir um dia ensolarado. Evaristo afirma que, no desenho, a mãe “imprimia todo o seu desespero” (Evaristo: 2020, 49) e que foi aí que ela própria descobriu “a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita” (Evaristo: 2020, 49). Com uma interjeição, um tipo de interlocução com o leitor – “insisto foi ela” – a poeta reitera a influência de sua mãe em sua escrita, sendo ela o próprio artifício de sua poesia, do seu canto e sua fala. Assim como em “Vozes-mulheres”, outra voz é retomada de seu passado para que a eu lírica possa escrever o seu presente.

Diferente de “Vozes-mulheres”, que evidencia as figuras ancestrais da avó e da bisavó, ou de “Para a menina”, que traz a figura da criança negra, “De mãe” refere-se apenas à *mãe*. Essa mãe, no entanto, não é antecedida por artigos ou pronomes possessivos, como no primeiro poema analisado. Evaristo associa a mãe com a ancestralidade. Essa figura é sua mãe e também a mãe de sua mãe e assim por diante. Os sentidos dos poemas se tangenciam na inclusão ampla do passado.

Os poemas também convergem na ideia de que a poeta/ eu lírica toma para si a palavra: se a mãe não diz – qualquer que seja a mãe – ela mesma dirá em verso. E essa palavra será combustível para que as vozes presentes – a de sua filha, a da menina – digam ainda mais. A metapoesia aparece de novo na poesia-escrevivência, ao retomar vozes que não puderam se expressar, evidenciando a consciência poética da autora.

A ideia vital da ancestralidade – figurada principalmente na mãe – é o elo entre os poemas. A partir dela é que se gera, ensina e resiste, através e apesar dos ecos da história. A poesia-vida de Conceição Evaristo, entre o real e o fictício, escreve vivências que não são totalmente suas, mas que quase lhe pertencem, porque se confundem com as suas (Evaristo: 2016, 7). A necessidade de ecoar essas vozes ancestrais e de desengasgar gargantas faz dela uma escritora de poemas e histórias não de ninar, mas de acordar casa-grande.

## Referências:

- ARAÚJO, Juliana Leandro de. *Obirin: yabás, suas joias e adornos contemporâneos*. Bauru: UNESP, 2017, Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search>
- BEZERRA, Simone Maria. *Escrevivência: escrita, identidade e o eu feminino em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo*. Trabalho de conclusão de curso, orientado por Maria do Socorro Pereira Almeida. Serra Talhada: Universidade Rural Federal de Pernambuco, 2019. Disponível em: [https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/1299/1/tcc\\_simonemariabezerra.pdf](https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/1299/1/tcc_simonemariabezerra.pdf)
- CERQUEIRA, Daniel (coord.) et alii. *Atlas da violência 2018*. Rio de Janeiro: Ipea, 2018. Disponível em: [https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP\\_Atlas\\_da\\_Violencia\\_2018\\_Relatorio.pdf](https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/06/FBSP_Atlas_da_Violencia_2018_Relatorio.pdf) Acesso em 07/03/2021
- EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: DUARTE, Constância Lima & NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- \_\_\_\_\_. “De mãe”. In: *Cadernos negros 25: poesias*. São Paulo: Quilombhoje, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Para a menina”. In: *Cadernos negros 21: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

- ALVES, Castro. “O navio negreiro”. In: PEIXOTO, Afrânio (org.). *Obras completas de Castro Alves*. vol. 2 Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921, pp. 92-101.
- KILOMBA, Grada. “A máscara”. In: *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SOARES, Lissandra Viera & MACHADO, Paula Sandrine. “‘Escrivências’ como ferramenta metodológica na produção de conhecimento da Psicologia Social”. In: *Psicologia política*. v. 17, n. 39. Agosto, 2017, pp. 203-219.

## Resumo

Conceição Evaristo – poeta, escritora e ensaísta mineira contemporânea – faz de seus poemas um lugar de resistência e de acolhimento para as vozes negras. Em sua poesia, Evaristo permite que gerações de vozes sufocadas encontrem um canal de expressão. A autora conjuga em sua escrita a negritude e a diáspora negra, através de um conceito crucial em sua obra: a *escrevivência*, que denota o entrelaçamento de suas experiências de vida como mulher negra com sua literatura. Evaristo evoca a ancestralidade e a descendência, usando a poesia como espaço da voz e dos sentimentos de uma comunidade que foi, e ainda é, marginalizada. Sua experiência pessoal se torna universal: é o confessional do indivíduo e de seu grupo. Analisamos de forma comparativa os poemas “Vozes-mulheres”, “Para a menina” e “De mãe”, buscando mostrar de que maneira esses temas figuram na poética de Conceição Evaristo, levando em conta aspectos formais e de conteúdo.

**Palavras-chave: Escrevivência; Ancestralidade; Metapoesia; Conceição Evaristo; Negritude.**

## Abstract

Conceição Evaristo – a contemporary poet, writer and essayist from Minas Gerais – makes her poems a context of resistance and acceptance for black voices. In her writings, Evaristo provides generations of stifled voices with a channel to express themselves. In her texts the author combines both blackness and the black diaspora, through a crucial concept in her work: *escrevivência*, the intertwining of her life experiences as a black woman and her literature. By evoking ancestry and descent, her personal experience becomes universal, simultaneously the confession of a single person and of a whole group. This essay draws comparisons among the poems “Vozes-mulheres”, “Para a menina” and “De mãe”, identifying Evaristo’s fundamental themes, by taking into account formal and content aspects.

**Keywords: Escrevivência; Ancestry; Metapoetry; Conceição Evaristo; Blackness.**



## **As múltiplas vozes na constituição de *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski**

Thiago Sampaio Pacheco\*

O romance *K.: relato de uma busca*, desde sua publicação, em 2011, tem se destacado no panorama da literatura brasileira contemporânea. Publicada primeiramente pela Expressão Popular, a narrativa marca a estreia literária de Bernardo Kucinski, jornalista e professor aposentado da Universidade de São Paulo. Tendo participado de concursos literários, o romance figurou entre os finalistas dos Prêmios São Paulo de Literatura, União Brasileira de Escritores e Portugal Telecom. Após essa breve apresentação, informamos que o objetivo deste artigo é analisar as múltiplas vozes narrativas constitutivas da obra *K.: relato de uma busca* (2016), sem deixar de considerar seu nítido diálogo com a história, na tentativa de retomar e reelaborar acontecimentos passados e sua repercussão no presente. Buscamos analisar o romance de forma imanente, utilizando-nos do método materialista histórico-dialético. A nossa intenção é, portanto, investigar as especificidades dos narradores desse romance em sua estreita relação com a forma social, conciliando fenômeno literário e interpretação político-histórica.

### **As fronteiras entre a história e a ficção**

Para compreender a relação entre história e ficção sob a perspectiva da crítica literária dialética, Lukács (2011) recupera a

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

noção de fábula aristotélica ao dizer que o tempo é uma categoria inerente da forma romanesca, pois literatura e história estão entranhadas indissolúvelmente. História é fábula humana em forma social e fábula é história condensada em forma literária. Ambas são formas que estão ligadas dialeticamente.

A literatura, maneira artística peculiar de vivenciar o mundo, reflete esteticamente a vida. Há uma reposição estrutural da matéria social em forma estética. Possuindo regras próprias, a literatura só pode existir enquanto criação e fabulação da realidade. Nesse sentido, na teorização sobre romances que possuem um nítido diálogo com a história, Lukács em *O romance histórico* afirma que a história não deve se colocar como roupagem, mero cenário temporal do enredo romanesco. A verdade histórica implicada na forma romanesca deve configurar-se na particularidade humana, na especificidade histórica de seu tempo.

Em pleno século XXI, como se sabe, não é novidade a literatura que se alimenta do discurso histórico. Os romances brasileiros com pano de fundo histórico que surgem nesse período dialogam com a tradição dos romances das últimas décadas do século XX -- período em que a narrativa se debruçava, entre outras coisas, sobre a tarefa de questionar a história do golpe de 1964, contribuindo para forjar a tradição historiográfica da ditadura militar no Brasil. A publicação de narrativas que mantêm um diálogo estreito com a história não pode ser considerada acidental. Esses prosadores buscam, seja na pesquisa histórica ou na experiência vivida, inserir em suas produções literárias aquilo que a historiografia, circunscrita em seus limites, não pode oferecer: a compreensão de um movimento mais amplo e complexo da vida. Nessa tentativa, as letras proporcionam, por meio da consciência particular, o acesso à totalidade do movimen-

to da história. É exatamente por existir como um todo articulado em outro tempo e espaço que a obra ficcional de Kucinski, em um duplo movimento de afastamento e aproximação da vida, consegue reconfigurar formalmente o mundo. Seu romance aborda um mundo inventado para ampliar e enriquecer o próprio real, aquela realidade histórica de 1964. Para Eurídice Figueiredo, a literatura, ao contrário até mesmo do mais fiel registro documental, consegue recriar “a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes” (2017, 44). A literatura é a modalidade discursiva capaz de mobilizar o *pathos*, de cumprir “um papel de suplência em relação à historiografia [...], conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e *inter-dita* que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devem dizer” (Finazzi-Agrò: 2014, 182).

Parece-nos, assim, que Bernardo Kucinski em *K.: relato de uma busca* se utiliza do discurso ficcional para dizer de uma dor que não “cabe” nos limites do discurso jornalístico e/ou histórico. Em um jogo entre realidade e ficção, o autor adverte o leitor antes que comece a leitura: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (2016, 11). Portanto, as estratégias narrativas empregadas na obra elucidam a intensa função humanizadora e transformadora proporcionada pela literatura, possível aqui, especificamente, por meio de uma estrutura lacunar e inacabada, própria das tendências estéticas dos romances contemporâneos. Essa estrutura traduz a impossibilidade de darmos conta de maneira definitiva da História. Por essa razão, apenas dimensionamos seus fragmentos, pois a História não está totalmente circunscrita na narrativa, mas a usa como ferramenta para ampliar

sua dimensão de compreensão e tornar-se, no mínimo, um símbolo de resistência ao apagamento ou ocultamento dos sujeitos que sucumbiram ao regime ditatorial, transformando-se no testemunho de um período terrível de nossa história que não pode ser narrado pelo detentor do pau de arara.

### **Estética do fragmento e múltiplas vozes em contexto ditatorial**

Há, no romance de Kucinski, a reunião de diferentes vozes na tentativa de representar sujeitos de uma história, a do contexto da ditadura militar. Em outros termos, a narrativa conta com uma multiplicidade de enunciadores que, de uma forma ou de outra, se ligam à narrativa central, que é a busca de K. pela filha desaparecida em função do regime ditatorial. Segundo Caetano, tal estrutura heterogênea, em que diferentes vozes e gêneros textuais se intercalam, “aponta para uma fragmentação do real, o qual busca ser apreendido por discursos distintos” (2015, 78). O romance é construído sob uma espécie de estética do fragmento, uma vez que tanto o autoritarismo quanto a dor do pai que nunca se aplacará são inseridos em um mundo do qual somente parecem restar incertezas e contradições justapostas.

Vemos essa representação do mundo em “As cartas à destinatária inexistente” e em “Post Scriptum”, fragmentos do romance enunciados em primeira pessoa pelo irmão da desaparecida (identificada pela inicial A). Esses fragmentos trazem, ao fim, a data de 31 de dezembro de 2010. Dados de mais de trinta anos após os eventos que serão narrados, tais trechos emolduram a narrativa. Esse narrador-autor se coloca, ao mesmo tempo, dentro e fora do narrado, pois já está distanciado temporalmente dos fatos, bem como

já antecipa ao leitor o desfecho da busca. Sua voz realiza uma espécie de balanço dos eventos, cuja memória é reativada pelo recebimento de cartas endereçadas à irmã desaparecida. No primeiro capítulo, o irmão de A. comenta sobre essas cartas:

O nome no envelope selado e carimbado [...] será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos (Kucinski: 2016, 15).

A essa reflexão, em que o passado assume o centro da melancolia de seu emissor, mistura-se um sufocante sentimento de injustiça. Ele pensa sobre o intento de um governo que ainda tenta “arquivar os fatos”, ocultar as verdades de um corpo morto que “foi desaparecido”. A memória do trauma, portanto, é constantemente presentificada pelo envio das cartas, e a vida que tenta seguir, manca, quase em frangalhos, é desassossegada. Essa situação se transforma em uma estratégia da negação histórica: a manutenção do nome de A. no rol dos vivos, por meio das cartas, é não admitir sua morte.

Como afirmado anteriormente, o romance é estruturado a partir da perspectiva de múltiplas vozes. Já no segundo fragmento, intitulado “Sumidouro de pessoas”, temos um narrador em terceira pessoa cuja focalização recai sobre K. É este o narrador predominante. Em outros capítulos, há uma enunciação em terceira pessoa que recai sobre outras personagens, como um casal de guerrilheiros em “A queda do ponto”. O discurso de A. também se faz presente por meio de uma carta, que compõe o fragmento “Carta a uma amiga”.

Em “A cadela”, temos a narrativa de um militar; em “A abertura”, quem narra é o famigerado delegado Fleury<sup>1</sup>. Ainda há outras vozes enunciativas presentes nos demais fragmentos, e todas acabam por se organizar à maneira de um mosaico, cuja figura final é imprecisa por conter lacunas impossíveis de serem preenchidas, sendo a maior delas, provavelmente, o que aconteceu de fato com A. e seu marido.

Portanto, entendemos que um sentido concreto possível para a presença das múltiplas vozes enunciativas é o de constituir um relato que dê a ver o período ditatorial no Brasil de várias perspectivas “de dentro”, bem como apresente visões posteriores. Como já mostrado, há uma voz predominante, que é a que acompanha o protagonista K. Diversas outras vozes, que gradualmente se elevam por meio de gêneros textuais diversos, como carta, diálogo, relato, entrevista, memória e informe, se alternam ao longo da narrativa. Há, portanto, uma dissonância entre elas que se articula na esfera do ambiente privado, possibilitando entrever no discurso histórico a realidade cotidiana do episódio ditatorial iniciado em 1964. Nesse sentido, os objetos e encontros que aparecem no romance, bem como as ações das personagens que se encontram com K., convergem para questionar ou conformar o conjunto de impressões e de impulsos investigativos de K. para a conclusão do mistério sobre sua filha.

A narrativa de fato se inicia quando, em uma determinada manhã de domingo, K. sente pela primeira vez a pungência da História:

A tragédia já avançara inexorável quando, naquela manhã

<sup>1</sup> O delegado Fleury era vinculado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). É conhecido, entre outras coisas, por ter liderado o “Esquadrão da Morte”, com a promessa de matar dez bandidos a cada policial morto em confrontos da época (Gaspari: 2014, 319).

de domingo, K. sentiu pela primeira vez a angústia que logo o tomaria por completo. Há dez dias a filha não telefona. [...] E como não perceber o tumulto dos novos tempos, ele, escolado em política? (Kucinski: 2016, 16).

Geralmente, como observa Lukács no conjunto de seu pensamento, os autores de narrativas que promovem vínculos entre história e ficção se valem de eventos localizados na realidade, buscando criar um sentido conciliador entre sua criação fictícia e o elemento factual, que se tornará matéria fundamental daquilo que concebemos como arte. Essa assimilação se faz de modo explícito, pois parte da necessidade do autor de não só conhecer seu mundo, sua realidade circundante, mas também de fornecer as bases que ajudam a iluminar a história.

K. se dá conta de que decorreram dez dias desde o último telefonema de sua filha. Os rumores dos desaparecimentos de judeus, envolvendo a política e a ditadura, deixam-no inquieto. A frustração pelas respostas não obtidas na universidade em que sua filha trabalhava ativa sua memória e, com isso, “K. rememorou cenas recentes, o nervosismo da filha, suas evasivas, isso de chegar correndo e sair correndo, do endereço só em último caso” e com a recomendação de não passá-lo a ninguém. Atarantado, “deu-se conta da enormidade do autoengano em que vivera, ludibriado pela própria filha” (Kucinski: 2016, 19).

O narrador se aproxima intimamente de K. – conhece seus pensamentos e mistura sua voz à dele. A frustração não somente evoca a memória, mas também faz com que K. perceba atenta e detalhadamente a conjuntura das décadas finais do século XX no Brasil: “O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso.

Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até essa se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser intangível. Isso ele sabia muito bem” (Kucinski: 2016, 19).

A ditadura militar no Brasil, reflexo caricato do fascismo clássico, representou, na história da direita brasileira, uma animosa tentativa no sentido de dar continuidade à situação altamente privilegiada das forças conservadoras. Tais forças, ligadas às ideologias de direita em geral, representavam a existência e as exigências de forças sociais dedicadas a manter vantagens socioeconômicas que garantiam o estatuto de propriedade. Portanto, partindo desse pressuposto, os militares, seguindo na chave de Mussolini em 1914, se amparam no mito da pátria. “Brasil: ame-o ou deixe-o” era a fé, a paixão, a força motriz que alimentava o coração dos combatentes. Com isso, processava-se a exclusão social em troca da farsa do nacionalismo. O sentido social conservador dessa ideia era óbvio, pois criou um sentimento de coletividade que dizia que a pátria estava ameaçada pelo comunismo, dissimulando os capitalistas como beneficiários de um sistema explorador. A ditadura adotou a solução do agressivo pragmatismo radical: perseguição, sequestro, tortura e assassinato.

Esse “presente histórico” do romance é posto. K., por meio de suas memórias como militante político na Polônia pré-Holocausto e da militância de sua filha junto à Ação Libertadora Nacional, percebe que há uma História e que ela interfere diretamente na vida tanto do povo quanto do indivíduo. Quando o narrador acompanha K. a uma reunião dos “familiares de desaparecidos políticos”, percebe o conjunto de casos semelhantes acontecendo por todo o Brasil. Neste momento há referências à guerra de Canudos, à guerrilha do

Araguaia. Quando K. ouve o relato de um senhor de Goiânia, cujos filhos “foram desaparecidos”, toma consciência mais aguda das consequências advindas de sua conjuntura. K. percebe uma convergência assombrosa entre todos os casos: “as pessoas desapareciam sem deixar vestígios. Era como se volatilizassem” (Kucinski: 2016, 25). Ainda diante dessa constatação, suas experiências de trauma, que deveriam fazê-lo se reconhecer como massa que toma partido de sua condição enquanto ser histórico, na verdade operam outra função. No romance, o que une os indivíduos como massa não é o reconhecimento como agentes transformadores da história, mas como vítimas de um trauma coletivo.

Nesse jogo de contraposições entre as vozes narrativas, diversos são os narradores a que K. não tem acesso, e de que apenas nós, leitores, tomamos conhecimento. A disposição dessas vozes tenta formar uma unidade para a apreensão do mundo, mas também se torna um emaranhado quando passamos à perspectiva de K. No terceiro fragmento, intitulado “A queda do ponto”, o foco da narração em terceira pessoa recai sobre um casal de guerrilheiros que se encontra em desespero e pronto para seguir a única instrução na hipótese de um sequestro de um companheiro: o suicídio. Constatamos aí um narrador que se comporta de forma anacrônica, uma vez que mescla a angústia desse casal do passado ao presente de sua enunciação, que já é o período de redemocratização:

Numa sacola maior, de lona, despejam documentos arduamente elaborados de denúncia, os que consideram os mais valiosos. A lista dos duzentos e trinta e dois torturadores, *que jamais serão punidos, mesmo décadas depois de fartamente divulgada,*

*mesmo décadas após o fim da ditadura; os manifestos dos presos políticos, o dossiê das torturas, o relatório prometido à Anistia Internacional. E também a pasta de recortes de jornais sobre os hábitos e rotinas de empresários apoiadores dos centros de tortura. Não sabem que, exceto o já justificado, todos eles morrerão de morte natural, rodeados de filhos, netos e amigos, homenageados seus nomes em placas de rua* (Kucinski: 2016, 29; grifos nossos).

