

2025

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

32



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

ENSAIOS

PEDRO DE SOUZA

GENILDA AZERÊDO

ANA LÚCIA MADUREIRA DE PINHO

ANA PAULA FRANCO NOBILE BRANDILEONE e NATHIELY CAMPOS SILVA

KAIO RODRIGUES

ENTREVISTAS

ACADEMIA DOS IMORRÍVEIS (UNIVERSIDADES DAS QUEBRADAS)

por Letícia W. Magalhães e Marco Aurélio da Conceição Correa

NATALIA BORGES POLESSO

por Bianca Magela Melo

RESENHA

JULIO CESAR CARVALHO COSTA

2025

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

32



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

Laíse Ribas Bastos, 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

EQUIPE DE REVISÃO

Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil

Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

DIAGRAMAÇÃO

Francyne França, UFRJ, 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

Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil

Pedro Meira Monteiro, Universidade de Princeton, EUA

Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil

Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

CATALOGAÇÃO NA FONTE Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 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

CDDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

Laíse Ribas Bastos

7

Ensaaios

Flagrantes de pulsão escópica:
Mário de Andrade vendo sendo visto

Pedro de Souza

10

“Mil camadas de lembranças da infância”:
O menino antigo (de) Chico Buarque

Genilda Azerêdo

22

Poéticas extraocidentais a partir de um cosmos-sertão:
o diálogo entre o nativo de *Grande sertão: vereda*
e vozes expressivas do pensamento indígena do século XXI

Ana Lúcia Madureira de Pinho

38

“Quarentena #3”, de José Roberto Torero (2020):
as máscaras por trás da pandemia

Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Nathiely Campos Silva

64

“...Um voo, uma vida, aquela coisa toda”:
entre desejo e maternidade, os limites da liberdade
feminina em *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso

Kaio Rodrigues

85

Entrevistas

Acender as velas já é profissão
Academia dos Imorríveis (Universidades das Quebradas)
por Letícia W. Magalhães e Marco Aurélio da Conceição Correa

115

Narrar o fim do mundo com alegria e terror

Natalia Borges Polesso
por Bianca Magela Melo

140

Resenha

A Terra do Nunca de Pedro Minet
Coleção de meninos mortos, de Pedro Minet

Julio Cesar Carvalho Costa

156

APRESENTAÇÃO

Laíse Ribas Bastos*

A pesquisa acadêmica e a necessidade de sua divulgação talvez nunca tenham estado tão em evidência como nos tempos recentes. Seja pelo número relativamente alto de periódicos em circulação online (espaço antes ocupado apenas pelas revistas impressas), seja pela indicação de que toda pesquisa carece de atualização – a qual se realiza nas páginas de cada periódico científico vinculado às distintas instituições que o subsidia.

Vale lembrar a importância de todas as etapas que envolvem o “fazer editorial acadêmico”: avaliação, editoração, estabelecimento de redes, muito diálogo e algum tempo de espera. O fazer editorial nas universidades públicas exige tempo de entrega e dedicação, trabalho de bastidores para quem reconhece nele também a demora de uma pesquisa.

Nesse sentido, com satisfação anunciamos a publicação de mais um número da *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, espaço de reflexões acerca da literatura e da arte da atualidade. Sabemos, no entanto, que toda ideia de atualidade se pauta, também, em um diálogo

* Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

incessante com outros tempos e textos que podem ser realocados contemporaneamente.

A ideia de que “Literatura não é documento”, assertiva ponderada por Ana Cristina Cesar na década de 1970, talvez seja um dos paradoxos e desafios do presente. O contemporâneo, sempre expansivo e simultâneo, frutifica vertiginosamente nas diferentes leituras, abordagens, análises e objetos de estudo *no* tempo presente. É o que se encontrará nos ensaios, entrevistas e na resenha publicados nesta edição.

Boa leitura!

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Flagrantes de pulsão escópica: Mário de Andrade vendo sendo visto

Pedro de Souza*

Resumo

A partir de uma visita à exposição intitulada **Mário de Andrade. Duas vidas**, que aconteceu em São Paulo, em junho de 2024, no MASP¹, proponho, neste trabalho, um breve ensaio pontuando o cruzamento do olhar do escritor com o olhar do espectador. Mário de Andrade é visto, nessa exposição, não só enquanto ele vê, através de seus guardados íntimos, mas também no tempo póstumo em que, à sua revelia, seu arquivo de objetos e imagens eróticas é colocado diante do olhar do outro. Trata-se aqui de tomar a exposição como texto e sobre ela aplicar uma análise tematizando o sujeito dividido, em uma linguagem formulada nos termos da expografia em museus, isto é, uma linguagem que visa a montagem discursiva correspondente a efeitos imprevisíveis de sentido. Para tanto, o procedimento de análise opera sobre a expografia na relação do visitante com o escritor, momento em que a outra vida de Mário de Andrade é mostrada, através do olhar, tanto do escritor quanto do espectador num movimento mútuo de pulsão escópica, para usar o conceito proposto por Jaques Lacan. Este artigo traz elementos para pensar a relação entre esse arquivo íntimo e o seu processo escritural.

Palavras-chave: sujeito dividido; expografia museal; arquivo; erotismo; escrita.

* Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor visitante Emérito na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

¹ <https://jornal.usp.br/cultura/exposicao-mario-de-andrade-duas-vidas-revela-a-vida-privada-do-intelectual-modernista/>

Abstract

Based on a visit to the exhibition entitled **Mário de Andrade. Two Lives**, this work proposes a brief essay highlighting the intersection of the writer's gaze with the gaze of the spectator. Mário de Andrade is seen in this exhibition not only as he sees, through his intimate keepsakes, but also in a posthumous time when, against his will, his archive of erotic objects and images is placed before the gaze of the other. The aim here is to take the exhibition as a text and apply to it an analysis thematizing the divided subject, in a language formulated in terms of museum exhibition design, that is, a language that envisions a discursive montage corresponding to unpredictable effects of meaning. To this end, the analytical procedure operates on the exhibition design in a relationship between the visitor and the writer creating an occasion in which Mário de Andrade's other life is shown through the gaze both of the writer and the spectator in a mutual movement of scopic drive, to use the concept proposed by Jacques Lacan. This article provides elements for reflecting on the relationship between this personal archive and its writing process.

Keywords: divided subject; museum exhibition design; archive; eroticism; writing.

Aconteceu em São Paulo, de 22 de março a 9 de junho de 2024, no MASP², a exposição intitulada *Mário de Andrade. Duas vidas*. Seus curadores pretenderam propiciar ao público a perspectiva de um olhar queer vindo da coleção de Mário de Andrade. Tudo isso pressupõe, nessa exposição feita de imagens eróticas colecionadas pelo escritor, a encenação do já dito a respeito do que teriam sido as duas vidas do poeta criador de *Pauliceia desvairada*: a do escritor e a do homem cultivado às voltas com sua inquietante e não confessada homossexualidade.

Talvez a singularidade dessa exposição esteja no fato de que não se trata da obra de um escritor, mas de sua maneira duplicada de viver. A vida de Mário é mostrada, não a partir de seus escritos. O tema é antes o sujeito dividido, em uma linguagem formulada nos termos da expografia em museus, isto é, uma linguagem que visa à montagem discursiva correspondente ao efeito de sentidos a serem produzidos para acervos levados à exposição pública num espaço museal. Através do olhar, tanto do escritor quanto do espectador, a outra vida de Mário Andrade fica escancarada. Não, contudo, por qualquer fato atestável nos objetos e no que eles supostamente sustentam do que se poderia dizer de como viveu o escritor: imagens, objetos importam, sim, mas pela potência de afetar o espectador no mais de olhar.

Proponho um breve ensaio com pontuações, trazendo o cruzamento do olhar do escritor, vasculhado em seus guardados ínti-

² <https://jornal.usp.br/cultura/exposicao-mario-de-andrade-duas-vidas-revela-a-vida-privada-do-intelectual-modernista/>

mos, com o olhar do espectador. Mário de Andrade, então, é, nessa exposição, visto não só enquanto ele vê, mas também no tempo póstumo em que, à sua revelia, é colocado diante do olhar do outro.

Está posto para todos que falar do intimismo é cair numa zona dupla do mostrar e do não mostrar, ou seja, das marcas do desejo perfazendo o sujeito no inconsciente. Isso se apresenta na estrutura expográfica da mostra que tematiza as duas vidas do autor de *Macunaíma*. Na exposição, vê-se o que de Mário de Andrade sempre veio dele mesmo, inclusive na sua escrita, mas que nunca foi efetivamente revelado, nem por ele mesmo, nem por ninguém.

Nesses termos precisamente, pretendo me valer do conceito de pulsão escópica. Lacan, no *Seminário 11*, afirma sobre nossa relação com os objetos conforme se constituem mediante a visão e se ordenam em figuras de representação: “algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para aí, sempre em certo grau, esquivar-se: é isso que se chama o olhar” (Lacan: 2008, 76). A propósito do olhar, Antonio Quinet (2006, 303) junta-se a Lacan e diz: “Trata-se da materialização do objeto a, olhar que se manifesta com sua substância de gozo: o mais-de-olhar torna-se visível”.