Observamos que as informações contidas nos trechos grifados (os torturadores impunes e ainda homenageados) só são possíveis para um tempo posterior ao presente do casal em fuga, mas o próprio casal já não tem convicção sobre a causa. Eles sentem que a “guerra está perdida”, bem como “carregam passaportes falsificados de modo rudimentar e uma arma com cartuchos que talvez nem sejam adequados a ela” (p. 29). O narrador não faz questão alguma de separar os dois tempos, o que denota que a derrota dos militantes de esquerda era iminente e imaginada até mesmo por parte deles.

Esse narrador anacrônico retorna em outro momento, no fragmento intitulado “O matrimônio clandestino”, quando K. se dá conta da vida dupla que levava sua filha. O pai se sente devastado, pois a filha se casa em segredo para ele, mas não para a família do marido. As perguntas de K., relativas ao relacionamento entre A. e o marido, “ficarão para sempre sem respostas. *Nem se saberá com precisão, mesmo décadas depois, como foram sequestrados e mortos*” (Kucinski: 2016, 42; grifo nosso). Novamente, a parte grifada só é possível para alguém que já pôde refletir sobre a matéria narrada

depois de décadas.

A partir da perspectiva de Lukács em sua dialética com a teoria hegeliana, essas manifestações disjuntivas do narrador, feitas tanto no episódio do casal de guerrilheiros quanto no episódio da descoberta da vida oculta de A., representam moderadamente o anacronismo necessário para a representação da totalidade dos objetos que constituem e estruturam o período ditatorial representado no romance.

Os mecanismos expressivos da narrativa, sejam as memórias evocadas ou esse narrador que acompanha K. em sua frustrante busca, como tivemos a oportunidade de demonstrar até aqui, servem para reiterar essa contínua interação entre a vida social de seu protagonista com o mundo que o circunda, formando assim toda a base da atividade social desse mundo. E uma atividade que gradualmente se conforma nas páginas deste romance é a normatização da violência como processo permanente de solução política em momentos fundamentais de transformação histórica. Essa tendência se manifesta inicialmente no fragmento “Os informantes”, por meio da presentificação da memória traumática de K., que recebe de seu advogado a notícia de que certo general irá recebê-lo a pedido da comunidade judaica do Rio de Janeiro. No Clube Militar, à medida que subia os degraus da escadaria, K. é tomado de assalto por seu passado em Varsóvia: “Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória. K. tinha trinta anos quando foi arrastado pelas ruas de Wloclawek, acusado de subversão pela polícia polaca” (Kucinski: 2016, 37).

A direção e o movimento dessas lembranças se tornam visíveis em cada detalhe da jornada e da vida individual de K. Suas memórias são constantemente presentificadas sob a forma de um

trauma que remete a uma vida envolvida com a militância política que foi emascarada por meio das atitudes repressivas e violentas de um governo autoritário. No entanto, essas lembranças não constituem a única forma de expressão da violência como processo de solução política. Vemos essa tendência se concretizar no romance, de maneira mais sutil, com o episódio, contado no capítulo “Nesse dia, a Terra parou”, em que nosso protagonista assiste ao noticiário do Estadão em que o ministro da Justiça Armando Falcão revelaria o paradeiro dos desaparecidos. A notícia é mal relatada. Imediatamente nos damos conta disso, pois seu objetivo é ocultar a verdade do que aconteceu. Nesse momento, o peso da realidade basta. Kucinski tenta passar a figuração de um mundo real que não nos aparece completo; o traço fragmentário da notícia transmitida pelo ministro é experimentado como tentativa de autenticidade da História, certamente falseada. Os nomes ditos durante a transmissão, como nos comunica o narrador, não pertencem, sequer, a um único desaparecido político. A farsa atinge seu ápice quando é pronunciado o nome de um conhecido professor de economia que nunca desapareceu.

O pretenso “nacionalismo” da ditadura brasileira, por seu conteúdo classista e pelo modo como opera na prática, exige um jogo de manipulação das massas populares. Nessa dinâmica, limita brutalmente, por todas as vias, a participação ativa na luta política, impondo diretivas autoritárias. Essa valorização do mito da nação precisa ser agressiva, violenta; precisa recorrer a uma ênfase desumana para disfarçar o seu vazio, e com isso tende a desprezar e a falsear os valores de humanidade em geral. As massas passam a encontrar enormes dificuldades para seguir os caminhos das soluções coletivas. K. percebe isso ao tentar recorrer ao *American Jewish Committee* em Nova York, ao apelar para a Anistia Internacional em Londres ou à

Cruz Vermelha em Genebra (como pode ser visto em “Jacobo, uma aparição”). Desse modo, as energias de K. encontram seu único refúgio e se dissipam pelos vários caminhos das “soluções” individuais.

A força do militarismo advinha, portanto, de seus poderes e domínios centralizados na cidade, estendendo-se às pessoas. O décimo capítulo, intitulado “A cadela”, em que a voz é concedida a um dos sequestradores da filha e ao genro de K., ilustra bem essa força e o completo despreparo dos agentes. A voz dessa personagem, imersa em um monólogo interior, debate consigo mesma sobre a dificuldade em dar um fim a uma cadela, que em meio ao sequestro dos militantes acabou sendo levada também. A banalidade do assassinato toma proporção diante da apatia da personagem que é indiferente ao sequestro, mas se encontra completamente perturbada com a presença da cadela. A personagem chega a considerar que talvez os dois não fossem “terroristas” de fato. Afinal, o que fariam com uma cachorrinha assim? Tal atitude é uma consequência direta do pragmatismo radical perpetrado pela ditadura, servindo-se de mitos irracionais conciliados com práticas racionalista-formais de tipo antidemocrático. Este exemplo, de um nítido movimento chauvinista, pressupõe a preparação de um terreno reacionário que tenta constantemente, em meio à década de 70 no Brasil, minar as bases das forças que se insurgiam contra o governo militar.

A condição de proprietários dos meios de repressão social permitia aos militares desenvolverem uma situação de poder que lhes garantia a imposição de suas próprias decisões arbitrárias, o julgamento de causas e a aplicação de castigos conforme suas vontades e interesses políticos. Em virtude de tamanho poder, e ocupando o papel de chefe político, eles eram a fonte de coerção, decidindo sobre os destinos dos homens, fazendo valer a vontade

individual em defesa do mito irracional da pátria e disseminando a falsa “demagogia” por meio da compra de informações de civis que espionavam uns aos outros. A ditadura militar logo percebeu que essas técnicas abriam novas possibilidades para a ação política e tratou de aproveitá-las. Esses valores imprimiam, certamente, aos militares as características de valentia e machismo, como podemos verificar de maneira pertinente a partir do surgimento de outra voz narrativa no enredo do romance.

No capítulo “Paixão, compaixão”, temos o surgimento de uma nova narradora: advogada, amante do delegado Fleury (“ele”), também conhecido como “O terror dos comunistas”. Em sua voz narrativa, a figura de Fleury encarna o “cabra-macho”, o cangaceiro da metrópole. Macho brabo que manda matar e torturar qualquer um que ouse atravessar seu caminho, é muito bem definido pela voz narradora como: “sujeito cruel e sem escrúpulos, com poder de vida e morte sobre os outros” (Kucinski: 2016, 106). Não bastasse isso, Fleury também é figurado, através do discurso de sua amante, como o macho alfa que toma para si qualquer mulher que queira. A principal vantagem dessa “imagem” de violência e virilidade, difundida em larga escala, é que, ao mesmo tempo que disfarçava o conteúdo social conservador da ditadura militar, fixava a atenção da massa em uma espécie de “heróis da pátria” que estavam dispostos a fazer de tudo para proteger o Brasil do monstro do comunismo. Fleury, como relata sua amante, é: “Um homem tão poderoso, um pode-tudo” (p. 96).

Mais adiante, no capítulo “A terapia”, é retomada a narração em terceira pessoa, com foco narrativo em Jesuína Gonzaga, uma faxineira que trabalhava para o delegado Fleury na famosa Casa da Morte em Petrópolis, Rio de Janeiro. Em geral, no romance, os

indivíduos sociais e solitários ganham o centro da narrativa para representar a coletividade. Em um romance como *K.: relato de uma busca*, no qual as fronteiras com a história estão abertas, há um princípio fundamental de que existe uma história e ela está intervindo diretamente na vida dos indivíduos. Dessa forma, para captar o engenho da realidade, é necessário fazer despertar as ações do cotidiano por meio de personagens típicos em situações típicas. Jesuína, portanto, encarna as singularidades essenciais para a expressão de uma tendência que perpassa a sociedade. Quando de sua representação, os destinos dos homens aparecem de maneira mais manifesta, entrelaçados às forças motrizes que impulsionam a conjuntura. O narrador, ao acompanhar e dar voz a uma faxineira, ex-detenta, que pode transitar nas diversas esferas daquele conturbado momento de disputa entre os militares e os militantes comunistas, se vale disso, pois relata e ilumina ao seu gosto o que foi a história da ditadura militar no Brasil. Dessa maneira, o que podemos perceber nesse momento do romance é a apresentação de uma voz socialmente silenciada, a de Jesuína, que, por meio da terapia, toma partido dos atos a serem narrados.

O delegado, para manter seu prestígio, principalmente junto àqueles que se punham contra o governo, promoveu uma série de ações que violentaram a democracia: subornou autoridades, falseou informações, alargou sua base de apoio por meio do financiamento de informantes e perseguiu, sequestrou, torturou e assassinou militantes de esquerda. Isso é relatado por Jesuína: “O Fleury chegava junto com o preso ou então logo depois; ele vinha de São Paulo, sabe, e na mesma noite ou de manhã interrogava, e depois os presos já sumiam, e dali uns dias vinham outros” (Kucinski: 2016, 118-9). Mais adiante, ela revela: “Os presos eram levados para lá [...]

e nunca mais eu via eles [...] nunca vi nenhum deles sair. Nunca vi nenhum preso sair. Nunca.” (p.123-4). Com isso, a força política do delegado era mantida, provocando o esfacelamento do poder e das lutas políticas promovidas pela esquerda. Esse mundo caracterizava-se por um conservadorismo, favoritismo e predomínio das elites reacionárias, cujos patrões (empresários e banqueiros) formaram oligarquias e detiveram a hegemonia política. Nessa dominação, em sentido mais abrangente, fundamentava-se o mito da pátria. Sendo assim, quem atentava contra essa ordem ou fosse contra os desígnios da nação era duramente punido, considerado subversivo e terrorista, pois sua ação significava o mesmo que se voltar contra a imagem do Brasil.

Esses exemplos sobre os militares e suas artimanhas aparecem dispostos ao longo do romance por meio das múltiplas vozes. Destas, merece nota o capítulo “O livro da vida militar”, em que há o entrecruzamento do pensamento de um ex-general destituído do exército e a voz do narrador que age de maneira fragmentada e lacunar. Tal atravessamento discursivo surge para demonstrar como as relações de poder se organizavam naquele mundo que tenta ser constantemente reanimado em nossos dias de hoje. Por meio de um narrador crítico do militarismo é desvelado um mundo no qual os antepassados mandavam e desmandavam. Eram senhores dos destinos dos homens e cultuavam a violência e o machismo. Mais do que a violência e a barbárie como mecanismo de controle e exercício de poder, este narrador traz uma nova realidade: um sistema sujo, corrupto e favoritista que engole a si mesmo. Observemos um trecho:

Mas, como em toda organização burocrática, as regras só valem para legitimar o favoritismo imanente, nunca instau-

rar a meritocracia. As amizades é que decidem. Os vínculos de lealdade. Não a lealdade leal, que não precisa razões para existir, é a lealdade calculista, necessária à sobrevivência na guerra interna pela promoção burocrática. Nesse exército de oportunistas as únicas batalhas são as travadas por cada um contra seu igual, na disputa pela promoção. As vagas minguando mais e mais à medida que se sobe a escala da patente (Kucinski: 2016, 131).

Esse sistema, uma espécie de neocoronelismo, herança do século XIX até meados de 1930, revela-se fundado na troca de favores. As promoções e as relações burocráticas, de forma geral, são tuteladas por aqueles que já se encontram avançados no esquema corrupto; somente assim se consegue a proteção. O sentimento de pertença é balizado pela bajulação e subserviência. É necessário agarrar-se ao saco de um militar para conseguir a promoção. Outra característica importante desse tipo de esquema é a traição: “A traição é o corolário da lealdade oportunista. Na corporação militar-burocrática, um oficial nunca se abre com outros dois ao mesmo tempo. Sempre a um só; assim, ao ser traído saberá quem o entregou” (Kucinski: 2016, 132). Por fim, aqueles que resistiam ou se opunham ao golpe eram expulsos. Dessa forma, as relações de contraposição entre os personagens, a sucessão progressiva de vozes e o paralelo entre as situações nos múltiplos focos narrativos aludem a este processo extremamente violento que foi o período dos Anos de Chumbo na década de 70 no Brasil.

Igualmente violentos foram os pactos de poder entre as classes dominantes, o alheamento político das massas e a legitimação deste período por meio das diversas instituições. Estilisticamente observa-se esta última questão figurada no rumor crescente do desapa-

recimento da filha de K., professora de química, dentro da Universidade de São Paulo (USP). As universidades sempre ocuparam lugares pontuais nos projetos de ditadura. Isso porque, evidentemente, são responsáveis pela formação das elites intelectuais, principalmente as econômicas e políticas de um país. Além disso, são ambientes que reúnem uma grande quantidade de opositores que ousavam desafiar o regime, fossem eles alunos ou professores. É na radicalização da prática militar no ambiente universitário que deformações constitucionais como o AI-5 surgem. Tal ato institucional representava a tentativa de conter e eliminar os protestos estudantis e o ativismo político contra o golpe de ditadura. Mas isso não era o bastante. Para os militares era lucrativo não só criar os meios que pudessem conter o ativismo político, mas que pudessem ampliar a máquina reacionária do Estado de modo a vigiar e repreender as universidades<sup>2</sup>. Seguindo essa ideia, tais questões estão representadas no romance por meio do rumor crescente do desaparecimento da filha de K., em que os sujeitos inseridos dentro do ambiente acadêmico sofrem um embate: admitir a ditadura militar como uma realidade histórica e, desse modo, admitir que A. é de fato uma “desaparecida política”, ou simplesmente acusá-la por “abandono de função”. Essa reunião deliberativa está inserida em “A reunião da Congregação”.

No clamor da referida reunião, temos um narrador, em terceira pessoa, novamente anacrônico: “Este relato *foi imaginado* a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. *Muitos anos depois*, a reitoria anunciaria de público a injustiça da de-

<sup>2</sup> Em 1970, o governo militar colocou em funcionamento a chamada Assessoria de Segurança e Informação (ASI), que atuava no interior das instituições universitárias, subordinadas aos reitores. Os principais objetivos eram a vigilância e a coleta de informações de professores que pudessem atuar contra o regime ditatorial.

missão da professora. Mas *nunca admoestou* nenhum dos envolvidos” (Kucinski: 2016, 142; grifos nossos). O narrador, em meio a uma cena de tensão, age como uma espécie de intermediador ao tentar iluminar os discursos que surgem transformados em palavras de ordem, que atentam contra a dignidade da professora e que, praticamente, legitimam o regime autoritário, enquanto outras vozes se silenciam em face do medo da perseguição. Nesse suceder de vozes que lamentam, se queixam, clamam e brigam, torna-se evidente a incompreensão dos homens com relação ao significado da ditadura militar. Em suma, observa-se o deslocamento da violência como uma espécie de fantasmagoria permanente que marca a passagem de uma ordem para outra, a transformação de um mundo centrado na democracia para outro nitidamente pautado na eliminação das liberdades individuais, e, principalmente, a mudança nos mecanismos de repressão e controle das vozes; um contexto em que a barbárie é naturalizada.

Portanto, *K.: relato de uma busca* não é uma narrativa de um homem só, nem artisticamente e nem politicamente. É necessário que o leitor investigue os jogos de aparência, a realidade, as memórias, as violências e os crimes expostos pelos diferentes narradores. Mais que isso, é necessário desconfiar da veracidade dos discursos, contrapondo-os entre os personagens, pois o que Kucinski aparenta almejar não é um mero efeito estilístico, mas a representação de um movimento político de embate entre as vozes que aparecem no romance. Como visto, *K.: relato de uma busca* se sustenta pelo fio condutor da jornada de K. em busca de sua filha. No entanto, o percurso é atravessado por várias outras vozes, dos algozes e das vítimas. Dessa forma, o autor prevê a ampliação do entendimento do relato da ditadura, indicando que o mesmo fato histórico pode

gerar outras narrativas diferentes. E essa variedade das narrativas possibilita outros pontos de vista que podem legitimar, contradizer ou deslegitimar a verdade histórica. A apresentação de determinadas vozes, outrora silenciadas e que agora tomam posição de definição dos atos a serem narrados, permite que sujeitos ilustrem as principais facetas constitutivas dessa narrativa ficcional a partir de um vínculo tão estreito com um importante evento da história brasileira.

Para K., a jornada pela busca de sua filha prenunciava as barbáries cometidas pelo governo militar, mesmo que de maneira não tão evidente. Como considera Lessa, ao indicar a existência de uma “dimensão complementar, as consequências afetam indiretamente aqueles que não são o alvo” (2014, 186). K. sente a ditadura. A violência mais brutal, de fato, só existia em suas memórias traumáticas de seu passado na Polônia. Já Jesuína se encontra no centro das relações de trapaça e em meio à brutalidade que toma forma nos porões da Casa da Morte. Desse modo, por serem vozes que não detinham a legitimidade do relato historiográfico tradicional, acabam por promover a possibilidade da reinterpretação dos fatos narrados por eles mesmos ou, no mínimo, uma versão diferente daquela já consagrada nos livros de história.

### **Considerações finais**

Compreender, dessa forma, a manifestação dos narradores e das personagens, as várias possibilidades discursivas emitidas pelas variadas vozes e sua fragmentação, é igualmente compreender a estrutura narrativa de K.: *relato de uma busca* em suas especificidades. Percebemos como, especificamente no que diz respeito ao narrador que acompanha K., a linguagem narrativa empregada procura tentar nos convencer de que modo a ditadura também assassinou pessoas

que continuaram vivas. Nesse mundo fronteiro da ficção e da história, as múltiplas vozes servem para ressaltar as características fragmentárias e lacunares entre aparência e realidade, demonstrando como é perigoso cair no discurso fácil de uma história definitiva. O modo como se dá a jornada de K. está profundamente relacionado com o retrato inacabado da história, que é levado até as últimas consequências no romance, mas que é apenas um elo, de inúmeros outros, responsável pela afirmação de um curso que movimentou a sociedade brasileira e continua a reverberar até os dias de hoje.

A complexa tensão da relação entre as vozes no romance representa as inúmeras lutas, a violência como a expressão máxima do regime político, que teve início em 1964 com o avanço do conservadorismo, a tentativa de reproduzir o fascismo e os discursos políticos vazios amparados no mito da pátria. Portanto, um dos méritos de *K.: relato de uma busca* reside justamente na tentativa de mostrar a direção de uma determinada tendência do “desenvolvimento” da sociedade brasileira, por meio da figuração particular das vidas individuais das personagens inseridas nesse contexto.

## Referências

- CAETANO, Paulo Roberto Barreto. “O entorno vário e fragmentado em *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski”. *CADERNOS BENJAMINIANOS*, n° 10, pp.77-87, mai. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/10257>>. Acesso em: 19 de mar. de 2021.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 43, pp. 179-190, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9952>. Acesso em: 19 de mar. de 2021.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LESSA, Renato. “A experiência de K”. In: \_\_\_\_\_. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

## Resumo

A contemporaneidade é marcada por diversos discursos que, via de regra, marginalizam grupos minoritários, contribuindo para a perpetuação de vários ideais como únicos. Em obras literárias que possuem um nítido diálogo com a história, verificamos que essas múltiplas vozes, outrora silenciadas, passam a ganhar destaque, no romance contemporâneo, com o propósito de retomar e reelaborar acontecimentos passados e sua repercussão no presente. Em face de tais pressupostos, elegemos como *corpus* de análise o romance brasileiro *K.: relato de uma busca* (2016), de Bernardo Kucinski, com o objetivo de investigar e discutir as especificidades dos narradores, nessa forma literária particular, em sua estreita relação com a forma social, conciliando fenômeno literário e interpretação político-histórica. Esse objetivo é cumprido por meio da análise imanente do texto narrativo e do método materialista histórico-dialético. Como aporte teórico, recorreremos às conceituações teóricas de romance histórico de György Lukács (2011) e às discussões de Figueiredo (2017), Lessa (2014), Caetano (2016), entre outros.

**Palavras-chave:** múltiplas vozes; literatura contemporânea brasileira; ditadura brasileira; *K.: relato de uma busca*.

## Abstract

Contemporaneity is marked by several discourses that, as a rule, marginalize minority groups, contributing to the perpetuation of several ideals as the sole ones. In literary works that maintain a clear dialogue with history, these multiple voices, once silenced, start to gain prominence, in the contemporary novel, with the purpose of resuming and re-elaborating past events and their resonance in the present. In view of these assumptions, we chose as our corpus of analysis the Brazilian novel *K.: relato de uma busca* (*K.: report of a search*) (2016), by Bernardo Kucinski, in order to investigate and discuss the specificities of the narrators, in this particular literary form, in its close relationship with

the social form, reconciling literary phenomenon and political-historical interpretation. This objective is accomplished through the immanent analysis of the narrative text and the historical-dialectical materialist method. As a theoretical contribution, we use the theoretical concepts by György Lukács (2011) regarding the historical novel. The discussions conducted by Figueiredo (2017), Lessa (2014), Caetano (2016), among others, are also used.

**Keywords: multiple voices; contemporary Brazilian literature; Brazilian dictatorship; K.: relato de uma busca.**

# ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE



ANTÔNIO TORRES

**“Compreendo a resistência na literatura como uma oposição a tudo o que existe de forma opressora, das regras estabelecidas ao gosto da sua época, das imposições do mercado à caretice. E quando um livro se torna clássico, aí sim, ele venceu a resistência do tempo”.**

Nordestino do Junco, cidadezinha do interior da Bahia e hoje chamada Sátiro Dias, Antônio Torres estreou na literatura em 1972 com o romance *Um cão uivando para lua*. Naquele ano foi considerado autor revelação e de lá para cá já lançou onze romances, alguns contos e crônicas, sendo alguns deles traduzidos para vários países. O reconhecimento da importante contribuição de suas obras para a literatura nacional pode ser medida pela reedição dos seus romances; pelos vários prêmios nacionais e internacionais; pelo título de imortal da Academia Brasileira de Letras, ocupante da cadeira 23, que já foi de Machado de Assis; pelo sucesso junto ao público comprovado pela agenda cheia de convites para participar de eventos literários que acontecem em pequenas cidades do interior de país e também na Europa e América Latina.

Antônio Torres é escritor singular na nossa literatura e já dava indícios disso quando, na estreia literária, além de inovar e introduzir novas perspectivas em relação a temas e formas narrativas, se posicionou – não apenas como autor, mas também como cidadão – contrariamente ao regime ditatorial vigente no país. A linguagem, o estilo, o aproveitamento estético da realidade, o talento para transfigurar fato em ficção e a universalização do drama

da migração nordestina são marcas de sua escrita, do seu legado, construído com base em uma literatura rica em conteúdo, atemporal e corajosa, como toda boa literatura.

As perguntas que fazem parte desta entrevista são resultado de dois momentos – conversas realizadas nos meses de maio e setembro de 2020, quando fizemos um passeio pelos quase 50 anos de produção literária do escritor, aproveitando a comemoração dos seus 80 anos de idade. Ricas em detalhes históricos, as respostas francas traçam um retrato do Brasil, bem como confirmam o talento natural de contador de histórias do *Chevalier des Arts et des Lettres*.

Entrevista concedida a Vanusia Amorim Pereira dos Santos (professora do Instituto Federal de Alagoas (IFAL); Mestre em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Doutoranda em Letras e Linguísticas pela mesma instituição).

**Vanusia Amorim** – *Torres, o senhor lançou três romances em meio ao regime militar deflagrado no Brasil em 1964 e nunca foi censurado. Foram três livros nos quais apareciam denúncias sobre o momento político da época, mas os órgãos de censura não perceberam isso e os livros foram lançados. Três livros entre 1972 e 1976. Em algum momento o senhor achou que poderia ser censurado? Pensou que os livros poderiam ser apreendidos? Como o senhor percebia isso na época e como percebe hoje?*

**Antônio Torres** – *Tinha perfeita consciência dos riscos que corria, pois me sentia um passageiro de um trem estreitamente vigiado, para lembrar o título de um filme da antiga Tchecoslováquia. Tais riscos se tornaram mais evidentes quando, em 1976, um decreto do ministro da Justiça, Armando Falcão, proibiu a circulação e ordenou a retirada imediata das livrarias de três livros nacionais: *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro, e *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, sob a alegação de que eram atentados à moral e aos bons costumes.*

Um ano antes houve uma série de debates no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, onde aconteceu uma ampla manifestação pública contra a censura – recrudescida após o AI-5, em 1969 –, tendo, às mesas intelectuais, cineastas, teatrólogos, artistas plásticos, professores, escritores. A de literatura foi coordenada por um diplomata cassado pela ditadura militar, o filólogo Antônio Houaiss, e juntou dois paulistas, Loyola e João Antônio, um maranhense, Louzeiro, um cearense, Juarez Barroso, um mineiro, Wander Piroli, e este baiano que vos fala. Rubem Fonseca havia sido convidado. Não aceitou o convite, mas estava lá, sentado na primeira fila, ao lado de Nélide Piñon, eu me recordo. Foi uma noite de casa lotada, discussões acirradas, sob os olhares vigilantes da polícia política, que anotava e gravava tudo.

A repercussão desse encontro na imprensa do eixo Rio-São Paulo nos levou a ser convidados para falar em universidades pelo país adentro e afora, sobretudo Loyola, João Antônio e eu. E assim fomos, de Manaus a Passo Fundo, conscientes de que estávamos todos, de uma maneira ou de outra, na mira dos órgãos de repressão. Em Juiz de Fora, Minas Gerais, num encontro articulado por Wander Piroli, fomos proibidos de falar na UFJF pelo coronel que mandava no campus. Como a proibição virou manchete dos jornais locais, não perdemos a viagem. Professores e estudantes mobilizaram a cidade e tivemos, em vez de um, dois espaços para falarmos, tal foi o interesse do público.

Em Aracaju, fiquei sabendo da proibição de *Um cão uivando para a lua* num colégio, no qual uma professora queria adotá-lo. Ela deu o troco me convidando para um evento numa biblioteca pública que durou três dias. Quando cheguei, lá já estavam Lygia Fagundes Telles, Nélida, Loyola, João Ubaldo Ribeiro e Pedro Bandeira. Nunca me esqueci do efeito de uma frase do Ubaldo: “Sei que posso ser preso ao descer deste palco, mas vou dizer: vivemos numa ditadura”.

Recordo uma noite em Piracicaba, SP, no auditório da UNESP, onde reencontrei a encantadora Lygia, que lá chegara com Edla van Steen, Sábato Magaldi e Wladyr Nader. Na minha vez de falar, alguém na plateia levantou a mão para dizer que o *Essa Terra* havia sido proibido de ser estudado numa escola daquela cidade, por causa de... um palavrão.

Nunca me esqueci também do primeiro convite que recebi da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, feito pelo professor Ivo Barbieri, que veio a ser reitor daquela instituição. Ele mesmo foi me buscar no trabalho, num fim de tarde. Pelo caminho me contou que era grande a expectativa dos estudantes por aquela apresentação, e que a diretora de Letras da UERJ, a professora Dirce Cortes Riedel,

fora questionada pelo coronel que fazia a *segurança* da universidade. Ele queria saber quem se responsabilizava pela minha presença ali, pois, ao que fora informado, eu costumava fazer declarações que não combinavam com o ambiente acadêmico. - Eu me responsabilizo – respondera a professora Dirce, sem abaixar a guarda para o coronel. Com toda a vigilância que sentíamos no ambiente, aquela noite foi memorável. Ou seja, aqui e ali eu sentia que, de alguma maneira, a censura me combatia à sombra.

Como ocorreu numa resenha sobre o já citado *Essa Terra* publicada num semanário de São Paulo com um espaço em branco entre uma frase e outra, num claro sinal de uma tesourada. Sinal, aliás, que me acompanhou até o Salão do Livro de Paris de 1987, já no governo Sarney, quando o Brasil foi o país homenageado. Em meio às especulações de quem seria convidado, toca o telefone. Era a editora Anne-Marie Métaillié, que, ao publicar o *Essa Terra* na França, me abriu uma janela para o mundo. “Nós aqui queremos que você venha, mas o Brasil não quer” – ela disse. Acabei sendo um convidado de última hora, mas por intermédio da embaixada francesa. E isso depois do nosso ministro da Cultura, Celso Furtado, descobrir que eu estava sendo barrado pelo Itamaraty, com base em anotações negativas às minhas posturas no período ditatorial. Então o Celso se insurgiu contra tal restrição, conforme vim a saber, em Paris.

Mas é verdade: acabei escapando de ter qualquer um dos meus livros confiscado. O editor Jiro Takahashi, que ousou lançar o *Essa Terra* pela Ática, de São Paulo, com uma tiragem inicial de 30 (trinta!) mil exemplares, e que depois relançou *Um cão uivando para a lua*, em terceira edição, um dia me disse que isso se deveu à maneira como os escrevi. Foi durante um almoço no Rio, e as palavras dele se volatizaram numa mesa do velho Lamas, no bairro do Flamengo.

Mas a recordação que tenho delas as traz do fundo do tempo para a atualidade de sua percepção, Professora Vanusia Amorim, das minhas estratégias narrativas, o que embasa a sua tese de doutorado, numa proposta tão original quanto oportuna, dado o momento histórico que estamos atravessando, com os fantasmas da ditadura instaurada no país em 1964 nos assombrando, entre o esquecimento de uns e a negação daqueles anos de chumbo – ou até a sua defesa, o que é pior – por outros.

Permita-me mais três lembranças.

A primeira:

Às vésperas da publicação de *Os homens dos pés redondos*, pela Francisco Alves, fui levado pelo seu editor executivo, Virgílio Moretzsohn Moreira, à sala do dono da editora, o almirante (reformado) José Celso Macedo Soares, que, aos sorrisos, me disse:

– O seu romance é muito forte. Algumas de suas passagens podem vir a desagradar aos generais. Mas eu não tenho medo deles não. Afinal, sou um almirante.

A segunda:

No dia 25 de janeiro de 1977, quatro escritores – Hélio Silva, Nélida Piñon, Jefferson Ribeiro de Andrade e Lygia Fagundes Telles – foram a Brasília para entregar ao ministro Armando Falcão um manifesto contra a censura com 1.046 assinaturas. O ministro se recusou a recebê-lo, delegando um inexpressivo oficial de gabinete para fazê-lo. No dia seguinte, porém, todos os jornais brasileiros estamparam em páginas inteiras a ida da comissão, o desencontro dela com o ministro, as declarações dos escritores. E publicaram o manifesto.

A terceira:

Em 29 de julho de 1985, o então ministro da Justiça,

Fernando Lyra, em reconhecimento à luta do Teatro Casa Grande pela liberdade de expressão, escolheu o local para assinar, perante intelectuais e artistas de todo o país, o decreto que pôs fim à censura.

**Vanusia Amorim** – *Gostaria que o senhor falasse um pouco da produção dos três livros* – Um cão uivando para a lua, Os homens dos pés redondos, Essa Terra – *considerando que foram lançados em um intervalo de tempo de cinco anos e em um momento tão conturbado no país.*

**Antônio Torres** – *Um cão uivando para a lua* começa assim: “Passei o dia inteiro subindo e descendo escada”. Levei muito tempo para perceber o que se escondia por trás dessa frase, que simbolicamente expressava a minha vã (até então) luta com as palavras. Ali eu senti que tinha um conto nas mãos, e que seria o de um louco batendo papo com ele mesmo. A partir da terceira página, a narrativa pegou o embalo e oito meses depois cheguei ao ponto final de um romance, que iria ter uma repercussão surpreendente, e cujo título fora inspirado no trompete de Miles Davis, a tocar uma terna balada, *My funny Vallentine*, numa interpretação tão lancinante que me levava a ouvir ao longe os gritos dos torturados. Foi impressionante a recepção daquele livro de estreia, tanto por parte da crítica, quanto do público. Ao ser perguntado ao telefone por Carlos Néelson Coutinho, que não lhe poupava elogios numa revista de circulação nacional, qual tinha sido a minha sensação ao escrever *Um cão uivando para a lua*, respondi-lhe que foi a de haver tirado uma espinha da minha garganta. Ao que ele contrapôs: - Você tirou uma espinha foi da garganta de toda uma geração.

Sinceramente, não contava com reações assim.

Toda a minha trajetória, portanto, viria a ser marcada por essa "feliz estreia", na expressão do pernambucano Aguinaldo Silva, num jornal de São Paulo.

Sobre *Os homens dos pés redondos*:

Esse título me surgiu enquanto eu engraxava os sapatos numa calçada de Lisboa, onde acabara de chegar. Passou-se isto no dia 25 de junho de 1965. Ao observar os homens que iam e vinham pela calçada, todos cabisbaixos, pesadões, tristes, como se dessem voltas em torno de si mesmos, carregando nas costas e na alma o fardo de quatro décadas de totalitarismo – na era do ditador Antônio de Oliveira Salazar –, três séculos de inquisições, dois mil anos de cristianismo, sem ver passar ali ninguém da minha idade, pois os jovens estavam na guerra na África ou haviam fugido Europa adentro, comecei a me perguntar o que tinha ido fazer ali. E de cara me veio a ideia de um romance. Para escrevê-lo, porém, teria que entrar mais na vida daqueles homens, daquela cidade, daquele país. E foi o que eu tentei fazer, nos três anos em que morei em Portugal, de onde voltei com o título e a primeira frase na cabeça: "A julgar por ele, todos aqui são homens sem mulheres, porque as mães de seus filhos não contam".

De volta ao Brasil, comecei a escrever o romance, que empacou no terceiro capítulo. E só viria a desempacar depois que cheguei ao ponto final de *Um cão uivando para a lua*.

*Essa Terra*:

Numa manhã de um sábado, na praia de Copacabana, um primo meu, Humberto Vieira, me contou a história de um parente nosso que, depois de muitas idas para São Paulo e voltas para o lugar em que nascemos, no sertão da Bahia, havia cometido o "tresloucado gesto" – por enforcamento. A cena que ele me descreveu voltou

com força à minha mente numa tarde em São Paulo, onde eu estava trabalhando numa grande agência de publicidade, que ficava na Avenida Paulista, e não conseguia ter ideia alguma para um anúncio de mais um forno, mais um torno, mais um volks, por causa do barulho das obras do metrô lá embaixo. Então resolvi dar uma espairecida. Desci 12 andares até o bar na galeria daquele mesmo edifício, e de lá passei a observar os operários em seu trabalho, a me perguntar de onde teriam vindo. Isso me levou a me aproximar de um deles. E aí fiquei sabendo que eram todos nordestinos. Como eu. Voltei ao serviço com a imagem do enforcado em mente e me sentindo no centro de um paradoxo: enquanto muitos retirantes pegavam no pesado nas ruas, nas fábricas, na construção civil, eu, com as mãos numa máquina de escrever numa sala refrigerada, tentava vender o que eles produziam a derramar suor por todos os poros. Foi em meio a esse choque de realidades que me veio uma frase: “Se estiver vivo, um dia ele aparece, foi o que eu sempre disse”. Guardei-a no bolso. No dia seguinte comecei a escrever o *Essa Terra*. O primeiro capítulo saiu num dia. Os demais precisaram de dois anos e meio e me levaram a fazer duas viagens à terra em que nasci, para tentar refazer os passos do enforcado. Só que ninguém me contava nada. Isso me fez transformar a negação dos fatos no fato principal, deduzindo que o sonho daquele lugar era o de partir. Logo, se alguém que partiu, voltou para se matar, matou o sonho do lugar. Foi com esse teorema que o romance se fez.

**Vanusia Amorim** – *Quero fazer referência a uma passagem de Essa Terra, o capítulo X. O senhor lembra como pensou em escrevê-lo e como foi escrevê-lo? É uma passagem muito forte, de tortura. E é feito um trabalho primoroso com a linguagem. Cada palavra parece ter sido esco-*

*lhida cuidadosamente, as repetições muito bem articuladas, a pontuação propositada. Tudo para pintar um quadro do momento terrível que o país atravessava. É uma escrita estratégica, perfeita. Como foi articular na mente e na escrita o capítulo?*

**Antônio Torres** – Sabe que eu não sei? Bati no teclado: “Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram minha cabeça no meio fio da calçada. Berrei.” E fui em frente. Mas me lembro de uma referência a essa passagem feita por Ricardo Ramos (aquele que começou um conto chamado “Herança” assim: “Nunca vi meu pai de camisa esporte”; e sabemos quem era esse pai, tanto quanto sabemos do filho que ele, Ricardo, nos deixou como amigo). Num encontro que tivemos num congresso paulista, em 1979, Ricardo Ramos me disse, num arroubo extraordinário: “O décimo capítulo do *Essa Terra* diz mais sobre São Paulo do que tudo o que já foi escrito sobre a cidade pelos próprios paulistanos”. Como estávamos no bar do hotel onde o congresso se realizava, tudo que me restou a fazer foi chamar o garçom e pedir uma caipirinha.