Nessa direção, digo que na exposição *Mário de Andrade: duas vidas*, tudo se passa como se algo atingisse o espectador, no instante em que, na trilha da visão, entrecruzam-se o ver e o ser visto, o que se diz da falta causando desejo. O caso, então, é de focalizar a própria sexualidade que tem como objeto o olhar na pulsão escópica.

Acredito que o pouco que consegui anotar de meus estudos no *Cartel Pulsão escópica*, que desenvolvo com mais quatro colegas na *Escola de psicanálise Corpo freudiano*, possa me enco-

rajar a examinar o quanto posso de mim mesmo dizer sobre o que registrei nas duas horas que passei visitando a exposição *Mário de Andrade. Duas vidas*. Na mostra em questão, considero o que nela se deixa observar, cenas no interior das quais tanto os visitantes quanto o escritor se veem sendo vistos, em intermitentes momentos, a contemplar solitariamente as vicissitudes de seus desejos tramados em movimentos escopizantes.

Para a maior parte dos teóricos da literatura, está estabelecido que não cabe ao texto literário trazer marcas do escritor situado fora de sua obra. Acerca de quem é o texto criado por um autor nada ou quase nada se pode desvendar, pois o texto só pode conter marcas da construção de seu próprio referente subjetivo.

Ocorre que, imaginado fora de sua escrivaninha ou computador, o escritor continua existindo em ressonância ao fato de ter escrito. Quando o escritor entra em férias, diz Roland Barthes, pode deixar-se flagrar às voltas com seus desfrutes e mais banais lazeres cotidianos. Só que, diferentemente do que diz Barthes, nas fotos de Mário de Andrade viajando pelo norte do país, não se vê o engajado intelectual modernista apenas contemplando com empatia homens corporalmente entregues ao trabalho. O que há é o registro de um momento de inspiração em que seu olhar arguto colhe o que depois vai poder dizer sobre instantes singulares de certa cultura regional, inclusive a respeito de costumes ligados à sexualidade.

Numa foto específica que expõe homens carregando peso à beira do Rio Maranhão, não se trata tanto de liberar aos olhos do espectador a cena singularmente registrada por sua câmera fotográfica. Para além de – nos termos de Barthes, que

aqui emprego – “atribuir ao escritor um corpo bem carnal”, suas fotos revelam que ele apreciava estampar imagetivamente a lida de homens fortes entretidos no trabalho braçal. Essa operação manual de clicar a câmera fotográfica é o que pode corresponder ao ato *sui generis* de escopizar, ou seja, quando o fotógrafo se expõe, mirando não a coisa fotografada, mas o seu ato de olhar como objeto. Penso nas fotos expostas sobre a parede vermelha da expografia da mostra, fotos identificadas por legendas numeradas, indicando o ano em que foram realizadas:

– *Mercado de Ver-o-Peso*, Belém, a silhueta do homem que passa, no andar dançante, sobre a sombra do próprio corpo, 1927

– *Chico Antonio*, Engenho Bom Jardim, Rio Grande do Norte, 1929

– *Trepando no coqueiro*, Engenho Bom Passar, Rio Grande do Norte, 1928

– *Puxando o cabo na quebra na palheta*, rio Vitória, 1927

São imagens produzidas no clicar do dedo de Mário em sua própria câmera. Assim dispostas ao espectador, elas figuraram na exposição o ato de olhar como marca do olhar-objeto constituindo o sujeito enquanto fotografa. Iluminam os mesmos corpos e objetos colocados na cena de um instante de viagem. Desse modo, a exposição em foco, torna possível trazer a público instantâneos momentos da vida escopizada, não só no que o escritor guardou trancado em seus arquivos, mas também no que pode agora ser mostrado como prolegômenos ao que escreveu depois sobre o valor da cultura própria a cada canto do Brasil.

Trago agora à escuta, por minha conta e risco, ao modo do que me viria dele em estilo de associação livre, falas colhidas aqui e ali em seus escritos eróticos. O que Mário de Andrade teria expresso de si mesmo se vendo nas muitas imagens que os curadores selecionaram e expografaram, enquanto, em tempo e corpo presente, o escritor espiava de longe a lida de másculos corpos? Escutem. É Mário falando capturado pelo próprio olhar. Concomitantemente, suas palavras põem em cena ele mesmo se vendo em atos de enunciação fotográficas que se podem escutar como uma linguagem:

Entro no engenho. É dos de banguê, tocado a vapor. Os homens se movendo na entressombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins: meio se colonializa a sensação em mim. Não parece bem Brasil. Vejo, mas é o ouro duro daquele corpo, se movendo no esforço, transportando em cocos enormes de cabo preso no teto, o caldo fervendo, ouro claro, duma para outra caldeira. A musculatura dele exemplifica a anatomia do costado humano.

Mas a anatomia não é o alvo do olhar do escritor, e sim a escopização do impossível – *objeto a* –, a coisa inapreensível que se imiscui na realidade visível e causa seu desejo enquanto o escritor contempla homens trabalhando. Instante de se ver em atos intermitentes de amor sem objeto: *Amar, verbo intransitivo*.

Não é preciso supor que detalhes íntimos de sua vida privada, na estrutura expográfica de cada elemento do acervo da coleção erótica de Mário de Andrade, tenham vazado da esfera privada para a pública. Em vez de apostar nessa hipótese, uso

o conceito de pulsão escópica a fim de fazer notar o escritor enquanto se vê sendo visto. Meu ponto é o do ato de pôr em cena a pulsão escópica que se serve da fantasia narrativa em torno da homossexualidade do escritor. Os olhos servem de ponto de pouso do ato de olhar coextensivo à coisa vista e ao sujeito que vê.

Conclusão

A partir do que do mais-de-olhar se torna visível e se movimenta na mesma duração em que os espectadores se colocam diante de uma exposição impactante, silenciosamente implicado, deixei-me afetar pelo olhar do escritor. Envolvi-me na trama de um desejo secreta e reciprocamente confidenciado.

Importante, enfim, que eu revele que, ao visitar a exposição *Mário de Andrade. Duas vidas*, algo como a síndrome de Stendhal me ocorreu, embora eu não sofresse os sintomas psicossomáticos que normalmente se descrevem desse mal a partir da experiência do escritor francês Stendhal, quando visitou a Basílica de Santa Cruz, em Florença, em 1817. No meu caso, a reação foi a de alucinadamente me colocar a fotografar e escrever no meu celular, sobretudo acerca do que me afetava olhando principalmente as fotos em que Mário de Andrade mirava homens trabalhando. Já não era eu, como um *voyeur*, espionando as fotos íntimas do escritor, mas eu sendo visto no mesmo lugar em que ele produzia seu olhar de desejo.

Para com mais exatidão ligar a experiência concomitante do ver as imagens da exposição e do escrever esse pequeno ensaio, termino reportando-me a Jacques Lacan (1985) quando, em certa passagem do Seminário 11, conta uma história que lhe sucedeu

no tempo em que era um jovem intelectual sem outra preocupação a não ser buscar uma diversão rural, de pesca ou de banho. Ele estava um dia com uma família de pescadores. Devido a precárias condições de pesca na Bretanha, os pescadores tinham de usar sua casquinha de noz com riscos e perigos que Lacan gostava de partilhar. Certo dia, houve um imprevisto. Para o meu propósito, transcrevo sinteticamente assim o relato de Lacan:

Um dia, então, em que esperávamos o momento de puxar as redes, o chamado Joãozinho, vamos chamá-lo assim – [...] – me mostra alguma coisa que boiava na superfície das ondas. Era uma latinha, e mesmo precisamente, uma lata de sardinhas. Ela boiava ali ao sol, testemunha da indústria de conserva, que estávamos, aliás, encarregados de alimentar. Ela respelhava ao sol. E Joãozinho me diz – *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!* (Lacan: 1985, 93-94).

Joãozinho ria do episódio, mas Lacan conta que não achava nenhuma graça. E explica por quê:

Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora.

Lacan segue falando mais sobre essa história de ele achar menos graça que o parceiro sobre estar vendo a latinha e não ser

visto por ela. Em verdade, lhe parecia impossível narrar o que experimentava sendo “mancha no quadro”. Daí, não ver graça nenhuma na cena. Afinal, ele não podia se equiparar àqueles homens entregues ao trabalho rude da pescaria. Quando muito, conclui Lacan em primeira pessoa: “Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro”.