**Vanusia Amorim** – *Ainda sobre Essa Terra, há muita violência no romance. Uma que chama bastante a minha atenção é a violência patrimonial. Os homens do banco chegam e, chancelados pelo governo e pela igreja, iniciam a tomada das terras dos pequenos agricultores. Havia o sonho da migração, mas houve muito golpe em cima desse sonho, não é mesmo? Essa Terra aborda várias facetas da migração, da fuga em busca de mudança de vida. As violências estão presentes.*

**Antônio Torres** – A realidade de violência daquele tempo – o tempo do romance – talvez fosse menos ameaçada pelo caos do que a que vemos hoje nas comunidades mais pobres, nas ruas, nos gestos e na

linguagem, no cotidiano de todo mundo, até infiltrar-se nos gabinetes federais do ódio, e se espalha pelas redes sociais. É uma violência que tem história, vem desde os primórdios da colonização do país. Tratei das suas origens em dois romances, *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador*. Mais para cá (1968), um verso de *Soy loco por ti América*, música de Gilberto Gil e José Carlos Capinam, veio a traduzir bem essa violência, que grassa e cresce através dos tempos: “Sei que um dia vou morrer/ de susto, bala ou vício”. Uma morte patrocinada pelo poder atual (estamos em 2021), do qual a bancada da bala é aliada.

**Vanusia Amorim** – *Em algum momento o senhor pensou que voltaríamos a discutir regimes ditatoriais, ideias fascistas, censura, e que suas obras seriam exemplo de resistência e base para analisar um passado tão presente?*

**Antônio Torres** – A nossa história tem sido feita de ciclos (ou círculos) que se abrem e se fecham. Mas o que passamos a assistir, na virada da segunda para a terceira década do século 21, é assombroso, em termos de regressão. O momento está preocupante. Pior: de meter medo.

**Vanusia Amorim** – *Torres, afirmo que a sua literatura é uma literatura de resistência, no sentido que Bosi deu à palavra. Como o senhor compreende a resistência na literatura?*

**Antônio Torres** – “A resistência se dá como um processo inerente à escrita”, ensina-nos o mestre Alfredo Bosi. Para ele, a situação do romancista é a de quem dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva, pois “a escrita trabalha não só com a memória das coisas

acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável”. Compreendo a resistência na literatura como uma oposição a tudo o que existe de forma opressora, das regras estabelecidas ao gosto da sua época, das imposições do mercado à caretece. E quando um livro se torna clássico, aí sim, ele venceu a resistência do tempo.

**Vanusia Amorim** – *O jornalismo e a publicidade ajudaram na hora de transformar história em ficção e o cuidado para não ser panfletário? O senhor nunca foi panfletário, pelo contrário, é muito atuante não apenas como escritor, também como cidadão e sua literatura é esteticamente combativa.*

**Antônio Torres** – A roça, a estrada, a cidade, as ruas, o jornalismo, a publicidade, as leituras: eis as minhas escolas. O jornalismo me ensinou a ver o mundo. E a publicidade a contar isso rapidinho. No mais, muito lhe agradeço pelas observações feitas na sequência da sua pergunta. Bom saber que o engajamento na realidade social não comprometeu o meu fazer literário.

**Vanusia Amorim** – *Mestre, sua obra dialoga muito com a música, com figuras históricas e com os escritores clássicos. Em Essa Terra, por exemplo, são feitas referências a Lampião, Antônio Conselheiro, músicas do cancionário popular nordestino. Como o senhor dimensiona a importância desses diálogos com a música, cultura e história para suas obras, para seu legado?*

**Antônio Torres** – Venho de um povo iletrado, mas dono de uma cultura oral riquíssima. Na minha infância, ouvia as proezas de Lampião cantadas e tocadas ao violão por uma vizinha. E as de An-

tônio Conselheiro, por um trabalhador rural que esteve na Guerra de Canudos. Um primo músico me empurrava para os arrasta-pés que ele organizava. Meus diálogos com a música começaram no dia em que ouvi um choro chamado "Delicado" e outro chamado "Brasileirinho", que ainda hoje descem redondissimamente em meus ouvidos. Recordo também as missas cantadas, quando vinha o "Jazz de Inhambupe" (Inhambupe era a cidade-sede do município em que nasci) para tocar benditos no coro da igreja e, depois de muita negociação com o padre, num baile improvisado por uma galera bem animada. Daí para a frente vieram o baião, o bolero, o samba-canção, a bossa nova e tudo o mais. A música me leva à busca da invisível corrente rítmica do texto.

**Vanusia Amorim** – *O senhor fez 80 anos em 2020 e as comemorações no meio literário foram adiadas por conta do contexto pandêmico. Ainda assim, aconteceram homenagens surpresas. Por favor, fale um pouco desses momentos e nos diga: a idade nova ressignificou algumas coisas?*

**Antônio Torres** – Se o contexto pandêmico, por um lado, deixou em suspenso o projeto da Editora Record de fazer do meu novo romance, *Querida Cidade*, o centro das atenções para os meus 80 anos – ou vice-versa –, e toda uma agenda de festivais literários e eventos diversos, inclusive universitários, a começar pela Bahia, por outro não me imobilizou completamente, isso graças ao admirável mundo novo das *lives*. Mas sim, cheguei aos 80 anos a contar ausências, que se repetem dia a dia assombrosamente, levando-me a uma releitura de um solilóquio do protagonista do meu primeiro romance, *Um cão uivando para a Lua*: “A minha memória é uma cova

funda, onde enterrei todos os meus mortos”. No "novo normal" em que passamos a viver, essa cova ficou do tamanho do país, ou seja, tem oito milhões e quinhentos mil quilômetros quadrados. À sua beira, nós, os sobreviventes, ressignificamos a palavra presença. Assim como cada instante a ser vivido, com toda a imprevisibilidade do que virá.

**Vanusia Amorim** – *Há previsão de lançamento de um novo romance este ano. Pode falar um pouco sobre o livro?*

**Antônio Torres** – Como já disse, o romance se chama *Querida Cidade*. Levei mais de dez anos para escrevê-lo. Às vezes ficava dias e dias passando um pente fino num mesmo parágrafo, para tirar as lêndas, como as mães da minha infância faziam nas cabeças dos filhos, sobretudo das meninas. Num desses momentos cheguei a me perguntar: “Quem vai se importar com todo esse seu trabalho?” E me respondi: “Ninguém, certamente. Mas eu me importo. E isso é o que me interessa”. *Querida Cidade* estava programado pela Teodolito para ser lançado em Portugal no festival Correntes d’Escritas deste 2021. Mas lá como cá, está tudo em suspenso, ó pá! Que digo mais? Que *Querida Cidade* é meu 12º romance, e nasceu de um sonho, como já havia acontecido com outro, *Um táxi para Viena d’Áustria*. O que ele é? Uma história cheia de histórias.

**Vanusia Amorim** – *O senhor participou como convidado de muitos eventos virtuais – nacionais e internacionais – em 2020 e deverá fazer mais aparições on line em 2021. Como foi essa adaptação do contato direto com os leitores para a interação virtual?*

**Antônio Torres** – O primeiro evento aconteceu no dia 1 de junho de 2020. Foi uma *live* da Universidade do Estado do Mato Grosso com a USP, organizada pela Professora Walnice Vialva, da UNEMAT de Tangará da Serra. Fiquei impressionado com a audiência. De lá para cá continuo me surpreendendo com o interesse despertado por essas atividades virtuais. Quem as definiu bem foi a professora Lícia Soares de Souza, da Universidade do Estado da Bahia: “É como se estivéssemos no palco de um auditório imenso, completamente lotado”. Ponto para o “novo normal”. Que, no entanto, perde para a sinergia do contato direto, sob o calor das presenças à nossa frente.

**Vanusia Amorim** – *Os franceses e os portugueses apreciam bastante seus livros. A imprensa francesa já disse que o senhor é “poeta e pintor de imagens e cores”. Fale um pouco das experiências com as traduções de suas obras. O senhor é traduzido e lido lá fora.*

**Antônio Torres** – Foi a França que me abriu uma janela para o mundo, ao publicar o *Essa Terra*, em 1984, pelas Éditions Métailié, traduzido por Jacques Thiériot, já famoso por causa da sua tradução do *Macunaíma*, e que veio a ganhar o *Grand Prix de Traduction Cultura Latina*, em 1985. Hoje tenho 5 romances publicados lá (mais recentemente, *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador*, muito bem traduzidos pelo professor Dominique Stoenesco), e um conto, “Segundo Nego de Roseno”, numa antologia. A boa recepção que o *Essa Terra* teve da crítica francesa levou-o a ser publicado na Alemanha, onde também foi muito elogiado, assim como quando saiu em língua inglesa (a avaliação que mais encantadoramente desceu em meus ouvidos foi de um crítico de Nova York, em duas palavras, que nem precisam ser traduzidas: “melodic prose”). Portugal, que

empata com a França em número de publicações, só começou a me publicar em 2004, e discretamente. Só vim a ser mais divulgado na imprensa portuguesa quando um muito respeitado editor, Carlos da Veiga Ferreira, da Teodolito, se encantou com a trilogia *Essa Terra/ O cachorro e o Lobo/ Pelo fundo da agulha*, que ele leu por recomendação, e entusiástica, da respeitadíssima escritora Teolinda Gersão. A partir daí (2016), passei a ser convidado para alguns festivais literários portugueses, a começar pelo mais importante deles, o Correntes d'Escritas, de Póvoa de Varzim, o que me deu alguma visibilidade em lusas páginas. Mas a verdade é que em Portugal há um forte estranhamento em relação ao português do Brasil, o que é um complicador da literatura brasileira naquelas bandas. À parte isso, sempre contei lá, no campo universitário, com uma verdadeira embaixadora: a Professora Vania Pinheiro Chaves, da Universidade de Lisboa, incansável estudiosa – e divulgadora – de dois de meus romances, *Os homens dos pés redondos* e *Essa Terra*, sobre os quais tem feito conferências em Portugal, na França, no Brasil – UFRJ, PUC-RS, UEFS – e até na República Tcheca. Bom, isso é mais ou menos o que eu sei. Não tenho notícias se alguma tradução de livro meu foi bem recebida na Croácia, na Turquia, no Paquistão, no Vietnã (onde fui traduzido do francês). Enfim, *la nave va*. Ou ia. Antes da pandemia.

**Vanusia Amorim** – *O que o senhor tem lido? Indicaria alguns livros e escritores fundamentais para compreender o Brasil?*

**Antônio Torres** – Para compreender o Brasil e sua alma escravocrata, podemos começar por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um romance de 1891 que, relançado agora nos Estados Unidos, está fazendo a crítica norte-americana babar nas gravatas, aclamando-o

(gente, isso agora, e no *New York Times*) como “um dos livros mais inteligentes jamais escritos”. E não nos esqueçamos do ciclo nordestino da década de 1930, começando pelo *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. Na contemporaneidade, nossa literatura diversificou-se, de forma plural. De Ignácio de Loyola Brandão, com sua trilogia distópica *Zero/ Não verás país nenhum/ Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela*, a Itamar Vieira Júnior (*Torto Arado*), estamos bem inseridos nas agendas inclusivas que a atualidade requer.

**Vanusia Amorim** - *O que representam para o senhor Castro Alves, Miles Davis, Alexandre O’Neill e Jorge Amado? É verdade que o senhor queria ser Castro Alves (risos)?*

**Antônio Torres** - A poesia de Castro Alves me encantou à primeira leitura, na escola da minha primeira professora, dona Serafina, que me pôs num palanque a recitá-la, num 7 de setembro (“Auriverde pendão de minha terra/ Que a brisa do Brasil beija e balança/ Estandarte que a luz do sol encerra/ E as promessas divinas da esperança...”). Naquele dia, se alguém perguntasse “menino, o que você vai querer ser quando crescer”, a resposta já estava na ponta da língua: “Castro Alves!” Miles Davis – todos os trompetes havidos e a haver – eu descobri em São Paulo. E a ele fiquei devendo o título *Um cão uivando para a Lua*, inspirado na sua interpretação de uma balada chamada *My funny Vallentine*, como já disse. O poeta Alexandre O’Neill foi o meu tutor literário, nos anos em que morei em Portugal, de 1965 a 1968. E Jorge Amado foi aquele

famoso romancista que na minha estreia literária me chamou de “um senhor escritor”. Eu era leitor dele desde o Ginásio de Alagoinhas (Bahia), mas não o conhecia. Mesmo sem me conhecer, ele passou no lançamento de *Um cão uivando para a Lua* em São Paulo, a caminho da noite de autógrafos de seu livro *Teresa Batista Cansada de Guerra*. Como eu ainda não tinha chegado, Jorge comprou o meu livro e o deixou na livraria, que se comprometeu a enviá-lo ao hotel onde ele estava hospedado, devidamente autografado. Dentro do livro, achei um bilhete, no qual Jorge me dava o seu endereço e telefone em Salvador, para que eu o procurasse, quando lá fosse. Mas o nosso primeiro encontro acabou sendo no Rio, quando passei a ter o privilégio de ser amigo de uma das pessoas mais generosas deste mundo.

**Vanusia Amorim** – *O que o imortal Antônio Torres diria para o menino que lia Castro Alves lá no Junco?*

**Antônio Torres** – Que ainda hoje, quando escrevo, sinto a mão dele sobre a minha, e ouço a sua voz gasguita a declamar um poema que falava das “promessas divinas da esperança”.

SIMONE BRANTES E LAURA LIUZZI

**“Potencialmente, sou alguém que está prestes a escrever mais poemas políticos. É muito difícil saber se isso vai acontecer. Por outro lado, penso também que qualquer outro poema que se faça, neste momento, é um poema de resistência. Qualquer poesia é uma poesia de resistência”.**

**Simone Brantes**

**“Não há como dissociar a política de cada gesto nosso, de cada palavra que escrevemos. Poesia é um exercício de escolha, de decantação, e a nossa atividade no mundo, também. O tempo todo temos que escolher, e essa talvez seja a coisa mais política que a gente faça”.**

**Laura Liuzzi**

A entrevista abaixo aconteceu durante o IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, que teve por título “Poesia, prosa, política” e foi realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro nos dias 11 e 12 de setembro de 2018. Maria Lucia Guimarães de Faria, uma das organizadoras do evento, recebeu as poetas Simone Brantes e Laura Liuzzi para o papo distenso e informal transcrito abaixo. A conversa transitou por assuntos variados, desde questões gerais de poesia e literatura na cena contemporânea até aspectos específicos da poesia de cada uma, suas obras e lidas poéticas.

Simone Brantes, depois de uma incursão pela Pós-Graduação em Filosofia, com mestrado completo e doutorado inacabado, mudou de rumo e tornou-se professora de língua portuguesa do Ensino Fundamental na Baixada Fluminense, atividade que considera fundante em sua vida. Estreou na produção literária com o livro *Pastilhas brancas*, publicado pela 7 Letras em 1999. Em 2002, lançou, pela Editora Moby-Dick, *No caminho de Suam*. Um longo período decorreria até o seu retorno a público, com o livro *Quase todas as noites*, editado pela 7 Letras em 2016. Vencedor da 59ª Edição do prêmio Jabuti, em 2017, na categoria Poesia, o livro parece ser, de uma certa maneira, a culminância de uma grande viagem de vivências, perdas e encontros, que lenta e pacientemente o substanciaram e que, em parte, constituem matéria desta entrevista.

Formada em Cinema e responsável pelo núcleo de vídeo do Instituto Moreira Sales, Laura Liuzzi trabalhou como assistente de direção do documentarista Eduardo Coutinho nos filmes *Um dia na vida*, *As canções* e *Últimas conversas*. Como poeta, foi a autora convidada da Festa Literária Internacional de Paraty, em 2016, integrando a mesa de abertura dedicada à Ana Cristina Cesar. Lançou seu primeiro livro de poemas, *Calcanhar*, pela 7 Letras, em 2016. Seguiram-se *Desalinho*, pela Cosac & Naify, em 2015, e *Coisas*, em 2016, pela 7 Letras. Nas palavras de Luciano Trigo, Laura “não tenta reinventar a roda nem busca o espalhafato”, mas escreve uma poesia que anota “uma certa estranheza diante das coisas” e manifesta uma tentativa sensível de encontro com o mundo e com o outro. Esta simplicidade atenta, interessada e convidativa pode ser colhida de suas próprias palavras, conforme testemunhará o leitor a seguir.

\* Professora associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *O tema do IX encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea é “Poesia, prosa, política”, tema que, se relevante em todos os tempos, mostra-se particularmente pertinente no momento que atravessamos. Gostaria que vocês falassem um pouco sobre as relações que poesia e política podem travar entre si, visando o supremo ideal de que a poesia não fuja de suas responsabilidades éticas, sem, contudo, resignar-se a mero produto de propaganda ou plataforma ideológica. É possível, em primeiro lugar, alcançar esse ideal? Há momentos em que, necessariamente, a balança penderá para o lado participante? Pode-se supor que a participação não envolva uma atuação explícita, mas se pronuncie de modo mais velado, numa emancipação crítica, por exemplo?*

**Simone Brantes** – É uma pergunta difícil de responder. Quando eu recebi o convite, fiquei me perguntando o porquê de ser convidada, uma vez que o tema “política” nos poemas que publiquei até hoje não aparece com muita frequência, pelo menos explicitamente. No meu último livro, talvez, se possa citar o poema “Entropia”, que fala mais diretamente disso. Depois, pensei também que a política estivesse sendo entendida num sentido mais amplo e que os poemas homoeróticos tivessem decidido um pouco pelo convite feito a mim. Sou professora do Ensino Fundamental em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, há quase dezoito anos. Interrompi meu trabalho, porque vim fazer um doutorado aqui na UFRJ – que concluí em março deste ano – e depois tive a notícia maravilhosa de que eu teria três meses de férias, após a própria licença, para fazer esse doutorado. Assim, eu fiz uma viagem pela Europa que durou três meses e, ao fim dessa viagem, voltei. Eu digo que saí da ilha da fantasia para cair no continente da realidade. Durante o tempo em que fiquei lá,

usei bastante o transporte público e, quando voltei, dizia que iria deixar o carro e iria para o meu trabalho, que fica perto do pedágio de Xerém, de ônibus. Duas vezes por semana, vou até a Central do Brasil, pego um ônibus até o meu trabalho e faço de volta esse percurso da mesma forma. Isso me ajuda a entender o meu próprio corpo como político, porque a precariedade do meu corpo nesse trajeto se confunde com a precariedade dos outros corpos que eu encontro ao longo desse trajeto, nesse momento crítico que a gente está vivendo no Brasil. Meu corpo se tornou um corpo político. Ele sempre foi, mas agora de uma forma muito intensa, na experiência da minha precariedade encontrando a precariedade do outro e, de alguma forma, percebendo muito intensamente essa precariedade. Pergunto-me em que momento isso vai se transformar em poema, mas não sei. Potencialmente, sou alguém que está prestes a escrever mais poemas políticos. É muito difícil saber se isso vai acontecer. Por outro lado, penso também que qualquer outro poema que se faça, neste momento, é um poema de resistência. Qualquer poesia é uma poesia de resistência.

Li recentemente um texto muito bonito, de uma prosadora e poeta alemã chamada Herta Müller, em que ela fala sobre o círculo vicioso das palavras. Herta é filha de camponeses e, quando saía de casa pela manhã, chegava ao portão e a mãe perguntava a ela pelo lenço, se ela havia lembrado de levar o lenço. Segundo a poeta, esse era o único gesto daquela mãe camponesa – com certa brutalidade no seu modo de se relacionar com os filhos – que demonstrava carinho. Todo dia, então, ela esquecia o lenço, para que pudesse voltar e receber o carinho daquela mãe. O lenço reaparece em determinado momento da narrativa dela, porque ela é uma poeta que viveu sob a ditadura na Romênia, no pós-guerra, e trabalhou como tradutora

numa fábrica de máquinas de produção hidráulica. No terceiro ano de trabalho, ela recebe a visita de um agente secreto romeno que quer transformá-la em espiã, a que ela se nega terminantemente. A partir desse momento, ela começa a ser perseguida dentro da fábrica. Eu acabei de defender uma tese sobre Kafka e vi exatamente, incorporadas ali, todas aquelas situações de *O processo*, *O castelo*. Quer dizer, ela começa a ser perseguida na fábrica. Todo dia, o diretor pergunta se ela já está procurando outro emprego e, um dia, chegando ao escritório, há outra pessoa ocupando o seu lugar. Todos os dicionários dela estão do lado de fora, mas ela não quer ser demitida, então ela se aloja na escada. De repente, ela percebe que há um lenço no seu bolso, então ela tira esse lenço do bolso, cobre o degrau da escada, senta sobre esse lenço e diz: O lenço se transforma no meu escritório.

Esse lenço vai reaparecendo na narrativa dela em várias situações. Ela fala que, em determinados momentos de existência sob a opressão, a palavra tem que partir da cabeça, pular por sobre a boca e ir direto para a mão. Acho que é isso que estamos vivendo cada vez mais. Nossa palavra tem que fazer esse salto sobre a boca, sobre a articulação e ir direto para as mãos. Os poemas vão surgindo dessa mesma forma, desse círculo vicioso das palavras. Não tenho a pretensão ou ilusão de que a poesia é revolucionária, de que a poesia vai mudar uma situação política. Agora, a poesia pode nos fortalecer de alguma forma. Neste momento, sinceramente, nós precisamos sobreviver, precisamos reinventar esse escritório, estendendo esse lenço – que é o fruto de um objeto de carinho – sobre o degrau da escada. É isso. Do jeito que a gente ainda consegue fazer poesia, ela nos fortalece. Eu acredito que o momento em que você faz poesia é o momento em que você instaura uma experiência de solidão. Uma solidão que precisa ser vivida pelo outro, que exatamente é o outro

que está privado do momento dessa solidão, que é uma solidão produtiva.

**Laura Liuzzi** – Bom dia a todos. Obrigada pelo convite. É muito importante estar aqui agora. Hoje. Não são dias tranquilos. Não sei se é mais propício escrever poesia em dias intranquilos. Para algumas pessoas, deve ser. Para outras, não. Para mim, não tem sido nada fácil lidar com essa realidade confusa, estranha. Não é o estranho que dá vontade de escrever, é o estranho que dá vontade de mudar, de transformar, de nem ver, talvez. Eu não sei transformar isso na poesia. Tenho um poema, não publicado em livro, que fiz no dia seguinte ao processo do Impeachment na Câmara, e acho que se chama “Ressaca de 17 de Abril de 2016”. Ali, eu estava completamente impressionada com o que tinha visto. Acompanhei bastante coisa e lembro de que estava almoçando na casa do Paulo Roberto Pires, um amigo que é professor aqui, nós deixamos a televisão ligada com o volume alto e fomos ouvindo aquele show de horrores. Ali, sim, consegui escrever um poema no dia seguinte. Era um poema especificamente sobre aquilo. Não cita nominalmente nada, a não ser no título, porque essa data marcou a história do nosso país.

Assim como a Simone, não sei o quanto consigo ver de um gesto político, no sentido em que a gente está vivendo a política hoje, no que escrevi no meu primeiro livro, cujos poemas datam do começo dos meus vinte anos, ou no segundo, com poemas da segunda metade dos meus vinte anos. Um livro é de 2010, o outro, de 2014. Não consigo ver, mas, é claro, não há como dissociar a política de cada gesto nosso, de cada palavra que escrevemos. Poesia é um exercício de escolha, de decantação, e a nossa atividade no mundo, também. O tempo todo temos que escolher, e essa talvez

seja a coisa mais política que a gente faça. É necessário ter uma ação mais participativa na sociedade. Essa micropolítica existe, mas também podemos fazer coisas que mexam mais na estrutura, e isso é importante. Quanto à poesia, primeiro é importante dizer que a gente não escreve para ninguém, não é, Simone? (risos). Não escrevemos pensando exatamente em quem lê, senão seria uma escrita muito interessada e ela é bastante desinteressada. O poema nasce não sei de onde, não sei por que, mas, desculpem, certamente não é pensando em vocês. Ele não tem essa intenção, de cara, mas que ele é político, certamente ele é, porque a poesia, como vocês já disseram, é uma resistência.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Como vocês veem a situação da poesia brasileira na cena contemporânea? Chamo “cena contemporânea” o atravessamento de questões artísticas e culturais a que assistimos no mundo de hoje. Como esta cena invade e permeia a produção poética? Como, inversamente, a variada poesia que se pratica atualmente intervém nesta cena e a transforma? Especialmente, eu gostaria de saber de vocês se os debates que animam a literatura e o seu entorno com questões raciais, de gênero e de minorias repercutem não apenas no aspecto temático da poesia que se amplia, mas também alenta a experimentação estética no campo mais estritamente da forma.*

**Laura Liuzzi** – Talvez eu esteja me contradizendo, mas esse é um bom momento na poesia. Embora esteja difícil escrever, tem sido uma delícia ler. Há uma produção de poesia formidável. Tento acompanhar o máximo que posso e acredito que nossos pares estão fazendo um belíssimo trabalho. Muita gente tem escrito coisas importantíssimas, tocando nesses temas todos. Principalmente agora, de uns dois anos

para cá, todos esses temas que você mencionou estão sendo tratados de uma maneira muito incisiva. A poesia tem se colocado como uma voz de resistência e enfrentamento.

Esses movimentos também são importantes porque se perde um pouco aquela ideia de que você escreve para ser lido depois de morto. As pessoas estão escrevendo para serem lidas agora. Não há tanto essa preocupação quanto ao futuro ou quanto à produção de algo que vá perdurar por anos e anos. Aliás, por que não acreditar que isso que produzimos agora vai sobreviver por anos e anos também? O que importa é que isso não está na pauta e não está na atitude de quem está escrevendo esse tipo de poesia. Nesses casos, sim, escreve-se para o outro. É uma poesia que tem uma intencionalidade clara e uma penetração numa parcela mínima da sociedade, mas qualquer mínima parcela já é alguma coisa. Ter leitor, a propósito, já é uma coisa maravilhosa.

Há o problema de existirem muitos livros e poucos leitores, e essa é uma dificuldade que enfrentamos desde sempre, num país como o nosso. No entanto, sinto que essa leitura está se ampliando, talvez porque a poesia tenha saído daquele pedestal de falar de uma maneira muito empolada ou de coisas muito etéreas. Agora, estamos pisando mais no chão, falamos do que é imediato, do que toca e do que arranha. Verdadeiramente, estamos inscritos no nosso tempo. Não sei se vocês concordam, mas eu tenho sentido que a produção feita hoje é muito bem-sucedida nesse aspecto de falar dos temas que são importantes agora, de uma maneira muito concreta, objetiva e esperta. Não é uma coisa unicamente panfletária, mas consegue dar conta de misturar o próprio da poesia – que eu não sei o que é, se alguém souber, me conte – com essa coisa mais circunstancial, que diz mais do nosso tempo e que, ao mesmo tempo, não é apenas sobre o nosso tempo.

**Simone Brantes** – Eu não diria nada diferente do que a Laura disse. Publiquei meu primeiro livro, meio no susto, em 1999. É impressionante a comparação do que era o ambiente da poesia naquela época e do que é hoje. Falando de uma forma meio caricatural, tínhamos “centros de poder”, e a poesia era muito determinada a partir do que cada um considerava ser a poesia. Isso acabou. Esse poder foi absolutamente pulverizado. Não existe, hoje, um poeta que possa dizer “Isso é poesia e o que não é feito assim não é.”. Essa é uma discussão que acontece todo dia. No Facebook, por exemplo, estamos imersos o tempo inteiro nessa discussão. Já aconteceu, inclusive, de nascer uma poesia ali, no olho do furacão. A poesia, hoje, é uma coisa que está em disputa o tempo inteiro e não há possibilidade de se fazer uma afirmação do que ela é. Esse é um tempo riquíssimo para a poesia. É incrível que reconheçamos a sua impotência, de que modo ela pode ou não interferir na política, mudar alguma coisa na realidade e, ao mesmo tempo, pensar que esse momento que vivemos – que é um tempo tão terrível – seja justamente um momento em que surgem tantas leituras de poesia, tantos livros, tantas discussões. É um momento terrível e maravilhoso ao mesmo tempo. As pessoas que estão escrevendo nutrem um pouco essa esperança de que sua produção vá causar alguma repercussão ou uma continuidade, mas não existe mais essa ideia de Panteão. Há um poeta no Facebook, cujo nome não posso dizer, super-ressentido, porque ele gostaria que isso ainda existisse. É um cara que fica lá dizendo que tudo é ruim, que nada presta, em uma nostalgia desse Panteão que não existe mais. É incrível que a poesia entre nós seja tão mais forte quanto menos você possa dizer quem é o poeta. Quem é o Drummond? Quem é o João Cabral de Melo Neto? Quem é o Murilo Mendes? Isso hoje é impossível.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Se vocês olharem para trás na poesia brasileira desde o seu nascimento com o Barroco, no século XVII, o que diriam que a poesia contemporânea traz que constituiria a sua marca própria? Há um traço ou conjunto de traços especificamente contemporâneos? Se agora fizermos o exercício inverso, para daqui a uns bons cem anos, qual terá sido, na opinião de vocês, a contribuição que a poesia de hoje terá deixado no solo poético brasileiro? Por fim, dentro dessa ordem de questões, como vocês veem a vocês mesmas e à poesia de vocês dentro do contemporâneo?*

**Simone Brantes** – O que chega da poesia brasileira de décadas atrás já é alguma coisa que passou por um filtro. No contemporâneo, eu estou diante de uma multiplicidade de poetas e de modos de fazer poesia sem saber se haverá um filtro e o que ficará depois desse filtro. Comparando com a década de 1980, 1990, temos hoje uma liberdade muito grande de fazer os mais diversos tipos de poesia e uso do verso. Vejo muito do contemporâneo nessa flexibilidade, nessa liberdade de escrever o que você quiser, uma vez que está em jogo “o que é poesia”. Não sei se isso esteve em jogo de forma tão radical antes como está agora – talvez até pelo fato de a poesia ter sido privada de um poder que parece que ela teve antes. Então estamos um pouco como crianças livres brincando.

Não sei o que ficará disso para o futuro, mas eu gosto de não ter esse compromisso. Quanto mais fraca, mais forte a poesia se torna, nesse sentido de que ela não tem poder nenhum. Talvez seja uma ilusão minha achar que o Drummond ou que a poesia do Bandeira tenha tido algum poder, mas a gente faz essa comparação.

**Laura Liuzzi** – Concordo com absolutamente tudo o que você disse. É difícil saber o que vai ficar. Graças a Deus, você não está preocupada

com isso e eu também não estou. Em relação à poesia dos outros, eu espero que fique. Quanto à minha, não tenho a menor pretensão de nada. Só quero conseguir continuar escrevendo, porque me faz bem.

Para começar, tenho que me desculpar aqui. Morro de inveja de vocês que estudam Letras, porque não estudei e adoraria ter estudado. Formei-me em Cinema e talvez isso explique a minha gagueira aqui. Não consigo falar de forma tão clara sobre o assunto, mas, pensando no que está sendo feito agora, principalmente considerando a Internet, o Facebook e todas as outras plataformas em que as pessoas se expressam, vejo que, por um lado, há uma espécie de diarreia verbal, mas há também a circulação do pensamento, das ideias, das formas de escrever. As pessoas foram se estimulando porque as coisas foram ficando mais claras, mais democráticas, transparentes. Há poetas que moram muito distante de mim e que eu provavelmente nunca conhecerei, mas sei como escrevem. A Internet transformou essa produção tanto pelo fato de passarmos a ler mais o que está sendo escrito, quanto pela influência direta no modo como as pessoas estão escrevendo e pela facilidade que temos de acessar qualquer conteúdo. Essa profusão de vozes nos fez entender que a nossa voz é também a voz do outro. Estamos podendo ver e ouvir muito mais do que se via e ouvia antes. A forma da poesia vem sendo muito influenciada por essas múltiplas vozes e, assim, o nosso trabalho é um pouco o de organizar ou desorganizar esses discursos. Para mim, o que importa na poesia, quando leio ou escrevo, é que eu possa olhar e escutar as coisas de outra forma. Nesse ponto é que eu considero a poesia muito forte, porque você passa a ter uma percepção diferente das coisas. O discurso do outro bate em mim. Precisamos dessa abertura.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Dentro da proposta de ir do mais geral para o mais particular, eu gostaria que vocês falassem do percurso poético de vocês, do início, primeiros poemas, primeiro livro, da maturação para escrever, das hesitações, dos tropeços, das metas. Vocês poderiam citar um poema de vocês no qual consideram que acertaram a mão, mesmo que provisoriamente? E nesse caso, por que a sensação de acerto? Quais são o maior prazer e o maior terror ao escrever? O que dizer – Laura, a imagem é sua – do “pasma da folha”? Houve aquele poema que não quis sair de jeito nenhum? Que meio veio, mas voltou e não houve força na Terra que o trouxesse à luz? Qual é a maior lição que se extrai de cada fracasso, talvez – Simone, a imagem é sua – “montar no próprio tombo”?*

**Simone Brantes** – Publiquei um livro em 1999, o *Pastilhas brancas*. Eu já tinha alguns poemas anteriores, talvez uns três, quatro poemas e já os tinha mostrado aqui na Letras, no fundo de uma sala, para o Carlito, com meu caderno verde, da Papelaria União, que não existe mais. Nós éramos colegas de Graduação e ele fez uns comentários muito legais. Um dia, eu o encontrei na Mesbla, que era a minha loja preferida. Ele me perguntou se eu continuava escrevendo e me incentivou a escrever mais. Na época, eu fazia doutorado em Filosofia e meu grande problema era que eu tinha alguma facilidade para escrever e muita dificuldade para falar. Achava terrível ter que defender o meu trabalho na Filosofia, com aquela discussão toda em torno da verdade. Fui a um encontro da ANPOF, o grande congresso da Pós-Graduação da Filosofia, para apresentar um trabalho sobre Descartes. Em algum momento, uma senhora na plateia começou a me fazer perguntas e aquelas perguntas dela me deixaram muito irritada, porque eu detestava responder perguntas. Eu queria chegar com meu trabalho, todo mundo achar lindo e pronto. Lembro-me de

que fui muito grossa com ela. Depois, eu a reconheci, era a Marilena Chauí e no final ela se aproximou de mim, elogiou o meu trabalho e não exatamente a estética dele. Ali, eu decidi que não queria mais brigar, que não queria discutir – ingênua –, que iria fazer poesia.

Eu terminei esse meu primeiro livro em que não sei se acertei em cheio, mas que tem poemas dos quais não me envergonho, pelo menos. Bom, ali há um poema que se chama “Pastilhas brancas”, poema que dá título ao livro. Participando de uma mesa há um tempo, eu disse que esse poema carrega o livro nas costas. Claro, gosto muito dele, mas a repercussão dele foi muito grande. Eu escrevi esse livro em 1999 e só publiquei novamente em 2016. Quase todas as pessoas que conheciam a minha poesia, lembravam-se desse poema, então eu acho que acertei a mão nele.

Quanto aos troços, nossa, de 1999 até 2016... Foram acertos que dependeram de troços.

Recentemente, participei de um congresso na Itália e uma das organizadoras me mandou uma entrevista em que me perguntava se eu achava que para ser tradutor de poesia era necessário ser poeta. Eu disse que sim, mesmo que você não escreva poesia. Quando traduz, se acertar a mão, você é poeta. Eu não tenho a menor dúvida quanto a isso. Como tradutora, a alegria que eu tinha ao traduzir um poema era tão grande quanto a alegria que eu tinha em escrever um poema. Eu não entendia muito essa melancolia do tradutor, essa coisa da poesia intraduzível, porque o poeta também não consegue escrever todos os poemas que ele quer escrever e, ao contrário do tradutor, ele não tem nem acesso ao original.

Eu gostava de pensar que a cada insucesso na tradução de uma poesia, eu conseguia traduzir outra lá na frente, e com o poema é a mesma coisa. Todo acerto na poesia ou na tradução depende dessa

tentativa que fracassa. Toda poesia carrega em si um fracasso. Cada poema escrito traz nele todos os poemas que não foram escritos, todos os nossos fracassos. Eu gosto muito de pensar hoje, não na poesia concluída, mas justamente nesse intervalo entre o escrito e o não escrito, entre a vida e a poesia. Acho que a poesia é o grande encontro do acerto e do fracasso.

**Laura Liuzzi** – Eu comecei a escrever naquela empolgação, aos dezessete, dezoito anos. Eu ficava deslumbrada com tudo, pensava que a vida era um grande acontecimento, achava correspondência entre as coisas. Meu primeiro livro tem um pouco disso, uma menina deslumbrada percebendo conexões entre as coisas, e acho que essa é uma coisa que a poesia faz, porque o poema nasce quando percebemos a relação quase inesperada entre duas coisas. Meu primeiro livro, *Calcanhar*, de 2010, nasceu um pouco dessa vontade de experimentar e brincar com a linguagem. Não é nada vanguardista. É até bem certinho, mas os poemas são muito diferentes entre si. Depois, eu escrevo um outro livro que se chama *Desalinho* e, no título, eu já estava explicando que não consigo fazer nada muito coerente, que é tudo meio desalinhado mesmo. Eu não tenho essa coisa de ter a minha voz, o meu estilo. A cada hora, o poema vem de um jeito. O título nasceu de uma conversa também com o Carlito, em Paraty. No livro, há um poema sobre esse encontro. Paraty tem aquelas pedras enormes em que você acaba andando meio trôpego, e o tropeço, nesse ponto, se assemelha ao desalinho, porque o desalinho também é uma espécie de fracasso, o fracasso da linha, de manter uma reta. Eu achei que o título tivesse vindo daí, mas depois percebi que ele saiu do poema do Carlito, que tem a palavra desalinho. Nós estávamos conversando sobre quebra. Ele me disse “Laura, eu acho que você já

quebrou. Muitos poetas da sua geração estão escrevendo muito, mas já quebraram”, e aí fomos conversando sobre aquilo, sobre o que é uma pessoa já ter quebrado. Depois, lembramo-nos daquele poema do Drummond que é curtinho e que fala dos cacos, da louça que se quebra e que não se reconstitui. Eu coloco um pouco isso, de algum modo, dentro desse poema, porque talvez eu estivesse querendo falar sobre certa incomunicabilidade, sobre até que ponto o que a gente escreve é o que a gente pensa. Será que o poema que eu escrevo está alcançando o que eu quero dizer? É muito difícil que a palavra dê conta, mas, às vezes, essa palavra supera a experiência, é um grande êxtase. Quando isso acontece, a gente escreve e parece que a palavra é que está te explicando. É raro acontecer, mas acontece. Eu não saberia dizer se eu acertei em algum deles. É difícil dizer que consegui “chegar lá”, mas existe sim o sentimento de alívio, quando a gente sente que escreveu e que aquilo, de certa maneira, te explica o que estava acontecendo. O primeiro poema que está em *Desalinho* é um poema curto chamando “Vontade”, um poema do qual eu ainda não me arrependi. Ele fala muito de mim, de uma vontade de não ser percebido. Uma vontade de entrar em casa e de que nada note a minha presença, que eu coloque uma coisa sobre uma superfície e não emita sons, que o cachorro da vizinha não lata, que ninguém perceba que eu estou ali. Essa é uma coisa que eu tenho desde pequenininha, uma vontade de ser invisível. Talvez, ali, eu tenha conseguido expressar um pouco esse desejo profundo, que eu acho que não vai me abandonar nunca.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Minha última pergunta é um pouco mais técnica. Ali, por volta de 1886, com o aparecimento do verso livre, Mallarmé ficou profundamente perturbado. Uns sete anos depois,*

*ele disse em uma conferência: “Trago novidades das mais surpreendentes. Caso igual não se viu ainda. Mexeu-se no verso. Os governos mudam. Sempre a prosódia permanece intacta. Convém falarmos disso, porque o verso é tudo. Desde que se escreve”. Eu pergunto: como é a relação de vocês com o verso? Como vocês o trabalham? Como se dá, na sua lida poética, a modulação do ritmo? O que determina o corte, a cesura ao final de cada linha? Penso, por exemplo, que alguns dos poemas da Laura parecem uma longa frase segmentada e alguns da Simone, por sua vez, soam profundamente proseados, embora dispostos em versos, enquanto alguns textos são já apresentados como pequenos poemas em prosa.*

**Laura Liuzzi** – Com certeza eu não tenho nenhum método. Passo muito mais por um processo intuitivo. Na escrita de poesia, o verso produz ambiguidade quando escolhemos em que lugar ele deve parar e pensamos se o verso livre terá essa continuidade no verso seguinte ou não. Às vezes, você não sabe. Deixar essa dúvida no leitor é, para mim, a grande conquista do verso livre, porque essa é uma dúvida em mim. Às vezes, é uma coisa muito visual também. Não pela mancha gráfica, mas pela imagem do poema ou pela própria sonoridade. No meu caso, é muito mais por certa ambiguidade, certa estranheza, até. Por que eu estou lendo em verso e não em prosa? Tem relação com isso que você falou, sobre parecer uma longa frase. Parece, mas não é. Poderia ser. Você poderia ler seguido, mas por que parou ali? Talvez eu não tenha uma explicação exata sobre isso. Há alguns poemas em que você percebe essa necessidade. O próprio poema te joga para o verso seguinte, mas eu acho mesmo que é muito por essa dúvida na leitura, no que eu quero dizer. Às vezes, muda o sentido se você lê de um modo ou de outro. Essa pontuação que ora aparece e ora não aparece também

provoca muita ambigüidade. Isso dá uma liberdade para a leitura e para quem escreve. Há momentos em que você tem certeza de que é ali que tem que parar. O que dá essa certeza, eu não saberia dizer, mas, às vezes, não temos dúvida nenhuma de que aquela outra palavra tem que estar no outro verso.