Quanto ao que se passa na ambiência expográfica de *Mário de Andrade. Duas vidas*, suponho que seja possível afirmar que ocorra a certos visitantes o que a mim se deu e me levou a escrever este ensaio. Cada espectador pode se deixar levar escopicamente pela disposição do olhar do escritor para as fotos que produz, ao mesmo tempo que se percebe espelhado na cena, mesmo não estando com a câmera na mão a fotografar estivadores puxando barcos. O que é visível aos olhos do visitante é sua própria figura habitando, não o cenário fotografado, mas o olhar do escritor como objeto. Guardadas as devidas proporções, sugiro que o espectador circunstancial se abandona ao escopismo dado pelo gesto do escritor. Arrisco essa aproximação anacrônica, entre Mário de Andrade e seus leitores, para aludir à atitude do sujeito que a textualidade da exposição estaria performatizando em um instante de pulsão escópica.

Acontece que, muitas vezes, são os olhos que nos lançam para dentro da cena, fazendo do olhar o fotógrafo um só com o olhar do visitante. Só que a posição em que o visitante da exposição se vê se encontra do outro lado, no extracampo da sequência de imagens fotográficas levadas à exposição. Então, em vez de risível, o escandaloso seria narrar a experiência singular de cada um. Lacan chamaria de inenarrável o fato de alguém flagrar-se

sendo visto. É que a pulsão escópica irrompe no vértice do olhar do visitante a se confundir com o olhar do escritor.

Em algum momento, na sequência das fotos retiradas do arquivo privado de Mário de Andrade, um ponto nos olha e nos insere dentro de um cenário, dentro de um átimo temporal vivido. Em síntese, foi disso que se tratou quando me pus a escrever sobre o que via na exposição. Por instantes, algo me olhou e me colocou num cenário que tem a ver com a história de Mário de Andrade, onde em mim se faz essa experiência da inversão do olhar.

Referências

LACAN, Jacques. *Seminário Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Aiain Miller. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

>>> Recebido em 28/11/2025. Aceito em 01/12/2025.

“Mil camadas de lembranças da infância”: O menino antigo (de) Chico Buarque

Genilda Azerêdo*

Resumo

Bambino a Roma (2024), de Chico Buarque, é composto por um entrelaçamento entre eventos e experiências reais e ficção. O livro traz fotografias de Chico Buarque, autor do livro, ainda criança, bem como bilhetes manuscritos em inglês, com letras infantis, dos supostos colegas de Chico da época em que ele estudou em uma escola americana em Roma. O livro traz ainda uma cartinha manuscrita, também em inglês, assinada por Miss Tuttle, professora a quem o livro é dedicado. O pai de Chico, o sociólogo, historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda, de fato se mudou para a Itália com a família, em 1953, onde permaneceu durante dois anos, trabalhando em uma universidade italiana. Esses dados referenciais contribuem para dar veracidade histórica à narrativa, como se querendo autenticar sua verdade. No entanto, a capa do livro, ao trazer o termo “ficção” logo após o título, desautoriza o leitor a ler o romance como verdade histórica, convocando-o a submeter as experiências reais de vida do autor ao *status* imaginativo e criativo do universo ficcional. A discussão que aqui apresentamos baseia-se no conceito de autoficção para discutir a relação entre experiência, inventividade e memória.

Palavras-chave: autoficção; experiência; memória; *Bambino a Roma*; Chico Buarque.

* Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora-Bolsista do CNPq.

Abstract

Chico Buarque's *Bambino a Roma* is elaborated as an intertwining between real events and experiences and fiction. The novel brings photographs of Chico Buarque, the author, as a child, as well as handwritten messages in English, in a childish handwriting, by the alleged colleagues of Chico from the time when he studied in an American school in Rome. The book also displays a little letter, handwritten in English by Miss Tuttle, a teacher to whom the book is dedicated. Chico's father, the sociologist, historian and literary critic Sérgio Buarque de Hollanda, actually moved with his family from Brasil to Italy in 1953, and stayed there for two years, working in an Italian university. These referential pieces of information contribute to endow the narrative with historical truth, as if offering authenticity to its narrative. However, the book's cover, by including the term “fiction” below the title, de-authorizes the reader to read the novel as historical truth, leading her/him to submit the real-life experiences of the author to the imaginative and creative status of the fictional universe. The discussion presented here is based on the concept of auto-fiction and its articulation with experience, invention and memory.

Keywords: auto-fiction; experience; memory; *Bambino a Roma*; Chico Buarque.

“Eu era tão criança e ainda sou”

Chico Buarque, “Maninha”

“O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isto se chama
absoluto.”

Drummond, “Memória prévia”

A beleza de *Bambino a Roma* (2024), obra mais recente de Chico Buarque, já se anuncia na capa, que traz uma fotografia em preto e branco de Chico criança em sua bicicleta. Essa foto, juntamente a outras dele e dos irmãos ainda crianças e adolescentes, pode levar o leitor apressado a pensar que se trata de um livro autobiográfico, das memórias da infância do escritor: mais especificamente, do período de dois anos, na década de 1950, quando sua família viveu em Roma, e seu pai, o historiador, sociólogo e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, foi professor em uma universidade na capital italiana.

Na verdade, as memórias da infância são o material do livro; no entanto, como a capa também traz a palavra “ficção” logo após o título, o leitor é desautorizado a acreditar que os fatos aconteceram daquele jeito, tais como foram narrados. Ou seja: o termo “ficção” alerta o leitor não apenas quanto à discrepância entre o autor empírico Chico Buarque e o narrador tal como

função de discurso no texto (ficção), mas também em relação ao seu posicionamento de leitor no processo de leitura. Trata-se, portanto, de uma diferença crucial entre relato factual e ficcionalização. Lembremos de Virginia Woolf, em "Como se deve ler um livro?", texto originalmente publicado em 1926, quando discorre sobre autores de *memoirs* e cartas: "Fatos são tudo o que eles podem nos dar, e os fatos são uma forma de ficção muito inferior" (2024: 115). Ao chamar a atenção para o grau de ficcionalidade e subjetividade inerente ao relato dos fatos, Woolf resalta a necessidade de elaboração estética, sob pena de oferecer ao leitor textos superficiais. A propósito, os ensaios de Woolf são famosos pela consciência de linguagem e inventividade estética. É exatamente tal consciência que o narrador possui ao recusar a sugestão de sua mãe para escrever um diário: "eu não conseguiria descrever honestamente o que se passava à minha volta no dia a dia, pois mesmo as memórias mais recentes seriam retocadas à medida que eram escritas" (Buarque: 2024, 84).

Quero crer, portanto, que o termo "ficção" na capa do livro possui uma função de inscrever o discurso memorialístico em um contexto encharcado de imaginação e inventividade, embaralhando o vivido com nuances de criatividade e pura invenção, inerentes ao discurso ficcional. Ainda no capítulo 15 do livro, temos uma metáfora que representa esse amálgama de realidade e ficção:

[...] meu papel de parede era a imitação de um muro de tijolos. Devido à umidade, o papel estava se soltando nas emendas, deixando entrever por baixo uma parede

de tijolos verdadeiros. Meu sonhado livro de memórias poderia ser bem isso, um papel de parede reproduzindo o que ele ao mesmo tempo esconde (Buarque: 2024, 81).

Tal metáfora dá bem a medida do jogo entre diferentes camadas temporais e subjetivas, entre coisas que de fato aconteceram – os acontecimentos reais – e o que poderia ter acontecido (forjado através da imaginação). E assim como o papel de parede, que, ao imitar uma parede de tijolos, deixa esconder e entrever uma parede de tijolos verdadeiros, o livro que se anuncia como ficção, como representação, também tem a experiência concreta por trás do artifício discursivo e termina sendo essa ficção da memória – o “sonhado livro de memórias” –, este que temos nas mãos.

O jogo entre acontecimento, experiência, memória e ficção decorre de um distanciamento temporal e subjetivo, em que o eu, ao tempo em que se fragmenta, também se multiplica ou se amplia. Em *A escrita do eu* (1982, 15), Eliane Zagury declara:

[...] falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante.

A fluidez e a inconstância da memória, bem como o desequilíbrio (embora haja coincidência) entre sujeito e objeto

dão margem à utilização de estratégias narrativas relacionadas a ponto de vista e tempo narrativos, em que a "perspectiva de narração a partir do protagonista criança" (Zagury: 1982, 12) impera. Em *Bambino a Roma*, o foco narrativo centrado na perspectiva infantil é responsável por mostrar não apenas momentos leves e engraçados, mas também momentos em que as crianças se revelam cruéis, autoritárias e invejosas. Em termos de organização da narrativa, percebemos que os capítulos não se encadeiam em termos cronológicos ou temáticos, adotando um princípio de descontinuidade que se alinha com as diferentes camadas temporais de lembranças. Nesse sentido, ora as lembranças são fincadas no espaço doméstico (com referências a turras entre os irmãos, ao trabalho solitário do pai), ora se referem à relação do menino com outras crianças, ora dizem respeito a um contexto público mais amplo, relacionado ao Papa, às mortes de Stalin e Getúlio Vargas ou a outras notícias de jornal da época.

Em "Meditação sobre o ofício de criar", Silviano Santiago (2008, 174) reflete sobre a "literatura do eu" e sobre a ficcionalização do sujeito no discurso autobiográfico. Santiago utiliza o termo autoficção exatamente para mostrar a diferença entre o discurso confessional e o discurso híbrido resultante de uma ressignificação do sujeito que relembra. Santiago retoma a noção de ressemantização do sujeito, de Foucault, para embasar a "força criadora do eu", cuja identidade se materializa "numa montagem textual" (Santiago: 2008, 174). Quando, por exemplo, o narrador questiona sobre o mal-estar que a cidade lhe provoca, temos, dentre as possibilidades, "que esse mal-estar nunca tenha existido, só existe agora que me lembro dele" (Buarque: 2024, 112), é a potência da

rememoração em fazer o esquecido (ou até mesmo o inexistente) presentificar-se, tal como no poema de Fernando Pessoa:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

Os contrastes no poema entre o “eu” e o “outro”, “mim” e “ti”, o ser do passado e o ser do presente, bem como o jogo verbal, contribuem para uma convergência entre “outrora” e “agora”, palavras que, não por acaso, ecoam uma a outra em termos sonoros. Percebamos que, em *Bambino a Roma*, o recurso de ressemantização do sujeito não ocorre somente porque o narrador adulto se volta ao passado da infância e do *menino antigo*, mas também porque tal narrador se constitui como autor literário, portanto, como sujeito afeito à invenção e à imaginação. A esse propósito, faz-se relevante observar o jogo lúdico que os bilhetes inseridos dentro do livro, com letras infantis, engendram.

Se, por um lado, os bilhetes podem ser considerados como evidências concretas da relação entre as crianças na escola americana, conferindo autenticidade às experiências partilhadas, por outro lado, também dizem, de modo explícito, da admiração da professora Miss Tuttle – cuja cartinha manuscrita também se encontra inserida no livro – pelo futuro escritor: *When enough time has passed for you to be grown up I will look for stories and novels written by. F. B. de Hollanda* / “Quando tempo suficiente tiver passado e você tenha crescido, se tornado adulto, eu vou procurar por histórias e romances escritos por F. B. de Hollanda”. Quando lemos esse bilhete, lembramos do capítulo 5, quando o narrador declara: “miss Tuttle me chamou para as despedidas, ocasião em que me escreveu umas linhas afetuosas numa folha de caderno que guardo até hoje” (Buarque: 2024, 26). De novo, temos o recurso da duplicação e da “autenticação” do fato: o livro, dedicado a Miss Tuttle, atende o sonho da professora em ver os escritos, *como literatura*, daquela criança em tempo posterior: encontro de vislumbre e realização.

O título do livro, *Bambino a Roma*, em italiano, explicita a relevância do espaço estrangeiro na subjetividade da criança, que precisa se adaptar a uma outra casa, outra comida, outra escola, outros colegas, outra língua, outra cultura, “porque no estrangeiro é tudo estranho” (Buarque: 2024, 9). O título em italiano constitui índice substancial de alteridade e se alinha com o movimento de aproximação e distanciamento do sujeito adulto em relação ao objeto representado, sua subjetividade infantil. Em termos concretos, o título faz referência à inserção do menino naquele espaço – em que as andanças pelas ruas da

cidade em sua bicicleta ganham realce –, mas também chama a atenção para uma *performance* de comportamento decorrente das vivências em um espaço estrangeiro, onde não há negros e onde não há feijão com arroz; uma terra em que se testemunham sequelas da guerra, como a visão de “tantos homens de muletas” e “tantas mulheres de luto fechado” (Buarque: 2024, 9), índices de um mundo adulto violento ligado à guerra.

Por tratar-se de uma narrativa com foco na subjetividade infantil, temos uma ênfase em experiências que ensejam descobertas, medos, carências afetivas, perigos e espantos. Quando de sua crise de apendicite, por exemplo, o relato da ida ao hospital é um misto de aventura e experiência afetiva, característico da sensibilidade infantil:

Dali a pouco chegaram uns enfermeiros para me levar e, malgrado a certeza da morte iminente, folguei em passear deitado na ambulância com a sirene a mil. Ia me doendo todo e feliz com a cabeça no colo da minha mãe, que à guisa de carícias me fazia cosquinhas na orelha (Buarque: 2024, 64).

Lembremos também a emoção da criança quando encontra, em uma livraria, o livro do pai, *Raízes do Brasil*, em italiano. A declaração “É o livro do meu pai!”, seguida de interjeição, ocorre quatro vezes. A admiração pelo pai rende outros momentos memoráveis: quando lamenta a ausência do pai em seu quarto e na escola; quando teme que o pai abandone a família para fugir com a professora de italiano; quando percebe, pelo

barulho da máquina de escrever, o trabalho do pai a ecoar durante a madrugada. A propósito dos sentimentos de medo e insegurança, lembremos da perseguição que o menino sofre de um adulto desconhecido, que lhe diz, em uma de suas andanças: "Se vissem andar na rua à toa um menino de olhos azuis e calças curtas como eu, ainda mais com o peito nu, não hesitariam em fazer maldades" (Buarque: 2024, 92). A atmosfera criada é de suspense e ameaça, lembrando, inclusive, um dos contos de Joyce, "O encontro", de *Dublinenses*, com adolescentes perambulando sozinhos em lugares ermos e vivenciando, de início, liberdade, mas também os riscos de um encontro perigoso.

São vários os momentos relacionados à sexualidade, em que o corpo ganha destaque, revelando vivências de iniciação inerentes à infância e puberdade. Além dos abusos sofridos, infligidos por Mister Welsh, professor da escola americana, uma das vivências mais importantes é aquela representada no capítulo 24, em que a menina Graziella brinca com os gomos de tangerina, fazendo convergir diferentes gostos e prazeres. O modo de narração nesse capítulo também é responsável por provocar suspense – tememos que o menino não chegue a tempo para embarcar com os pais de volta ao Brasil. O capítulo 24 termina com as seguintes palavras: "Na corrida para casa, levei a mão à boca lacerada e a luva de lã ficou empapada de sangue. Com gosto de sangue na boca eu me perguntava se é assim mesmo que um menino vira homem" (Buarque: 2024, 132). Como se num rito de iniciação (autodescoberta, dor, sangue), o questionamento já mostra a aquisição de um conhecimento sobre transformação, nesse limiar entre infância, adolescência e perda de inocência.

Há um corte temporal entre o capítulo 24 e o capítulo 25. Não apenas o narrador enunciou que se despediu de sua subjetividade infantil; ele materializa o gesto de despedida na própria organização da escrita, em um ato de *performance* – nós, leitores, agora nos deparamos com outra temporalidade e outra identidade narrativa, embora estejamos, de novo, ou ainda, na Via San Marino. Agora, o homem em que o menino se transformou está de volta e observa as mudanças na rua e no entorno: “onde havia uma quitanda funciona agora uma loja de antiguidades” (Buarque: 2024, 135). Na tentativa de resgate e revisitação, eis que vão surgindo imagens e cheiros do passado. O menino de antes, agora adulto, recorre a vários expedientes na tentativa de rever a antiga morada: “De repente, de modo vertiginoso, a tênue lembrança do interior do prédio se materializa diante de mim com toda a evidência” (Buarque: 2024, 136). Tudo soa diferente e igual, tal como no poema “Peregrinação”, de Manuel Bandeira:

O córrego é o mesmo
Mesma, aquela árvore,
A casa, o jardim.
Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Ai, tão devastado,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim
— Mim daqueles tempos!

O verso “Mim daqueles tempos”, com o pronome oblíquo em posição de sujeito, materializa a cisão de subjetividades e a força que a identidade passada exerce no presente. Tomando de empréstimo o verso de Bandeira para o contexto de *Bambino a Roma*, diríamos que a subjetividade infantil invade a subjetividade do sujeito adulto, e com tal magnitude, que o bambino antigo aparece como se em *flashes* filmicos: “Na Via San Marino silenciosa e mal iluminada, um menino de calças curtas passa por mim. [...] Ele deve ter uns dez anos de idade e quando me aproximo, me fita como se me conhecesse” (Buarque: 2024, 145). Trata-se de um encontro muito comovente entre o sujeito adulto e a criança que um dia ele foi: “o que você quer de mim?” pergunta a criança em italiano, para referendar ainda mais a dimensão *estranha* desse outro (sujeito infantil) que retorna. De novo, é como se o passado se presentificasse: “[...] rever a sala de visitas tal como era, sem tirar nem pôr, me dá uma tremedeira nas pernas. Meus olhos se enchem de lágrimas vendo os afrescos da Capela Sistina no papel de parede da sala inteira” (Buarque: 2024, 153). E outras lembranças vão se amontoando, à medida que o sujeito adulto anda pela cidade: os antigos passeios de bicicleta, a irmã que se foi, a valsa que dançou com a atriz Alida Valli.

Bambino a Roma também é prolífico em referências ao contexto do futebol – é “agarrado à bola de futebol” que primeiro visualizamos o menino, na abertura do livro; é com a bola – presente de Natal da madrinha no Brasil – que ele não apenas procura interagir com as outras crianças, principalmente Amadeo, mas inventa que a bola tinha sido presente de Ghiggia, “o craque uruguaio que acabava de ser contratado pela Roma” (Buarque: 24, 19).