Uma coisa de que não gosto e fiz questão de tirar dos dois livros era a vírgula pendurada no final de qualquer verso, porque eu não vejo sentido em ter uma vírgula no final se eu já vou para outro verso.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Mas você tem um poema que termina com uma vírgula e que é superinteressante.*

**Laura Liuzzi** – Sim, é o único. Engraçado você reparar isso. Incrível. Que leitora! Ali, claro, fica evidente que não é por acaso. É um poema em que eu falo sobre a minha infância.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Aquela vírgula é bem achada, combina com o título. Mostra a continuidade.*

**Laura Liuzzi** – Essa é uma vírgula muito pensada, porque a criança não termina também, não é? Ela é tudo que vem depois. Espero que eu nunca abandone a minha infantilidade e que fique cada vez mais infantil. Que eu fique velhinha e brinque. Acho a vírgula desnecessária quando vamos quebrar o verso, porque a própria quebra do verso subentende uma pausa. E, às vezes, não tem uma pausa, o que provoca essa confusão na leitura. Quando não há pontuação, você pode ler de duas formas completamente diferentes ou mesmo opostas.

**Simone Brantes** – É difícilima essa pergunta exatamente porque demanda uma reflexão que às vezes parece muito intuitiva.

Começando pelo que você observou no livro, penso que às vezes existe uma distância muito grande entre os poemas. Há um poema no *Quase todas as noites* que era originalmente em prosa. Eu mandei esse poema para o Caio Meira, que é um poeta decisivo para a publicação desse livro, que fez a foto, a orelha, enfim, me ajudou muito na organização – aliás, acho que sem ele esse livro não teria saído –, e ele viu ali uma potência diferente, uma potência dos versos, num texto em prosa.

Nesse poema, então, houve o trabalho de ver onde estava a pausa, mas nos outros poemas não, pois eles surgem a partir de um primeiro verso que é uma condensação de alguma coisa que aparece na cabeça, que, por sua vez, é uma unidade de sentido e ritmo, e os outros versos são desdobramentos dele. Aí eu acho que a quebra é uma quebra natural, que eu não preciso pensar. O grande trabalho é o trabalho de desdobrar essa unidade e de levá-la até o fim. Muitas vezes essa unidade se perde e outras vezes ela chega ao último verso que desfaz essa necessidade do desdobramento.

Há essa dualidade no livro, porque há poemas que são mais trabalhados nesse sentido e em outros acontece essa coisa mágica. Não sei se sou boba de falar isso, mas acontece. Ali eu simplesmente sei.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Há um poema em prosa no seu livro falando sobre mudar de casa. Ele é muito bonito e me parece muito adequado que seja um poema em prosa.*

**Simone Brantes** – Sim, é o poema “Mudança”. Ele nasceu como prosa e vai ficar assim, mas em outros poemas, não acontece dessa

forma. No poema “Sonham-se”, por exemplo, eu não parei para trabalhar isso. Na verdade, ele tem uma primeira parte toda que se enquadra nesse verso que surge e que vai sendo desdobrado, sem parada, e outra parte mais prosaica, em que eu tive que parar e pensar. É muito misterioso tudo isso.

**Maria Lucia Guimarães de Faria** – *Gostaria de agradecer a vocês pela participação e agora passaremos às perguntas da plateia.*

**Convidado A** – Simone, eu fiquei bastante curioso quanto ao motivo desse hiato entre o primeiro e o segundo livro. O segundo livro traz poemas que foram escritos durante esse percurso todo ou houve uma pausa e retomada?

**Simone Brantes** – Eu gostaria de ler o poema que começa o segundo livro:

Die Aufgabe

Chegar em casa um pouco mais  
do que cansada e puxar ainda assim  
e aos poucos o fio longo da mortalha  
até fazer da noite sair enfim um dia  
dentre todos os dias a morrer na praia

(De *Quase todas as noites* [2016, 7Letras])

Quis citar esse poema porque ele é interessante para falar do percurso do livro. Bom, esse doutorado em Filosofia, que mencio-

nei, foi um doutorado que abandonei. Depois, fui trabalhar muito. Trabalhei na editora da UFRJ e me transformei em professora de língua portuguesa, na Baixada. Eu tinha pouco tempo e foram anos em que foi muito difícil me conectar com a poesia. Nessa época, eu escrevia assim, puxando o fio longo da mortalha e sem saber o resultado disso, porque, às vezes, esse dia era um entre todos os dias a morrer na praia.

Digo que algumas perdas abriram uma brecha nesse tempo impossível para a poesia. No livro *Quase todas as noites*, a primeira seção fala de perdas e mortes. Você pergunta se ele foi escrito ao longo desses anos ou se teve um determinado tempo em que a coisa acelerou. Houve um momento em que eu consegui uma licença para fazer um doutorado e aí sim retomei e concluí o livro. Isso é engraçado, porque a mesma coisa que cria um obstáculo para a poesia também se torna a fonte da poesia.

Para mim, a poesia existe entre a vida, que cria também impossibilidades de escrever, e a escrita. Mas é isso: ele foi escrito em dois momentos diferentes. Um momento de briga para puxar o longo fio da mortalha e um momento mais propício, em que eu tive mais tempo me dedicando ao doutorado, à leitura, à escrita. Isso é fundamental.

Li uma entrevista, recentemente, em que o poeta diz que para ele a escrita vem antes da leitura. Para mim, não. Para escrever eu preciso, obrigatoriamente, estar conectada à poesia.

**Convidado B** – Laura, eu achei muito interessante o que você falou sobre o processo de desalinho, de quebra, quando você falou sobre essas aberturas na sua escrita. Gostaria que você comentasse sobre como se dá esse processo de escrita quebrada, como isso funciona.

**Laura Liuzzi** – Obrigada pela pergunta. Na verdade, na conversa que aconteceu com o Carlito, nós não falávamos de desalinho e quebra no sentido da quebra do verso, mas de uma quebra da experiência pessoal, localizada ou não, quando você sente que a vida, ali, teve uma fissura. Isso é o que me move. Talvez eu seja mais movida pelo fracasso do que pelo sucesso. Interesse-me pelo fracasso, pela quebra, pela fissura, pelas coisas que não se recompõem, pelas coisas que percebemos que não são tão inteiras. Notar as coisas dessa maneira é que me leva a pensar e escrever. É nesse sentido que falei sobre quebra, menos quebra do verso, mas talvez a quebra do verso esteja um pouco aí também, em quebrar o verso como um pensamento em si, deixá-lo um pouco mais mutilado.

**Convidado C** – Simone, como é essa coisa de passar a Literatura para os alunos e como você incentiva a escrita criativa nos alunos?

**Simone Brantes** – Eu participei de uma mesa com o Carlito há uns meses atrás e fiquei muito feliz, porque ele falou da experiência que teve em algumas oficinas. Primeiro, na Casa da Leitura e, depois, no Alemão, na Rocinha. Ele disse que inicialmente não sabia muito bem o que fazer e que pegou um jornal, viu a história de um acidente de van e propôs aos alunos que cada um escrevesse do ponto de vista de um dos envolvidos nos acidentes. Entre os alunos, apareceu uma mulher que disse querer escrever na perspectiva do motorista da van, mas ele não estava registrado ali na notícia. Ela, então, disse: mas eu o conheço. Ele é meu marido. Acontece esse tipo de coisa. Eu dei aula muito tempo no EJA e, quando o Carlito contava essa história, eu ficava pensando que aquilo era muito parecido com o que acontecia comigo.

Há um livro do Paul Auster chamado *Achei que meu pai fosse Deus* e ele tinha um programa de rádio em que convocava as pessoas a enviarem histórias pessoais para ele ler ao vivo. Quando você lê o livro, percebe que há uma unidade estética ali e que ele deve ter trabalhado um pouco. Eu levava esses textos para os meus alunos e eles contavam suas histórias.

Uma coisa que eu acho que está acontecendo agora, a partir de todas essas questões identitárias, é essa necessidade de conectar a literatura à vida. Isso era algo que eu conseguia fazer, porque era a única possibilidade que eu tinha de trabalhar, olhando o texto literário sempre conectado à vida dos alunos. As produções sempre encaminhavam os alunos para contarem essas histórias, falarem de suas vidas. É um pouco nesse sentido que eu trabalho com eles lá na Baixada Fluminense. Saem coisas maravilhosas.

# RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS  
DE FICÇÃO E POESIA



## **Lendo escritoras brasileiras sob o olhar feminista**

*Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, de Eurídice Figueiredo

Ana Elisa Ribeiro\*

*Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020) é o título da obra mais recente da professora e pesquisadora Eurídice Figueiredo, da Universidade Federal Fluminense. O volume foi publicado pela editora Zouk, de Porto Alegre, que vem construindo um catálogo de literatura contemporânea e crítica bastante consistente. *Por uma crítica feminista* está inserido na coleção Estudos de Literaturas Contemporâneas, sob a coordenação de João Ricardo Xavier, editor da Zouk, e Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília, conhecida por sua leitura crítica da produção editorial e literária brasileira canônica.

Com 384 páginas, o livro de Eurídice Figueiredo se divide em cinco partes, além da Introdução, intitulada “Problemas de gênero”. Na primeira seção, a autora repassa teorias feministas de diversos matizes, começando por Pierre Bourdieu, com seu *A dominação masculina* (1998), até chegar a Virginie Despentes, sem deixar de lado a discussão sobre a pluralidade das mulheres, a perspectiva de gênero, as teorias *queer* e decolonialidades. Em “O

\* Professora titular do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens e no bacharelado em Letras.

cânone e a margem”, segunda parte do livro, Figueiredo aborda a história literária e põe em evidência algumas escritoras que oferecem profícuo ensejo para o debate sobre cânones e apagamentos, tais como Júlia Lopes de Almeida, Pagu (Patrícia Galvão) ou Maura Lopes Cançado.

Na terceira parte, denominada “Ancestralidade, filiações e trânsitos”, os temas indicados em seu título estão em pauta, com destaque para autoras que discutem questões ligadas à negritude, como Maria José Silveira, Maria Firmina dos Reis e Ana Maria Gonçalves. A produção da autora contemporânea Tatiana Salem Levy é examinada para se pensarem tanto as filiações e outras tradições literárias – como a judaica, por exemplo – quanto o cosmopolitismo abordado por mulheres hoje, a exemplo de autoras como Luisa Geisler e Júlia Dantas, entre outras.

A quarta parte da obra, “As mulheres frente ao sistema patriarcal”, aborda a reação (ou a resistência) de escritas e escritoras ao sistema patriarcal, como é o caso de Maria Valéria Rezende, em vários de seus títulos. A quinta parte, por fim, intitulada “Quebrando tabus”, apresenta obras e autoras de literatura que vêm tocando em temas tabus, isto é, polêmicos, a saber: o incesto, o erotismo, o estupro, etc. Além dessas partes, com suas subdivisões, Figueiredo ainda nos brinda com um “Balanço final” e com as referências completas das obras lidas. Contudo, o objetivo de *Por uma crítica feminista* está declarado já em suas linhas introdutórias:

mapear a produção literária brasileira de autoria feminina, sobretudo dos séculos XX e XXI, sem deixar, porém, de lançar um olhar para as precursoras oitocentistas, com o

intuito de detectar as mudanças operadas na maneira de tratar de suas experiências familiares, corporais e sexuais (Figueiredo: 2020, 11).

A percepção de que as escritoras vêm ganhando mais vigor e liberdade para tratar da violência – tanto a simbólica quanto as outras formas de sua manifestação – atravessa toda a obra, que reúne talvez centenas de exemplos de livros lançados nas últimas décadas, com exposição de trechos e resumo de enredos que nos aproximam das narrativas.

O mapeamento realizado por Eurídice Figueiredo, sob o olhar das teorias e críticas feministas, é arguto, não deixando escapar, por exemplo, muitas obras publicadas por editoras pequenas, ditas “independentes”, que se multiplicaram do final dos anos 1990 em diante. O estudo dessas edições permite, e mesmo provoca, certa amenização das assimetrias sempre percebidas entre autorias e hegemônias masculinas e femininas, em nossa cena literária. *Por uma crítica feminista* analisa, de modo detalhado, várias obras de autoras brasileiras, mencionando ainda brevemente mais algumas dezenas de livros de autoria feminina. Concentra-se, sobretudo, na prosa (conto e romance), com alguns relances analíticos pela crônica e pela poesia.

Dois eixos centrais guiam a organização do livro: o cronológico e o temático. Os livros e as autoras brasileiras são investigados a partir do século XIX, atravessando o XX, e chegando aos dias atuais. Tal recorte temporal tece não apenas uma cronologia, mas uma importante possibilidade genealógica para a história geral da literatura brasileira que incluía as mulheres que, de fato, lá estavam. Se, antes, era quase impossível ter notícia de escritoras de séculos passados, hoje, após os esforços da pesquisa feminista, é possível visualizar

um passado feminino nas artes da palavra, devolvendo às autoras os espaços que elas chegaram a conquistar em seu tempo, mas que lhes foi tirado pela narrativa histórico-literária que se seguiu.

Ao apagar a existência de precursoras e influenciadoras, o cânone, legitimado e hegemônico, fez parecer que não havia lastro para uma (auto)representação que partisse da escrita de mulheres. Assim, entendeu-se que só haveria vestígio de imagens femininas se fosse em uma literatura produzida por homens. Tal percepção por parte da historiografia literária impôs às mulheres o entendimento de que teriam sempre de partir do zero, pois lhes faltavam referências de escritoras antecessoras – o que tornou mais difícil o ato de escrita para as autoras, visto que ele reitera sempre um apagamento anterior, de que nos tornamos vítimas e algozes, a um só tempo.

O outro eixo organizador de *Por uma crítica feminista*, o temático, surge do esforço investigativo de Figueiredo, que, após a leitura de diversas obras de prosa de autoria feminina, consegue traçar um mapa dos temas que vêm se destacando nesses livros, a maioria deles pouco abordados antes pela crítica: o estupro, o incesto, a lesbianidade, o envelhecimento, a prostituição, e mesmo o erotismo, temática geralmente censurada às mulheres que escrevem.

Autoras de ontem e de hoje – mulheres que escrevem a partir de perspectivas diversas em termos de raça, classe social, orientação sexual e outras condições de vida –, todas estão incluídas na ampla análise de Eurídice Figueiredo, que admite ter uma formação intelectual à luz de um feminismo francês, sem deixar que se lhe apaguem outras perspectivas possíveis. A quantidade impressionante de livros lidos e examinados pela pesquisadora da UFF não ofusca outro mérito de sua verve investigativa, ainda mais relevante nesta obra

crítica: uma análise que se dispõe a contemplar publicações que, em grande parte, não chegam às vitrines de livrarias conhecidas, não aparecem nos programas de TV, não são convidadas a festas literárias sob patrocínios robustos e não figuram nas capas dos suplementos de cultura sudestinos. Em suma, Figueiredo vai além das obras de grandes editoras (hoje, no Brasil, quase todas multinacionais).

Dessa forma, Eurídice Figueiredo alcança uma órbita vivaz e eloquente da produção editorial e literária nacional, qual seja, a das pequenas casas publicadoras, cujos livros saem em tiragens-relâmpago, sem a possibilidade de um *marketing* agressivo, como é realizado por duas ou três editoras “nacionais”. A pesquisadora tem o enorme mérito de não se deixar levar apenas pelas obras de grande expressão nacional, indo ao garimpo de títulos que têm movimentado, de fato, o campo literário brasileiro (e muitas partes do mundo), incluindo obras de autoria feminina em proporção inédita. Com esse olhar amplo e justo, Figueiredo dá a ver a nós, leitoras e leitores, pela fresta legitimadora da crítica acadêmica, um universo vasto e diverso em nossa literatura. Trata-se, portanto, de um livro que abre horizontes e pede continuidade, já que é impossível ser exaustiva num terreno fértil e que se move tanto quanto o da produção literária e editorial brasileira contemporânea.

*Por uma crítica feminista* é uma obra que vê e torna visível a produção literária de mulheres, alcançando um tempo cronológico largo. Essa proposta amplia nossos horizontes sobre a literatura atual e ajuda a formar um catálogo mais diverso, não alcançável sem um investimento metodológico e epistemológico que opere com alguma desconfiança sobre os limites do que nos chega sem esforço.

É necessário que mais obras semelhantes sejam produzidas sob outros olhares feministas, à luz de teorias de outras latitudes,

mirando conjuntos ainda mais completos de obras. A escolha do corpus deveria abranger, por exemplo, o universo da vasta produção de poesia, alargando nossos ângulos de visualização da literatura feita hoje e incluindo perspectivas renovadoras lançadas a cenários literários do passado. O exercício é complexo, trabalhoso, mas urgente: enxergar a cena literária para trás e no presente deve ser um exercício crítico constante, que previna o risco dos reiterados ofuscamentos e apagamentos.