A narrativa também faz uma homenagem ao goleiro Castilho, relembrando um pênalti que ele havia defendido em 1951 e criando um paralelismo entre o voo do jogo, o voo lúdico, e o voo no vazio pela janela, quando Castilho cometeu suicídio em 1987 (Buarque: 2024, 86). Eventualmente, a bola acaba sendo escanteada quando o bambino ganha de presente a sua bicicleta niquelada, com pneus brancos. E para marcar a ambivalência de sentimentos que caracteriza a criança, a bicicleta é para ele, ao mesmo tempo, motivo de comoção e gratidão ao pai e pretexto para fazer inveja a Amadeo, o filho do quitandeiro.

As experiências romanas também incluem referências à música e ao cinema – com destaque para “Mulher rendeira” e o filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto –, e servem tanto para mostrar a falta que as canções brasileiras faziam, com lugar especial para as marchinhas, quanto para apresentar o menino a um outro repertório em inglês – *Young at heart*, *Cheek to cheek*, *Just one of those things*, e principalmente *Hi-Lili, Hi-Lo*, com Leslie Caron – até por conta da atmosfera das festas dançantes de adolescente e a paixão não-correspondida do narrador por Sandrene: *A song of love is a sad song/Hi-Lili, Hi-Lili, Hi-Lo/A song of love is a song of woe/don’t ask me how I know* / “Uma canção de amor é uma canção triste/Hi-Lili, Hi-Lili, Hi-Lo/ Uma canção de amor é uma canção de dor/não me pergunte como eu sei disso”. Testemunhamos também a influência da irmã mais velha com seu violão e suas canções. A importância da bola e da bicicleta no livro encontra um paralelo na importância dada ao violão, em uma descrição amorosa: “[...] só bem mais tarde eu compreenderia que todo músico tem ciúme do seu instrumento.

Ciúme ainda mais justificado quando se trata de um violão, instrumento que você põe no colo, apoia na coxa, abraça contra o peito e tange com a ponta dos dedos” (Buarque: 2024, 80). Ironicamente, uma das marchinhas de carnaval, “Você pensa que cachaça é água?”, que o bambino tenta ensinar a Amadeo em italiano, acaba por constituir fundo musical para o velho bêbado em que Amadeo tristemente se transformou.

Além da relação inventiva entre experiência, ficção e memória, *Bambino a Roma* também chama a atenção pelas referências explícitas ao material que compõe o livro, fazendo comentários sobre o efeito que determinadas experiências podem provocar no público leitor. Por exemplo, sobre Mister Welsh, diz o narrador: “Essa minha história com ele eu não cogitava contar a ninguém, tinha pudor. Eu tinha medo de pegar fama de bicha, mas agora já me disponho a incluir o caso num eventual livro de memórias. Com passagens assim picantes, é possível que o livro seja publicado com sucesso, quem sabe até traduzido para o inglês” (Buarque: 2024, 12). Trata-se de um recurso que pode contribuir para a diluição da violência do abuso (inclusive, pelo tom, parece que o fato não deixou cicatrizes no personagem), deslocando a atenção para uma reflexão sobre a própria literatura e seu entorno, de modo a referir o dado comercial, em termos editoriais mais amplos.

O recurso metaficcional, em que o narrador se desnuda como autor, já aparece no início do livro, chamando a atenção para estratégias de escrita e composição, deixando a narrativa flagrar-se *como literatura*: “Mil camadas de lembranças da infância foram se sobrepondo na minha mente, e só setenta anos mais tarde, por algum trabalho de escavação errática, me emergiu da poeira [...]”

(Buarque: 2024, 12). No entanto, é nos capítulos finais do livro, mais especificamente dos capítulos 25 ao 29, que o *narrador como autor* se desnuda e se mostra em seu “ofício de criação”. Primeiro, o tempo é outro – agora estamos no tempo do sujeito adulto que retorna em busca do tempo perdido, na tentativa de revisitação de sua antiga casa. O trabalho de escavação errática da memória vira uma verdadeira peregrinação pelas ruas de Roma até chegar à sua antiga Via San Marino, e enfim, ao apartamento 2. O próprio sujeito-autor se caracteriza, não sem ironia, como “um escritor atormentado por recordações da infância” (Buarque: 2024, 150). Em outro momento, o narrador-autor, temendo perguntas de brasileiros na rua, confessa: “Se eu disser que no momento me dedico à literatura, vão achar que é cascata, talvez contem no Brasil que me viram cambaleando em Roma” (Buarque: 2024, 156). De novo, o efeito é de contribuir para a diluição dos instantes em que o coração dispara e os olhos enchem-se de lágrimas, quando enfim consegue adentrar sua antiga morada. O ápice da contenção acontece quando o sujeito paralisa: “[...] não consigo arredar pé daquele umbral, não consigo ultrapassar o batente da porta escancarada. Meu corpo oscila, recuo, me pego a andar para trás. Sinto que é a minha mãe me puxando pela gola” (Buarque: 2024, 153). De repente, é como se estivéssemos, junto com o narrador, em um espaço sagrado, que precisa ser deixado como tal. A palavra umbral e suas nuances de limiar e passagem, bem como a presença espiritual da mãe, parecem querer dizer que a escavação e a peregrinação acabaram, e o bambino já é literatura – recorrendo a Silviano Santiago (2008, 178), diríamos que o bambino virou “verdade poética” –, é intangível, e por isso, virou absoluto.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo* (Boitempo II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BUARQUE, Chico. *Bambino a Roma*. Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

BUARQUE, Chico. Maninha. Marola Edições Musicais, 1977. In: <https://chicobuarque.com.br/obra/cancao/433>. Álbum Tom & Miúcha de 1977. Acesso em 13 de janeiro de 2026.

JOYCE, James. *Dubliners*. In: Andrew Goodwyn (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Revista Aletria*, volume 18, jul.-dez. 2008. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216>. Acesso em 07 de agosto de 2024.

WOOLF, Virginia. Como se deve ler um livro? In: _____. *Ensaaios seletos*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2024.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

>>> Recebido em 03/09/2024. Aceito em 03/06/2025.

Poéticas extraocidentais a partir de um cosmos-sertão: o diálogo entre o nativo de *Grande sertão: vereda* e vozes expressivas do pensamento indígena do século XXI

Ana Lúcia Madureira de Pinho*

Resumo

O presente trabalho se propõe a refletir sobre o sertão cósmico de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, sob o viés do diálogo entre a experiência literária que este texto traz e a relação que ele pode apresentar com expressivos pensadores indígenas do século XXI, em especial os filósofos originários Ailton Krenak e o xamã David Kopenawa, e com o perspectivismo ameríndio sobre o qual nos fala o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Nesse sertão de muitas vozes, a interação permanente entre humanos e não humanos, e a força da existência como fruto de um organismo consciente, refletidos na fala do caboclo nativo do sertão, Riobaldo, nos sugerem uma associação à cosmovisão desses pensadores indígenas que ganham expressão no Brasil do século XXI. O formato da narrativa, a partir de um relato oral de um nativo do sertão a um visitante da cidade, também é outro ponto de proximidade entre a obra literária e a transmissão dos conhecimentos de povos originários através de relatos etnográficos, assim como as criações linguísticas feitas por Rosa que utilizam léxicos do tupi e do guarani.

Palavras-chave: cosmovisão; perspectivismo ameríndio; Ailton Krenak; David Kopenawa; *Grande sertão: veredas*.

* Doutoranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLEV/UFRJ).

Abstract

This work aims to reflect on Riobaldo's cosmic sertão in *Grande sertão: veredas* by João Guimarães Rosa, from the perspective of the dialogue between the literary experience that this text brings and its relationship with significant indigenous thinkers of the 21st century, particularly the indigenous philosophers Ailton Krenak and the shaman David Kopenawa, as well as with Amerindian perspectivism as discussed by anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. In this sertão of many voices, the permanent interaction between humans and non-humans, and the force of existence as the fruit of a conscious organism, reflected in the speech of the native caboclo of the sertão, Riobaldo, suggest a direct association with the cosmovision of these indigenous thinkers who have gained expression in 21st-century Brazil. The narrative format, based on an oral account by a sertão native to a city visitor, is also another point of proximity between the literary work and the transmission of knowledge by indigenous peoples through ethnographic accounts, as well as the linguistic creations made by Rosa that utilize Tupi and Guarani lexicons.

Keywords: cosmovision; Amerindian perspectivism; Ailton Krenak; David Kopenawa; *Grande sertão: veredas*.

“O escritor deve ser um alquimista. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração [...]. Pedindo um sertão dentro de si. Levo o sertão dentro de mim. E o mundo do qual vivo é também o sertão”.

João Guimarães Rosa

Em *Grande sertão: veredas* (GSV), de João Guimarães Rosa, Riobaldo está organicamente entrelaçado ao sertão-mundo: aos centenários buritis e às outras milhares de espécies vegetais típicas da região dos Gerais; aos diversos pássaros, como o manuelzinho-da-crôa – “de todos o pássaro mais bonito gentil que existe” (Rosa: 1994, 196); aos rios, cujos significados são muito mais simbólicos do que geográficos e cartográficos. Entendemos que Riobaldo e sertão formam um organismo vivo e observamos que esse fato já se anuncia no próprio título do romance, exposto em forma de fala: *Grande sertão: veredas*¹. Esse grande sertão se materializa na voz do narrador, e, por essa trilha, ele conta a sua história através de uma polifonia textual.

O sertão é o eixo catalisador das potentes falas do nativo, e tudo, como fluxo da natureza, compõe o tecido textual da obra. Riobaldo, a partir de metáforas, onomatopeias e descrições, traz em sua narrativa a manifestação das diferentes existências – humana,

¹ Recorreremos, durante o texto, à sigla GSV para nos referirmos ao livro.

animal, vegetal e mineral. A escrita, que tem como mote reproduzir a fala do personagem, revela um sertão de signos, sons e imagens. Torna-se claro o sentimento de unidade relacionado a essa natureza cósmica. Mencionamos, nesse ponto, a consciência da paisagem, ou consciência cósmica, a que se refere o filósofo Michel Collot, como fonte da criação artística. É essa consciência cósmica, segundo Collot, que move a criação literária (Collot: 2013, 43).

A vivência da natureza rosiana, que compreende as muitas existências como frutos de um organismo consciente e que prevê interação permanente entre humanos e não humanos, nos sugere uma associação à cosmovisão de pensadores indígenas que ganham expressão no Brasil do século XXI. Existe, na fala de Riobaldo, uma clara indissociabilidade entre homem e natureza e entre existência humana e outras existências. No nosso entendimento, o diálogo entre a cosmovisão do nativo de GSV, os conceitos criados a partir do perspectivismo ameríndio e as vozes de pensadores indígenas da atualidade podem trazer novos caminhos de análise e interpretação dessa seminal obra da nossa história literária.

Importante destacar que o personagem Riobaldo nasce no Brasil de meados do século XX (1956) e encarna (em alguns aspectos) a voz de um país que apenas começa a ser ouvida nas primeiras décadas desse século XXI. Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, os escritores são os nossos maiores filósofos, e Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector são os grandes intérpretes da nossa cultura (Viveiros de Castro, 2018). Rosa, com essa antena da nossa consciência cultural, identificada por Viveiros de Castro, trouxe para GSV, através de Rio-

baldo, uma identidade simbólica com povos originários, que outrora habitaram o sertão e lá deixaram suas raízes. É pertinente “ouvir Riobaldo” sob este prisma, à luz do século XXI.

Me alembro, meu é. Ver belo: o céu poente de sol, de tardinha, a roséia daquela cor. E lá é cimo alto: pintassilgo gosta daquelas friagens. Cantam que sim. Na Santa Catarina. Revejo. Flores pelo vento desfeitas. Quando rezo, penso nisso tudo (Rosa: 1994, 433).

A lembrança chega embebida de céu poente, pintassilgos e flores. E essa memória o faz rezar. O caminho para a reza – e para alguma espécie de transcendência –, parece se dar através desse pertencimento que a natureza traz, de forma orgânica, sem elaboração. A reza é a expressão dessa comunhão. “Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca [...]. Eu queria rezar – o tempo todo” (Rosa: 1994, 15).

Riobaldo e a natureza atuam juntos, como sujeitos que se fundem, nesse cosmos-sertão. A escrita nasce dessa fala que é tanto sertão como Riobaldo. E é esse sertão uno e diverso, que se multiplica na gestação de vidas e formas, que incorpora a dimensão humana à sua natureza telúrica. O ser humano é apenas uma das espécies encarnadas nesse mundo, entre milhares de viventes que o circundam e nele circulam.

Um dos mais expressivos representantes do povo Yanomami, que vive nos estados do Amazonas e de Roraima, no extremo norte da floresta amazônica, o pensador e xamã David Kopenawa, expressa o seu entendimento amplo do cosmos no

livro *O espírito da floresta* (2023), escrito em interlocução com o antropólogo francês Bruce Albert. “O que os brancos chamam de natureza nós chamamos de urihi, a terra-floresta, e sua imagem vista pelos xamãs, urihinari a. Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento, o sol”.

Para os Yanomami's a terra floresta urihi não é de maneira nenhuma um espaço exterior à sociedade, cenário mudo e inerte das atividades humanas e simples campo de recursos cujo domínio deveria se controlar. Trata-se da mais vasta entidade viva dotada, como todas as outras, de uma imagem essência que os xamãs chamam de ‘urihinari a’. Essa imagem refere-se primeiro à unidade visível da floresta, à sua forma corporal: o solo é assim sua “pele exterior” (sipo si) e a vegetação, sua pilosidade. Ela também remete a seu animatio vital: a floresta é dotada de um sopro (urihi wixia), exalação úmida cujo frescor garante seu “valor de fertilidade” (urihi a nē rope) (...) Os seres humanos (yanomae thē pē) não são, obviamente, os únicos habitantes da terra floresta, longe disso. Várias classes não humanas interagem com eles em permanência, seja por intercâmbios diretos, seja pela mediação dos xamãs (Albert: 2023, 42).

Essas “várias classes não humanas” que interagem permanentemente, descritas por Kopenawa, encontram sua representação no cosmos-sertão rosiano. Riobaldo existe também

para dar corpo a outras formas de vida – para além da humana. O narrador é, pois, a voz múltipla desse sertão. No livro *O pensamento vegetal*, o ensaísta Evando Nascimento (2021) aprofunda o entendimento de que existe um pensamento no mundo vegetal que potencializa a criação literária, falando através do autor e/ou personagem. “Mais do que símbolos, analogias, figuras, alegorias, símiles, imagens e fábulas, há um pensamento singular que se articula na reinterpretação dos diversos viventes” (Nascimento: 2021, 186), afirma Nascimento, em seu ensaio “Água viva e a floresta escrita”, sobre a obra de Clarice Lispector.

As pessoas, as plantas, os animais e os objetos são sempre diferentes do que sentimos, percebemos ou imaginamos, vivendo em mundos à parte, porém interconectados. É esta alteridade radical que dá força e forma ao amor, e não a compreensão, a qual tende a domar e domesticar tudo, pelo poder da soberania de quem supostamente compreende (Nascimento: 2021, 190).

Essa interconexão a partir da alteridade radical entre os seres, mencionada por Nascimento, é característica fundamental do sertão rosiano. O sertão sente, pensa e fala a partir dessa interação permanente entre o nativo e os diversos mundos ao seu redor.

Riobaldo-Kopenawa

A aproximação entre o personagem Riobaldo e o pensador indígena Davi Kopenawa – e entre as obras *GSV* e *A queda do céu* – foi feita pelo professor e crítico literário Alexandre No-

dari, em apresentação intitulada “A escrita e a escuta: sobre os interlocutores de Riobaldo e Kopenawa”, feita na Universidade Federal de Santa Catarina (2024a). Nodari chama a atenção para o fato de termos em GSV “uma situação de um relato oral, verbalizado por um nativo a um visitante da cidade, que o anota, grava ou transcreve”, o que de fato se configura como uma situação etnográfica. Em ambos os casos, na ficção literária ou na escuta etnográfica, não existe um desejo de uma transcrição bruta, mas sim de um exercício colaborativo de reescrita a partir da escuta. Diz Riobaldo: “Eu conto; o senhor me ponha ponto” (Rosa: 1994, 761). Como em *A queda do céu*, o crítico destaca que existe em GSV a formalização da transformação da escrita na concepção nativa sertaneja de que a vida acontece no mutirão.

[...] são tantos outros que falam na voz de Riobaldo: as histórias e falas, dentro de outras histórias e falas, a proliferação de jagunços, lugares, espécies de plantas e animais, cuja maneira de se misturar e atravessar entre si e com ele estrutura não só a sua narrativa, mas a sua vida – por isso, ele não pode senão invocar e ecoar os muitos outros (suas vozes e falas) que, em mutirão, fazem a sua vida, cujas travessias constituem a multiplicidade de seu “eu” (Nodari: 2024b, 9).

Segundo Nodari (2024b), tanto na obra literária de Rosa, como no relato etnográfico de Kopenawa, podemos identificar um narrador múltiplo, habitado por diversas vozes que constroem uma teia narrativa. Rosa cria, em GSV, a expressão formal

de uma relação de escuta e de concepção do mundo, passível de servir como modelo etnográfico que, até o lançamento de *A queda do céu*, não se conhecia igual. Em movimento contrário, na obra *A queda do céu*, o pacto literário nasce do pacto etnográfico.