## **Referências**

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.



## **Dois livros, 201 sonetos:**

*Ressurreição e Memento mori,*  
de Carlos Newton Júnior

Hildeberto Barbosa Filho\*

Nenhum poeta pode ser conhecido sozinho, dizia T. S. Eliot. Carlos Newton Júnior, pernambucano radicado em Recife, não fugiria, portanto, à regra. Sua poesia, distribuída em diversos títulos, ao mesmo tempo que captura os sinais do mundo e os percursos da experiência humana, estabelece, internamente, um permanente diálogo com a tradição, convocando, aqui e ali, a presença de vozes indispensáveis à formulação do cânone literário. Autêntico no seu labor constante com a palavra, assimila e transmuta, em dicção pessoal e única, os legados disponíveis das formas e dos exemplos do que há de melhor e mais genuíno no vasto e variado patrimônio poético do Ocidente.

A tradição, assim, ocupa lugar de destaque no seu contínuo processo de criação; uma tradição que reconhece e respeita, convicto de que o passado estende seus tentáculos estéticos sobre a fatura do presente, muito embora transformado sob o imperativo de novos valores e de novos olhares. Diria que, em Carlos Newton Júnior, o respeito à tradição não elide, no entanto, o desejo de reinventar seus modelos, motes e caminhos.

\* Hildeberto Barbosa Filho é professor titular aposentado da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre e doutor pela mesma universidade, também é poeta, cronista, ensaísta e crítico literário.

Nesse sentido, sua poética possui um contexto. Um contexto individual, é óbvio, circunscrito a suas escolhas e procedimentos subjetivos; um contexto social e histórico, cuja demanda principal reside na necessidade de plasmar as vivências particulares numa dimensão universal, e um contexto estético, em que a sua enunciação poética se cristaliza, retomando e renovando o movimento das formas tradicionais.

Falando assim, quero ressaltar, em especial, seus dois livros mais recentes, publicados pela Nova Fronteira: *Ressurreição: 101 sonetos de amor* (2019), e *Memento mori: os sonetos da morte* (2020). O primeiro, com posfácio de Peron Rios; o segundo, com prefácio de Alexei Bueno.

Que poeta brasileiro contemporâneo, tirante talvez o baiano Luís Antonio Cajazeira Ramos e o paulista Glauco Matoso, tem-se valido do soneto como forma privilegiada, e de maneira tão intensa? Claro, os registros expressivos são diferentes, porém, o uso da forma fixa dos quatorze versos, em técnica e modulação recorrentes, como que pressupõe certa afinidade no gosto da composição poemática.

O exemplo de Carlos Newton Júnior me parece bastante elucidativo. Desde sua primeira coletânea, *O homem só e outros poemas* (1993), passando, particularmente, por títulos como *Canudos: poema dos quinhentos* (1999), *De mãos dadas aos caboclos* (2008), até *Ofício de sapateiro* (2011), o soneto, à italiana ou à inglesa, tem presença marcante em sua produção poética.

Agora, num prazo de dois anos, são dois livros. São 201 sonetos, escritos, parece, de um fôlego só e sob o comando de uma inspiração cerrada e contínua que, se deixa ostentar o fluxo natural da componente emotiva no plano dos sentimentos que se antecipam ao gesto criador, e, principalmente, os que decorrem dos intrínsecos

mecanismos textuais, também deixa ostentar, não obstante, o domínio dos instrumentos retóricos, em suas possibilidades mórficas, fônicas, sintáticas e semânticas.

Tanto numa obra como na outra, o poeta exhibe, sobretudo dentro do modelo petrarquiano e na cadência compassada do decassílabo, suas virtualidades técnicas no que concerne às exigências da métrica, da rima e do ritmo, na esteira daqueles que souberam firmar o melhor da tradição, a exemplo, e só para ficar no território da língua portuguesa, de Sá de Miranda, Camões, Antero de Quental, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo, Carlos Pena Filho e Francisco Carvalho, entre tantos outros.

Não vejo em nenhum dos dois livros uma simples coletânea, uma mera reunião de poemas, como de hábito. Ambos, a considerar suas motivações básicas, o amor e a morte, e também a meditar acerca de seus critérios estilísticos e seus dispositivos formais, me parecem típicos *macrotextos*, na perspectiva definida por Maria Corti, citada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria da Literatura*:

O *macrotexto* literário existe, como escreve Maria Corti, quando numa colectânea de textos se manifesta “uma combinatória de elementos temáticos e/ou formais que se actualiza na organização de todos os textos e produz a unidade da colectânea” ou quando nesta se verifica “uma progressão do discurso que faz com que cada texto não possa estar senão no lugar em que se encontra”, tornando-se óbvio que esta segunda condição pressupõe a primeira, mas que esta não implica a segunda. (Aguiar e Silva: 1989, 577).

Dito de outra forma: um conjunto de textos, autônomos e independentes, porém, unidos por elos semânticos e sintáticos que lhes dão unidade e uniformidade suficientes para serem lidos como um texto único, como um poema só. Exemplos, entre outros: *Folhas de relva* (1855), de Walt Whitman; *As flores do mal* (1857), de Baudelaire; *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa; *Eu* (1912), de Augusto dos Anjos; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, e *Oração pelo poema* (1969), de Alberto da Cunha Melo.

O amor, *topos* dos mais antigos e motivo nuclear da percepção lírica, é o objeto único da abordagem poética do primeiro livro. Uma abordagem, diria, plurifocal, se me prendo aos sinais significantes das três epígrafes: a do evangelista João, a de Camões e a de Guimarães Rosa. Ou seja, o espiritual, o amoroso e o mítico e metafísico. Mescladas na clareira aberta dos sonetos, abrem a perspectiva, estas abordagens, de uma lírica amorosa em que a musa/mulher amada se faz elemento seminal do canto, a raiz primordial das ideias, do ritmo e das imagens. E o amor, como no soneto “5”, cristalizado como sagração de seu destino.

O título da obra, na sua força catafórica, isto é, no vigor indicial, aponta para o amor como o antídoto da morte, como o sentido da vida, mesmo com seus derivados de padecimentos e esquivações, na qualidade de vetor essencial ao milagre da linguagem poética. O amor é, sim, ressurreição, e em sendo ressurreição, faz ressurgir o sentimento do amante, que assegura: “Recompus os meus ossos alquebrados” (p. 39), “E vivo como um homem revivido” (p. 45), ou “Terei a ti eterna gratidão/ pois o poeta em mim ressuscitaste” (p. 109).

A dualidade emoção e razão, de sabor camoniano, vai perpassar o corpo dos sonetos, desde o primeiro ao último. E dentro dessa dialética, o eu lírico assumirá múltiplas posições afetivas, como se

cada soneto significasse um registro num insólito diário (vejam-se as datas de cada peça), feito de admiração, zelo, cuidado, espanto, perplexidades, angústia, encantamento e sagração.

“Eis o mistério: a química do amor/ a corroer razão e pensamento” (p. 11), deste modo se inicia o primeiro soneto, já dispondo o traço desestabilizador do sentimento amoroso, frente ao princípio de realidade. Traço que vai ser cultivado na ampla sequência dos textos, não importam os efeitos perigosos de tal empreitada, tal como consta nos versos finais do soneto: “Há anos te procuro, peregrino/ num deserto escaldante e empedernido, / sem temer solidão, e sede, e fome” (p. 11).

A idealização da amada, que remonta à estética romântica, colocando-a num patamar de intensa espiritualidade (“amar-te mais do que amo ao próprio Deus”, p. 89), faz o eu poético retomar, em momento epifânico, a trajetória lírica de um Dante, com quem decerto comunga no valimento do soneto, como podemos conferir no quarteto inicial do exemplo de número 80: “O amor que te consagro é o mesmo amor/ que move o sol e todas as estrelas./ O amor que sopra o vento, enfuna as velas, / e de tudo que vive é o motor” (p. 90).

O cariz hiperbólico desse amante platônico, em certas instâncias, associa a presença da amada aos efeitos cósmicos e teofânicos de raiz bíblica, numa moldura de júbilo e espanto, conforme nos deparamos com o terceto final do soneto “11”: “No meu delírio, invejo até o espelho/ em que repousas teu olhar atento./ Caminhas e se abre o Mar Vermelho” (p. 21). O mito do andrógino é recuperado no soneto “73”, na perspectiva da plenitude amorosa, na fusão harmônica de duas criaturas que se completam, pois, na enunciação do eu lírico, “um deles somos nós, e já me invade/ a alegria do encontro que imagino” (p. 83).

Num certo instante, a amada se transmuta em modelo pictórico dentro do sonho do poeta/amante, que, num soneto curiosíssimo, o “82”, ao mesmo tempo em que louva a beleza plástica da amada, evoca a mestria criadora dos grandes pintores. Cito na íntegra:

Sonhei que os grandes mestres da pintura  
te escolheram pra tema de um salão.  
Buonarroti fez-te Eva sem Adão.  
Jan Vermeer te banhou de luz tão pura

que Rubens quis rever toda a estrutura  
do quadro que pintou. E só então  
Da Vinci concluiu aquela mão  
da Mona Lisa, que inda estava escura.

Van Gogh, que estava louco, melhorou.  
Renoir te fez rainha de Paris  
e Gala nunca mais Dalí pintou.

Munch pegou O Grito e o apagou.  
Picasso te pintou como bem quis  
e ao Taiti Gauguin jamais voltou”.

(p. 92)

Um elemento, no entanto, me chama atenção nessa lírica elegíaca e madrigalesca, nesse pequeno tratado acerca do amor, nessa fotografia ideal de uma amada idealizada: por mais que a força do sentimento impulse a expressão do poeta na tela de sua fantasia criadora, seu texto sabe domar e evitar os excessos, excluir as excre-

cências, cortar as adiposidades. O sentimento não se transforma em sentimentalismo, a emoção não cai na afetação.

Tudo isto talvez porque o poeta não abdique, à Eliot, da sistemática vigilância diante das palavras. A reflexão amorosa não elimina a consciência crítica perante o uso da linguagem. Daí, e sobremaneira, nos últimos sonetos, aos variados motivos do amor se mistura o toque metalinguístico. Toque este que, avaliando a natureza do poético, seus artefatos e sua magia, pensa sobretudo o seu limite, o seu fracasso, a sua derrota, no gesto maior de nomear a amada e sua divina luminosidade. Nesse sentido, o soneto “85” me parece paradigmático: “Não sou nenhum famoso cancionista/ se comparado aos bardos mais antigos./ Queria te louvar, mas não consigo/ ir além desses versos passageiros.// [...] Não escrevo melhor porque não posso./ Nem todos têm, no mundo, igual talento/ e a missão que padeço é muito dura.// Aqui emprego todo o meu esforço/ pra cumprir com destreza o meu intento:/ um soneto que esteja à tua altura” (p. 95).

Em *Memento mori*, a persona da morte toma o lugar do amor e vem enunciar o seu discurso em primeira pessoa, numa espécie de monólogo multicolor que oscila, entre outros tons, pelo irônico, o sarcástico, o mórbido, o prosaico, o grotesco e o filosófico. Aqui, a morte funciona como uma espécie de máscara lírica que interpela os seres e lhes científica de sua presença ubíqua e inapelável. Também são diversas as suas representações e são diversos os seus meios de cortar o fio do destino.

Vista como anjo, mulher, onça ou cobra coral, como no primeiro terceto do soneto de abertura, e se socorrendo de instrumentos de toda espécie, a exemplo dos fármacos, do fumo, dos automóveis, do avião, dos vírus, das bactérias, do revólver, das facas e outras

armas brancas, a morte vocifera contra o ser humano, sempre exercitando seus passos e compassos de medonha dançarina. A ela não importa a condição existencial nem social de suas vítimas escolhidas (ver o soneto de número 34); não importam a hora, o lugar nem a circunstância. O soneto “1” deixa bem claro, logo no primeiro quarteiro, suas indisfarçáveis intenções, senão vejamos: “Não marco a hora. Eu gosto é da surpresa./ Quando menos esperam, apareço./ Se nem pensam em mim, maior apreço/ eu sinto quando deixo a vela acesa” (Newton Júnior: 2020, 23).

Essa morte que fala, essa morte que se expressa, essa morte que escreve, travestida de poeta, não suporta mesmo a imortalidade, no caso a imortalidade dos artistas, conquanto, num ato de inesperada empatia para com a criação, reconheça a arte como valor que dura e permanece. Leia-se o soneto “39”, um dos mais bem realizados em seus critérios estéticos:

Eu detesto os poetas, os artistas,  
os grandes criadores, em geral,  
pois a imortalidade, que é um mal,  
está no limiar de suas vistas.

Não me refiro a fotos nas revistas,  
opiniões, matérias em jornal.  
Academia é coisa de boçal,  
seus “imortais” são galos já sem cristas.

Meu problema é com o gênio, sua luta  
contra a desarmonia que soçobra  
no esplendor da Beleza que ele tece.

Com ele nunca sou absoluta:  
é que só levo o artista, não a obra  
– e nesta a essência dele permanece.

(p. 61)

À semelhança do que ocorre com os sonetos de amor, os últimos sonetos de *Memento mori* também permitem a exploração metalinguística, e a morte traz à tona a tópica discursiva da oferta irônica, exposta ao gosto do leitor. No soneto “45”, ela afirma: “Para escrever poemas com destreza,/ confesso que treinei por muitos anos./ Não quis às belas-letras causar danos,/ mas sim manter a luz da chama acesa” (p. 67), ao que acrescenta no soneto “76”, desfazendo das vozes alheias, com sua arrogância e soberba habituais: “Nenhum poeta soube me louvar,/ por isso assumo, eu mesma, esta missão./ Vai que assim eu destravo o coração/ e canto tudo o que não quis contar” (p. 98).

Alexei Bueno, em arguto e esclarecedor prefácio, rastreando o tema da morte na literatura ocidental, chama atenção para nomes decisivos que elegeram a musa negra como ponto central de suas manifestações líricas. Hélinand de Froidmont, autor de *Os versos da morte* (1194-1197), Alphonsus de Guimaraens, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Augustos dos Anjos e Manuel Bandeira são alguns dos elegíacos a que devo juntar o nome de Carlos Newton Júnior, com esse livro emblemático.

No paralelo ensaiado por Alexei Bueno entre Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, é o primeiro que tem a primazia do tema. Tenho minhas dúvidas! Ambos, me parece, cantam e decantam a morte na maior parte de seus poemas, embora o façam em perspectivas diferentes. Alphonsus, simbolista puro, coloca a morte

numa esfera intangível, abstrata, espiritual, metafísica, inteiramente adequada à visão melancólica dos que se filiaram àquele movimento literário; Augusto, moderno e com acentos expressionistas, como que impõe a morte num plano concreto, material, orgânico, físico, completamente ajustado à tensão estética de sua poesia agônica e dilacerada.

Penso que Carlos Newton Júnior, em *Memento mori*, ocupa um lugar intermediário entre essas duas atitudes. Também como poeta da morte, contribui para ampliar suas camadas semânticas, maturando a percepção lírica diante desse motivo tradicional. Se não a perscruta numa dimensão inefável, evanescente e transcendental, também não a investiga sob protocolos vasculares, químicos e biológicos. A morte, neste poeta pernambucano, me parece mais prosaica, mais afeita aos afazeres do cotidiano, ao incontornável polimento da rotina.

Amor e morte, dois temas permanentes, dois temas que sempre desafiaram os poetas líricos. Carlos Newton Júnior, sem temer o influxo da tradição, os convoca para o centro de sua poética com esses dois títulos memoráveis.

Se a poesia se consuma na formulação do poema, e se o poema, conforme Valéry, é essa estranha hesitação entre som e sentido, esse conjunto de sonetos figura como exemplo modelar. Compactuando com os méritos intrínsecos da forma fixa, dialogando com o melhor de sua tradição, valorizando a herança do passado, mas um passado móvel e sempre presente no tempo literário, Carlos Newton Júnior assina seu nome entre os mais representativos da poesia brasileira contemporânea.

**Referências:**

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina, 1989.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Memento mori: os sonetos da morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ressurreição: 101 sonetos de amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.



## ***Torto arado é literatura engajada***

*Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior

Liana Aragão Scalia\*

Certa vez, ouvi da boca de um escritor brasileiro que ao artista cabia criar e à academia, fazer crítica. Tratava-se de um deliberado anúncio de uma regra, referente a um campo social (Bourdieu, 1996) que não dispõe de uma “CLT” formal. No campo literário, como em diversos outros, as leis estão no ar: nos anúncios, nas entrelinhas, nas próprias publicações, no comportamento editorial, nas entrevistas, nas palestras etc. E acabam por ditar o *modus operandi* de quem transita e quer transitar por aqui.

Itamar Vieira Júnior vem desencontrar essa regra. Mas talvez apenas essa. É funcionário público e acadêmico. Apesar disso, e também por causa disso, criou o já premiado (Prêmio LeYa, em 2018; e Oceanos e Jabuti, em 2020) e festejado romance *Torto arado* (São Paulo: Todavia, 2019. 6ª reimpressão). Autor de dois outros livros de contos, *Dias* e *A oração do carrasco* (finalista do Jabuti em 2018), Vieira Júnior é geógrafo e doutor em estudos étnicos e africanos pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Suas pesquisas de mestrado e doutorado, que se desenvolveram na região da Chapada Diamantina, no centro do estado da Bahia, e o contato com Grupos Populacionais Tradicionais Específicos (GPTE) – indígenas, quilombolas,

\* Jornalista e mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo.

ribeirinhos, extrativistas etc. –, proporcionado por seu trabalho no Inbra, foram, segundo o próprio autor, inspiração e matéria-prima para o desenho da obra.

*Torto arado* conta a história de uma comunidade quilombola – que inicialmente não se enxerga como tal – que habita uma fazenda chamada Água Negra, no interior baiano, desde meados do século XX. Trata-se de um cenário rural arcaico que uma leitura rasa – para não dizer branca, urbana e “classe média” – afasta imediatamente dos dias atuais. Parece ser um livro sobre o passado. Alguns elementos, como a Ford Rural de Sutério, a TV de Damião, a motocicleta de Severo, bem como a referência à estiagem de 1932, que assolou grande parte do Nordeste, e a menção a sindicatos situam o leitor num momento histórico muito próximo do que vivemos. É um livro que trata com competência de diversos assuntos supostamente superados, como o período escravocrata, cujas práticas perduram ainda depois de mais de um século da oficiosa abolição da escravatura.

A primeira parte do livro, “Fio de corte”, é narrada por Bibiana, nascida e criada em Água Negra, filha de Zeca Chapéu Grande, curador e líder espiritual e comunitário, e de Salustiana, neta de Donana e irmã de Belonísia, Zezé e Domingas. A primeira cena é impactante: conta com detalhes o acidente que acaba por tirar a voz de uma das irmãs (Bibiana ou Belonísia?) e que, como consequência, as une numa relação mais íntima do que a fraternal, já que uma passa a falar pela outra, a expressar tudo da outra, desde necessidades básicas a desejos, angústias, anseios. E, para falar pela outra com fidelidade, é imprescindível que se desenvolva uma leitura pormenorizada e cuidadosa de gestos, olhares, ritmo respiratório e até sanguíneo. “A que emprestaria a voz teria que percorrer com a visão os sinais do corpo da que emudeceu. A que emudeceu teria que ter a capacidade de transmitir com gestos

largos e também vibrações mínimas as expressões que gostaria de comunicar” (2019, 23-4).