O que seria uma comparação impossível, já que as duas obras nascem com fins distintos, se torna factível no ponto em que a forma literária ganha corpo como exercício de escuta etnográfica e a escuta etnográfica dá vazão a sonhos literários. Observamos que quanto mais o GSV se mostra radical enquanto criação ficcional, mais chega perto da chamada escuta etnográfica; assim como *A queda do céu*, por sua imensa e profunda colaboração ao pacto etnográfico, acaba por encontrar margens literárias.

O entendimento da literatura como antropologia especulativa, afinal, pode ser considerado consistente e feliz para definir a função filosófica que a literatura tem por natureza, sobretudo em um país onde a filosofia continua sendo de importação (Viveiros de Castro, 2018). Em seu ensaio “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, Viveiros de Castro analisa o conto “Meu tio, o Iauaretê”, de autoria do mesmo escritor, e considera espantosas a veracidade e a capacidade de Rosa de capturar a interação entre um narrador índio e um interlocutor branco (Viveiros de Castro: 2018, 12). Como pano de fundo desses estudos, ainda que não mencionada explicitamente, há a constatação de que os sertões brasileiros, inclusive o mineiro, nasceram de violentos processos de colonização, que massacraram diversos povos e etnias indígenas. Observamos que o narrador de GSV, assim como o narrador do conto citado por Viveiros de Castro, “Meu tio, o Iauaretê” – que foi escrito antes do romance, embora tenha sido

publicado posteriormente –, trazem em suas narrativas traços dessa cosmovisão, fruto possivelmente da própria experiência do autor na região: de suas imersões pelo sertão, de suas trocas com caboclos e boiadeiros, de sua profunda vivência em meio à potência daquela natureza sertaneja.

A partir dessa trilha de observação da literatura como antropologia especulativa, sugerida por Viveiros de Castro, entendemos que Rosa pôde exercer tão veementemente seu ofício de pensador que acabou por captar vivências (até então) submersas na sociedade brasileira, como a experiência expressa pelo seu caboclo Riobaldo. Destacamos o trabalho de campo feito pelo escritor em suas viagens pelo Brasil afora, que gerou seus livros de anotação, onde mistura registros de conversas com nativos e outros escritos dispersos. A título de curiosidade, segue um dos trechos do diário de viagem de 1952, onde exalta esses outros seres vivos que também ganham voz em GSV:

Hoje, domingo, 25-V-52. 7º dia de viagem. Os passopretos: que alegre é assim... (aqui assim, aqui assim). Os morcegos! Um bentevi canta agudista. O galo canta. O gato mia (o velho Constantino sempre com um coleto amarelo no ombro, sua toalha [...] ao sol, orvalhado e belo, o meloso florido. Seu perfume. A poeira ainda está “pesada” (está mais pesada), por causa do orvalho. Bom para o gado e para gente. (De madrugada ela está molhada). O que mais molha de orvalho é o feijão e o capim. E as árvores mais copadas (Rosa: 2011, 163).

Além das viagens por Minas, pela região do São Francisco, Rosa teve a oportunidade de viajar pelo pantanal e pelo estado do Mato Grosso, onde visitou algumas aldeias indígenas e, como de costume, fez seus registros por escrito. No seu artigo “Uns 34 índios (sua fala)”, publicado no suplemento de letras e artes do jornal *A Manhã* (1954), conta a sua visita à aldeia terena, em 1947, e fala sobre essa população indígena, trazendo curiosas reflexões sobretudo em relação à língua.

A surpresa que me deram foi escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada: mas firme, contida, oclusiva e sem molezas – língua para gente enérgica e terra fria (Rosa: 1954).

A experiência de campo, tanto com nativos sertanejos – ressaltando que o sertão cresce com forte influência indígena – como em aldeias de povos originários (além dos Terenas, o escritor conheceu a aldeia dos Kaxinawás), certamente colaborou para esse olhar aguçado, e para essa escuta sensível e aberta, que deu vida a subjetividades em seus textos literários.

Para o crítico literário, Silviano Santiago, em seu ensaio sobre GSV, *Genealogia da ferocidade*,

tudo se passa como se o jagunço Riobaldo delegasse ao pseudonarrador do romance a tarefa de anotar sua fala, em semelhança ao indígena sob a mira do etnógrafo em trabalho de campo. Tanto o escritor literário em suas

viagens pelo Alto São Francisco quanto o etnógrafo na sua pesquisa de campo na aldeia indígena são visitantes e curiosos intelectualmente (Santiago: 2017, 60).

As muitas perspectivas do sertão rosiano

A obra de Guimarães Rosa, em especial *Grande sertão: veredas*, encontra uma afinidade estreita com o chamado perspectivismo ameríndio, conceito criado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, a partir do entendimento de que nas culturas ameríndias o conhecimento se constrói a partir de múltiplas perspectivas, incluindo a dos animais, natureza e seres não humanos. Rosa, através de sua criação linguística rica em neologismos e com muitas recriações de sentidos e palavras, além da inserção de vozes e visões de mundo diversas, como a de caboclos e sertanejos, traz em sua obra literária reflexos de um universo onde as fronteiras entre humanos e não humanos – e entre natureza e cultura – são rompidas.

Nas visões cosmológicas ameríndias, os diferentes seres (humanos, animais, espíritos, coisas) possuem perspectivas próprias para o mundo, invertendo a lógica do pensamento ocidental. Para os ameríndios, o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição. “A condição original comum aos homens e aos animais não é a animalidade, mas a humanidade” (Viveiros de Castro: 2020, 308). O mundo dessa forma é povoado por outros sujeitos / agentes, além dos seres humanos, que possuem outras perspectivas e outras realidades, outras

formas de produção de conhecimento. É como se a condição humana perpassasse todo o universo a partir da ideia de que cada espécie é um centro de consciência.

Aquilo nem era só mata, era até florestas! Montamos direito, no Olho D'Água-das-Outras, andamos e demos com a primeira vereda – dividindo as chapadas –; o flaflo de vento agarrado aos buritis, franzido no gradeal de suas folhas altas; e sassafrázal – como o da alfazema, um cheiro que refresca; e aguadas que molham sempre. Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade (Rosa: 1994, 431-432).

O trecho, que integra a obra *Grande sertão: veredas*, simula o barulho do vento, batendo nas folhas altas dos buritis: o flaflo. Riobaldo descreve sensorialmente o vento, que vem de toda a parte, e o ar que – no contato com a sua pele – lhe transmite gritos de liberdade. E traduz, em palavras, o cheiro das árvores que compõem o *sassafrázal* e, quando aguadas pela chuva, refrescam e espalham seu aroma. O leitor é convidado a experimentar novas dimensões sensoriais a partir de outras consciências. Nesse sertão ficcional, todos os seres têm vida – sejam eles animais, vegetais, minerais ou o homem. Riobaldo como um narrador polifônico dá voz às perspectivas de diversos sujeitos.

De acordo com o perspectivismo ameríndio, os animais e outros seres dotados de alma não são sujeitos porque são humanos, mas ao contrário: são humanos porque são potenciais sujeitos. “Isso significa dizer que a cultura é a natureza do Sujeito; ela é

a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza” (Viveiros de Castro: 2020, 324). O humano perpassa todas as instâncias da vida, e não é uma qualidade específica do homem.

Na literatura de Rosa, especialmente em GSV, nos deparamos o tempo todo com as muitas perspectivas presentes na voz do narrador. São perspectivas que caracterizam um mundo de sujeitos que interagem entre si. A literatura também é, como Lévi-Strauss definiu a antropologia, uma forma experimental e concreta do processo ilimitado de objetivação do sujeito, diz Nodari:

Todos os seres existentes e inexistentes são humanos porque podemos participar de forma subjetiva de suas existências, como se fossemos eles. É a possibilidade que a ficção nos dá de participar de forma subjetiva de seres ficcionais, inexistentes, que permite que nos obliquemos em outros sujeitos, humanos e não-humanos (Nodari: 2024b, 40).

As palavras de Nodari se adequam à fala de Riobaldo:

Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza. Ah, não! Então, eu estava ali, em chão, em a-cú acôo de acuado?! Um rôr de meu sangue me esquentou as caras, o redor dos ouvidos, cachoeira, que cantava pancada. Eu apertei o pé na alpercata, espremi as tábuas do assoalho. Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. E eu vi, fiquei sabendo; me queimassem em fogo, eu dava muitas labaredas muito altas! Ah dava (Rosa: 1994, 471).

Riobaldo se diz água, se diz capim, se diz cinza. É sujeito e objeto. O seu pensamento nasce a partir das muitas sensações e perspectivas vindas da experiência com seu meio-sertão. A experiência literária que esse texto nos oferta é de vivenciarmos esses muitos seres contidos na sua voz. Em sua narrativa, podemos identificar signos e imagens figuradas que mimetizam seres animais, vegetais e minerais. A sua fala contém a linguagem das plantas, dos bichos, das coisas.