“Fio de corte” traz a rixa das gêmeas Crispina e Crispiniana, que acabam por funcionar como um paralelo entre Bibiana e Belonísia, além da chegada à fazenda do tio materno e sua família, incluindo o primo Severo, e de parte da história de Zeca Chapéu Grande, Salustiana e Donana antes da chegada a Água Negra. A condução de Bibiana, quase neutralizada em sotaque e vocabulário regionalizado, costura ocorridos marcantes da infância e adolescência dela e da irmã, sem revelar qual das duas teve a fala mutilada pelo acidente da primeira cena.

É nessa tentativa de guardar do leitor o segredo sobre quem perdeu a fala e quem se expressa pelas duas que Vieira Júnior comete o exagero do uso de sinônimos e da repetição do conteúdo velado, que acaba por comprometer a fluidez da narrativa. “Uma de nós levaria a notícia para casa” (2019, 29), “no início, a que era voz duplicada, a que falava pelas duas, cuidou, sem perceber, de instruir o primo” (p. 43), “fiz chegar a minha mãe a mensagem de que Belonísia estava com o primo Severo” (p. 47), “se minha irmã demonstrava desencanto” (p. 48), “Belonísia veio me comunicar o que havia escutado” (p. 55), “não fui capaz de comunicar nada” (p. 82) e “gesticulei muito para expressar o quanto não estava segura da viagem” (p. 84) são algumas passagens que exemplificam o excesso dos artifícios que o autor utiliza para manter o segredo. No conjunto, a bem construída parte “Fio de corte” perde força em decorrência desse arremedo de aliteração, mas é arrematada com a revelação, enfim, de modo poético e emocionante.

Na segunda parte, que repete o título do romance, *Torto arado*, Belonísia assume a narração, quase que com a mesma toada

de Bibiana, embora com frases mais curtas, em momentos de tensão, e certo conformismo diante do que ocorre com a sua história e a dos seus convivas. Algumas das cenas ganham nova versão (como a do acidente inicial que tira a fala de uma das irmãs) e outras são complementadas. Se o conformismo ocupa lugar importante, como quando sucumbe ao pedido de Tobias para que fosse se juntar a ele, igualmente a coragem assume lugar de destaque.

Recém-saída da adolescência, Belonísia se vê num casamento com um trabalhador da fazenda que mal conhece. Ela descreve um relacionamento que se iniciou com certa cortesia e até carinho, mas que aos poucos foi se tornando abusivo e opressor. Quando chega à casa de Tobias, Belonísia se depara com um ambiente sujo e com muitos objetos acumulados. Ciente do que seria o papel doméstico de uma mulher – obviamente contestado e refutado na atualidade, mas que ainda encontra eco em estruturas sociais<sup>1</sup> –, a personagem se vê diante do desafio de tornar a casa não apenas habitável, mas o seu novo lar. Organiza, limpa, cozinha, costura. Porém, o que inicialmente agrada o companheiro logo se transforma na razão para reações violentas dele, que ela não contesta ou revida.

Violência mais ostensiva ocorre contra a vizinha, Maria Cabocla, que recorre à proteção da casa de Belonísia algumas vezes, enquanto Tobias está trabalhando. Maria Cabocla recebe cuidados e até mesmo intervenções no trato com a casa e as crianças. Mais tarde, após a morte de Tobias, Belonísia se investe de um papel selvagem e justiceiro, quando confronta o marido da vizinha, chegando

<sup>1</sup> Um exemplo elementar é a categorização de brinquedos, quando vassouras, ferros de passar e fogões são direcionados a meninas, além de majoritariamente apresentados em cor de rosa e ocupando a seção feminina em lojas. Cf. Acácio, 2019.

a ameaçá-lo com a faca (o mesmo objeto que provocou o acidente condutor da história).

As reflexões sobre si e seu papel na relação com um companheiro opressor têm lugar central na narrativa. Alinham-se a essa centralidade os comportamentos advindos da falta de voz. O lugar de fala da mulher que é narradora, corajosa e dona do seu destino é um lugar sem som efetivo. Uma alegoria das tentativas constantes e ainda tão presentes de supressão de discursos antimachistas, cenário igualmente não superado, tal como o já citado suposto encerramento da exploração do trabalho escravo em terras brasileiras.

É com a narradora Belonísia que vemos as figuras femininas começarem a ocupar o lugar de poder antes atribuído aos homens: Salustiana torna-se a parteira oficial da comunidade, Tobias morre, Zeca Chapéu Grande morre e Severo, voz ativa da revolução contra a exploração dos trabalhadores, é assassinado. Esse movimento de solidariedade feminina, com um protagonismo compartilhado, sônore, continua até o desfecho do romance. Domingas, dona Miúda, a própria Maria Cabocla, Bibiana (quando retorna à fazenda) e suas filhas e várias outras dão os contornos da dinâmica em Água Negra.

Belonísia também intensifica outro elemento fundamental: a relação das personagens com a terra. Na casa de Tobias, agora sua também, ela cria o seu próprio roçado, que logo vira razão de ser da casa e refúgio de Belonísia quando dos episódios violentos de Tobias. É no cultivo da terra que reside a relação simbiótica com o pedaço de chão, quase como se fosse parte do próprio corpo e não como um bem a ser declarado no imposto de renda. Em uma passagem, a narradora lembra e repete o pai, que deita e encosta o rosto à terra, de modo a ouvir/compreender o que ela precisa. A relação com a terra só começa a ser revista quando o discurso do direito ao pedaço de chão é tra-

zido pelos mais jovens. A visão dos mais velhos se traduz na fala de Zeca Chapéu Grande, contrapondo-se ao embate que se anuncia: “o documento da terra não vai lhe dar mais milho, nem feijão. Não vai botar comida na nossa mesa” (2019, 185-6). E a tensão rural, que nos dias atuais ainda resulta em mortes sem possibilidade de resolução policial, ganha contornos importantes no romance, quando Severo entoa o discurso da luta pelo reconhecimento de Água Negra como território quilombola e é assassinado.

A terceira parte, “Rio de sangue”, é narrada por uma terceira figura feminina: a entidade Santa Rita Pescadora. É nesse momento que o Jarê, religião que mistura ritos de matriz africana, cristianismo e espiritismo, cuja ocorrência parece típica da região da Chapada Diamantina, ganha centralidade. Santa Rita Pescadora, entidade anterior à própria existência da fazenda Água Negra, resgata uma história de exploração iniciada no período colonial escravocrata, passando pela mineração de diamantes (que dá nome à região) até os dias em que decorre a narrativa, que ultrapassa a segunda metade do século XX, caminhando para o século XXI. A encantada retoma histórias já contadas, como a do acidente com a faca que mutilou uma das irmãs, apresentando uma versão de observadora a cada uma. Porém, na condição de entidade que se manifesta no transe dos humanos, incorporando-os e dividindo com eles atos, conselhos e previsões, é também uma narradora participante. Vive e revive situações e assume o papel de reveladora. É ela quem nos traz, por exemplo, o segredo de Donana, inacessível aos personagens vivos, já que a matriarca leva seu mistério para o túmulo.

Nessa parte, Vieira Júnior é, enfim, feliz com a espécie de aliteração que imprime: o “rio de sangue” aparece como metáfora para o rio que testemunha um assassinato em suas águas, nos filetes de

sangue que correm do corpo de Severo baleado, as mãos de Bibiana que sangram e outras cenas. “O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra” (2019, 247). O desfecho do muito bem costurado romance se dá com ação conjunta das três narradoras, num arremate feliz, libertador e redentor.

Vieira Júnior, desse modo quase desprezioso, apesar de resultado de uma construção cuidadosa, revisada e revisitada pelo próprio autor inúmeras vezes, como é natural a quem conclui seu doutorado com uma tese coesa e cientificamente respaldada, recebe o reconhecimento buscado no campo literário. É a postura do acadêmico – e por que não dizer, também do zeloso servidor público, comprometido com os ditames de nossa Carta Magna e do conjunto de leis, decretos, portarias que dela se originam? – que confere à obra o engajamento político que tanto assusta os membros desse campo quando externam preocupações acerca de datação e/ou regionalização de obras literárias. E foi essa postura que deu ao livro o que lhe é mais caro e que não pode ser reduzido diante da poesia, das figuras de linguagem, dos arranjos textuais etc. Mas também desse aspecto cuidou Vieira Júnior: em suas entrevistas, palestras e participação em programas televisivos (como foi o caso do Roda Vida, pela emissora TV Cultura, que registrou boa audiência numa segunda-feira de carnaval, em 15/02/2021), ele já incorporou alguns clichês típicos do campo: “tive cuidado com a universalidade”, “faço referência a textos canônicos”, “como escritor, me interessa a ficção”, “ofereço pistas para que o leitor não receba tudo de bandeja”, “o leitor se encontra com a narrativa na linguagem”, “quero fazer literatura e não documento”. Além disso, quando já existe um movimento de ampliação editorial para que se incluam escritores, textos e personagens feministas, negros, nordestinos, deficientes, o engajamento

não pode mais ser um problema. Pronto, Itamar Vieira Júnior está devidamente aceito e, com a aclamação de seu romance inaugural, talvez se configure como o consolidador atual do engajamento político literário, tão desejável quanto necessário.

## Referências

- ACÁCIO, Andréa Maria. *A desconstrução dos estereótipos de gênero através do brinquedo e do brincar na educação infantil*. (Monografia apresentada ao curso de Especialização em Educação, Diversidade e Intersetorialidade, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte: 2019.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.



## **Vícios eleitorais e luta política no sertão**

*Vila dos Confins*, de Mário Palmério

Marco Aurélio dos Santos\*

Nos últimos anos, com a expansão das pesquisas em cursos de pós-graduação, a complexa realidade social, política e econômica do Brasil vem se descortinando a todos aqueles que desejam entender a dinâmica das relações sociais e de poder que se construíram ao longo da história. Facilitadas pela ampliação do acesso a fontes documentais e por intensos e consistentes debates teóricos que abrem novas perspectivas ao conhecimento do passado, pesquisas em diversas áreas vêm deslindando facetas da realidade nacional. Nesse amplo conjunto temático, o das eleições sempre teve importância especial. Numa democracia representativa, o processo eleitoral deve ser objeto de debates amplos e abertos, porque a legitimidade da democracia depende da licitude e da clareza dessa prática. Extirpar vícios, corrigir erros e alterar rumos valorizam o processo eleitoral. Nesse sentido, a republicação de *Vila dos Confins*, do mineiro Mário Palmério, pela Editora Autêntica, de Belo Horizonte, em 2019, vem em boa hora para refletirmos sobre processos eleitorais altamente viciados de muitos momentos da história do Brasil.

\* Membro docente do Laboratório de Estudos sobre o Brasil e o Sistema Mundial (LABMUNDI/USP) e Pós-doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP), com Doutorado em História Social pela mesma instituição.

Lançado originalmente em 1956<sup>1</sup> pela José Olympio, com prefácio de Rachel de Queiroz, o livro alcançou imediato sucesso e grande repercussão, consolidando-se entre os mais vendidos já no ano seguinte. À época, Palmério era deputado federal pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), em seu segundo mandato por Minas Gerais. Com base eleitoral estabelecida no Triângulo Mineiro, retratou a luta política que envolveu uma eleição a prefeito num município recentemente emancipado.

O enredo conta a disputa entre João Soares e Chico Belo, dois típicos chefes políticos locais que procuravam conquistar eleitores. O primeiro, pela União Cívica, atua com a ajuda da personagem principal, o deputado federal Paulo Santos. O romance mostra a campanha unionista se desenrolando ao rés do chão, no contato com fazendeiros, eleitores, gente do sertão. Ao contrário, Chico Belo é o candidato que atua junto aos poderosos do estado (de Minas Gerais, implicitamente), o governador e seus aliados, sem negligenciar a qualificação dos eleitores. Como pano de fundo, o sertão dos Confins, “mundo de chão arenoso e branco” (p. 9), encravado no interior do país, próximo a serras e cortado pelo rio Urucanã, sertão de “criminoso fugido e gente ruim” (p. 191). Um sertão miscigenado de povos e línguas de várias partes do Brasil, que embrutece a estirpe de seus habitantes. Sertão que abriga, nas palavras de Antônio Houaiss (1958, 121-122), um “microcosmo

<sup>1</sup> O ano de 1956 pode ser considerado dos mais profícuos da literatura brasileira. O número de lançamentos que se tornaram clássicos atesta a importância desse momento histórico de vanguarda literária e cultural. Nesse contexto, destaca-se a Livraria José Olympio Editora, sobretudo na publicação de autores nacionais. Para uma lista dos livros de autores nacionais lançados neste ano, ver “Hoje nas Letras: visão intelectual de 1956”, em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29-30 de dezembro de 1956, Edição 2.127, p. 6.

verbal” inserido no “macrocosmo, o universo verbal da língua portuguesa”. Sertão do “linguajar sertanejo”, com cerca de 700 palavras não dicionarizadas e que foram incluídas por Aurélio Buarque de Holanda no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (Linguanotto: 1956, 32). Sertão de pecuária, base econômica dos coronéis retratados na trama.

Produzindo uma transição perfeita entre as histórias do sertão, da onça preta, da sucuri que engole o boi, das pescarias e da mata e as movimentações políticas, a obra de Palmério é um marco da literatura brasileira e mostra como transcorriam as eleições na época. A política era sufocante; nas reflexões do deputado Paulo Santos – num momento de descanso, em uma pescaria –, a política não dava descanso, pois desde que se metera nela, tornara-se “escravo dos outros, do partido, do eleitorado” (Palmério: 2019, p. 38). Política de compromissos, alianças, fraudes no alistamento, corrupção, despesas para qualificar o eleitorado, da “eleição [que] custa dinheiro” (p. 66), da necessidade do “agrado para o pessoal”, do “ajutório” (p. 123), da política do interior, onde não se esquecem as ofensas e perduram as inimizades, do mandonismo “dos coronéis da roça” (p. 158).

Para o autor, o livro “nasceu relatório político, cresceu crônica e acabou romance” (Leite: 1979, 138D). Isso porque, quando deputado, o partido o designou para “estruturar os distritos de diversos municípios sertanejos recém-emancipados”. Assim, Palmério percorreu o território, conversou com as populações locais, tomou notas, ouviu histórias de caçadas, pescarias, garimpagem, criação de boi. Num sertão “onde imperava um velho pagé, dono dos votos e dos destinos do povo daqueles ermos”,

Palmério transformou o relatório em romance (Linguanotto: 1956, 32).<sup>2</sup> Ou seja, o livro nasceu da própria vivência do autor, que vislumbrou as deficiências do sistema eleitoral brasileiro no período pós-ditadura varguista.

Da perspectiva da História, seu livro deslinda magistralmente os vícios eleitorais e a luta política em torno de uma eleição para prefeito na primeira experiência democrática do país (1945-1964). Assim, na antevéspera do pleito, era preciso “contratar caminhões” para conduzir à seção de votação e reconduzir ao sertão o eleitorado submetido, fazer os cabos eleitorais trabalharem acompanhando as viagens, atentar à nomeação dos fiscais das seções de votação etc. Muito rica a descrição da personagem Pé-de-Meia, cabo eleitoral experiente, que faz o alistamento para o coronel a quem presta serviço, fraudando a prova de alfabetização necessária à retirada do título de eleitor (Palmério: 2019, 64-66).

Nessa azáfama eleitoral, a obra de Palmério mostra que era corriqueiro comprar títulos para o eleitorado subalterno, como eram os *fósforos*, eleitores fantasmas que votavam mais de uma vez com títulos diferentes, e a marmita eleitoral, quando o eleitor já ia à seção de votação com o voto pronto, dado pelo coronel ou por um dos seus funcionários. Por fim, nesse processo viciado, aprende-se ainda que a

<sup>2</sup> Na orelha do livro, Mary del Priore afirma que a obra “guarda uma atualidade gritante no desenho dos processos eleitorais durante a República Velha (1889-1930)”. Mas, como se nota em reportagens e entrevistas concedidas pelo autor na época do lançamento, o correto é pensar em práticas do momento histórico em que ele atuou como político. Mesmo porque a menção a Getúlio Vargas e à vigência do voto feminino em *Vila dos Confins* nos impede de situar a trama na República Velha. Exceto por esses dois pontos, as práticas eleitorais retratadas por Palmério, como a coação do eleitorado subalterno, por exemplo, vigoram no Brasil desde pelo menos o período imperial, portanto, antes de 1889. Para um artigo que discute a violência em períodos eleitorais no Império do Brasil, ver Santos (2015).

fraude na qualificação do eleitorado, com a anuência de um cartório submisso ao poder local, era a “mais perfeita de todas” (p. 226).

Sobre a preparação das marmitas, Palmério descreve a ação de Iaiá do Lucas, que, ajudada por três mocinhas, coordenava o envelopamento: uma distribuía “por sobre o balcão a cédula única de prefeito e vice-prefeito” com a impressão do nome de ambos; “a segunda meninota cobria então, uma por uma, as cédulas já distribuídas, com a outra do Jeová, candidato a juiz de paz, e seus suplentes; entrava em cena, por fim, a terceira mocinha com as cédulas do candidato a vereador escolhido pela Iaiá do Lucas” (p. 230). Isso só era possível porque, no dia da votação, o eleitor levava consigo a cédula, que deveria ser impressa ou datilografada, e a depositava numa sobrecarta oficial, dirigindo-se, então, à cabine de votação. Tudo, claro, permitido pela legislação da época. Os fósforos e a marmita foram combatidos por nova legislação, de 1955, que estabeleceu a folha individual, “um documento que continha as informações de cada eleitor (inclusive fotografia) e o obrigava a votar em uma única seção”, e a cédula oficial de votação (Nicolau: 2012).<sup>3</sup>

Além da qualidade literária – por exemplo, no capítulo da caça à onça feita pelo padre Sommer –, o leitor de *Vila dos Confins* conhece os processos eleitorais vigentes no Brasil da primeira metade do século XX. Se a literatura pode se constituir como fonte documental para a produção de conhecimento histórico e se a própria obra literária pode ser portadora de historicidade, então a obra de Mário Palmério é, além de um excelente texto literário, uma forma de dar a ver as tradicionais imperfeições dos processos eleitorais no Brasil. Merece louvor, portanto, seu relançamento pela Autêntica.

<sup>3</sup> Especialmente o capítulo 4, “Do fim do Estado novo ao golpe militar (1945-1964)”.

## Referências

- NICOLAU, Jairo. *Eleições no Brasil: do Império aos dias atuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. E-book.
- HOUAISS, Antônio. Sobre a linguagem de *Vila dos Confins*. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. III, n. 9, pp. 121-153, mar. 1958.
- LEITE, Ricardo Gomes. Mário Palmério: o bugre do Chapadão. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch, p. 138B-138G, 14 out. 1972.
- LINGUANOTTO, Daniel. Escreve quando “atuado” e suspeita que vai ter novo “acesso”. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch, pp. 32-33, 29 dez. 1956.
- PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- SANTOS, Marco Aurélio dos. Lutas políticas, abolicionismo e a desagregação da ordem escravista: Bananal, 1878-1888. *Almanack*, 2015, pp. 749-773.
- TRIBUNA DA IMPRENSA. Hoje nas Letras: visão intelectual de 1956, Rio de Janeiro, 29-30 de dezembro de 1956, Edição 2.127, p. 6.