Rios ancestrais

O valor simbólico dos rios, em *Grande sertão: veredas*, é outro elemento que tem estreita aproximação à cosmovisão de diversos povos originários das regiões de floresta e dos sertões do Brasil. O rio é muito mais que elemento de locomoção e via de transporte, capaz de oferecer alimento e subsistência. As veredas (ou pequenos riachos) nessa obra de Rosa são como veias, por onde a história pulsa, ganha intensidade, entre fluxos e refluxos.

A água tem seu protagonismo entre os quatro elementos da natureza – a palavra aparece 203 vezes escrita no texto. A felicidade no sertão rosiano, em diversos momentos, é simbolizada pelo encontro com o rio. É a água que desenha o caminho e aponta as veredas, presentes no título da obra. É a água também que dá a dimensão da temporalidade na natureza: o rio é feito de agora; as águas nascem e correm, e nunca são as mesmas: um rio é sempre sem antiguidade, sentencia Riobaldo, já que o rio nasce novo a cada dia, sendo, ao mesmo tempo, uma referência ancestral:

Perto de muita água, tudo é feliz (Rosa: 1994, 35).

Cheguei a encarar a água, o Rio das Velhas passando seu muito, um rio é sempre sem antiguidade (Rosa: 1994, 200).

E aqui encontramos novamente um paralelo com determinada cosmovisão indígena, representada pelo pensador Ailton Krenak, que nos convoca: “Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos” (Krenak: 2022).

Ser água, em plena movência, é o que faz Riobaldo ao longo de sua infinita travessia, por sobrevivência e para escapar dos muitos perigos do sertão-mundo, pois, sem essa mobilidade, sem essa capacidade instantânea de mudar, o narrador do sertão estaria perdido, como prevê o pensador originário.

Os rios, esses seres que sempre habitaram o mundo, em diferentes formas, são quem me sugere que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui (...) nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres, que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diversos caminhos (Krenak: 2022, 14).

Observamos que o rio sem antiguidade do Riobaldo é também o rio que aponta o futuro de que fala Krenak (2022), evocando o filósofo pré-socrático Heráclito para quem origem é destino. Os rios são o início de tudo; e, ao mesmo tempo, o

processo; a matéria em movimento; o fluxo constante e impermanente. Silviano Santiago (2017) destaca a importância da água nessa obra, como elemento gerador da vida, a partir de uma harmoniosa relação terra-rio-terra que faz nascer o ser vivo, inclusive o ser humano. É o rio que fertiliza a terra e, dessa inseminação fluvial, nasce o ser vivente:

O rio encharca a terra, acariciando-a, fertilizando-a com os coquinhos, nas duas margens paralelas. Replanta o sêmen/coquinho no útero. Desta inseminação fluvial nasce o ser vivo, que cresce e se reproduz de maneira natural e selvagem, harmoniosa e bela [...]. A harmonia instaurada por terra-rio-terra – a terra que passa a significar pelo rio que a corta em margens e a fertiliza – é desde o início a figura retórica maior deste ensaio e dá seu salto mortal, no último parágrafo do romance (Santiago: 2017, 42).

Santiago se refere ao parágrafo:

O Senhor vê. contei tudo. Agora estou aqui, quase barbaqueiro. Para velhice eu vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, um pé, enorme. Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe (Rosa: 2021, 536).

O rio que encharca a terra e a fertiliza é símbolo da vitalidade, da potência desta inseminação, do que torna possível

a vida, do que possibilita ao homem seguir em frente – sem o Diabo. É o próprio Riobaldo que diz que cumpre sua vida como o Rio São Francisco. É nessa relação entre a terra e o rio que o personagem cria sua identidade. O São Francisco é o espelho de Riobaldo. E o rio é a expressão da sua força.

Krenak, em seu livro *Futuro ancestral*, faz também sua saudação aos rios que sempre habitaram o mundo em diversas formas e são nossos maiores companheiros de viagem (Krenak: 2022, 11). O filósofo originário nos convoca a experimentar outras formas de existir: sendo, por exemplo, água. O diálogo com Riobaldo, no que se refere a experimentar outras existências, se dá por afinidade. Riobaldo é capim, é bicho, e é água de rio. “Sou peixe de grotão (Rosa:1994, 258); “Agora, sou anta empoçada, ninguém me caça” (Rosa: 1994, 131). Zé Bebelo, por sua vez, provoca: “Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!” (Rosa: 1994, 364).

Riobaldo também conversa com buriti e obtém suas respostas: “Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho” (Rosa: 1994, 436). “O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo” (Rosa: 1994, 441).

A narrativa circular

O tempo não linear é uma característica intrínseca à obra GSV. Nesse texto literário, é comum em diversos momentos o passado, o presente e o futuro coexistirem. Tanto em GSV, como nas obras produzidas pelos pensadores indígenas Krenak e Kopenawa, ler é experimentar a fala contínua, que ganha expressão na escrita, como movimento e transformação.

A oralidade de Riobaldo se faz presente não apenas em termos linguísticos, mas também na estrutura do livro. Trata-se de uma narrativa marcada pela falta de linearidade e pelo constante “vai e vem”. Outra marca é o tempo presente: a palavra “agora” aparece 293 vezes nessa obra (Rosa: 1994). Mesmo o passado, quando rememorado, ganha ar de presença, na fala de Riobaldo.

A estrutura de (suposto) monólogo, sem divisão de capítulos, sugere a falta de pausa, a necessidade do fôlego único, em uma só respiração: o pensamento sempre contínuo. “Comigo, as coisas não têm hoje, e ant’ontem, amanhã: é sempre” (Rosa: 1991, 134). É o próprio Riobaldo que desconstrói a cronologia de sua vida, decretando que o tempo não tem “hoje, ant’ontem nem amanhã”, o que faz o crítico Augusto de Campos considerar GSV um romance “intemporal”, no qual a ordem dos eventos é a ordem da memória (Campos: 1991).

Tomando de empréstimo a terminologia cinematográfica, poder-se-ia dizer que Guimarães Rosa se utiliza de “flash-backs” e de “travelings” para incursões em tempos e espaços diversos daqueles em que se situa o personagem narrador (Riobaldo). Esse mesmo sente que está contando fora das regras, que está contando “errado”. E “retoma” o fio da narração, “emenda”, “desemenda”, “verte”, “reverte” (Campos: 1978, 16).

Riobaldo emenda e desemenda, verte e reverte, como diz Campos. Em diferentes instantes, alerta para a sua falta de ordem e até mesmo a sua imprecisão na fala, chamando a atenção

do interlocutor para o pensamento vago. “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até-que, até-que. Diga o anjo-da-guarda...” (Rosa: 1994, 22).

Os traços de oralidade e a falta de uma estrutura tradicional na obra são elementos comuns aos relatos indígenas, mas não são os únicos. A própria presença de um interlocutor faz referência a um importante elemento simbólico da convivência indígena (ainda que este interlocutor, no caso do romance, não se manifeste – a não ser pela própria reação de Riobaldo). O interlocutor é descrito como um “doutor” que viaja pelo sertão e que o ouve, anotando o seu relato e permitindo-se algumas esporádicas reações (risos, dúvida, interrogação). “O elemento indígena presente nesta obra, marcado pela mestiçagem e pela sociedade ágrafa, ou seja, oral, pode ser comparado ao conceito tupinambá de narrador, bastante comum nas culturas ameríndias” (Amorim: 2013, 7).

Os textos dos pensadores Ailton Krenak e Davi Kopenawa, aqui mencionados, também foram construídos a partir de relatos orais, com a presença de interlocutores cuidadosamente escolhidos. Os livros de Krenak *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020) e *Futuro ancestral* (2022) contaram com a pesquisa e organização da escritora Rita Carelli, cuja família convive com Krenak há muitas décadas. Os livros *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2016) e *O espírito da floresta* (2023), ambos são assinados por Kopenawa com o antropólogo francês, Bruce Albert, foram feitos, ao longo de anos, a partir de falas do xamã gravadas pelo etnólogo por quem

nutre uma longa amizade (são mais de 30 anos de convivência). As interlocuções, nesses casos, parecem ter sido possíveis somente a partir de amizades alimentadas ao longo de anos.

Consciência cósmica

Riobaldo e o Sertão são feitos da mesma carne. Riobaldo, dessa forma, não está situado em um espaço-sertão – é o espaço que se reconhece nele (Merleau-Ponty apud Collot: 2013, 38). O entendimento do veículo corpo, como um mediador da experiência da paisagem, abre um universo de possibilidades de análise e de interpretação dessa narrativa literária, a partir do conceito de consciência cósmica mencionada por Michel Collot (Collot: 2013).

Observamos que o autor João Guimarães Rosa não por acaso escolheu a palavra cósmica para nomear a força misteriosa que move a sua criação artística. Em correspondência com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, Rosa diz que sua obra é movida, acima de tudo, pelo desejo de pesquisar o que chama de mistério cósmico.

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, essa coisa movente, impossível, perturbante e rebelde a qualquer lógica que é a chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida (Rosa *apud* Bussoloti: 2003, 447).

Essa relação tão peculiar do homem com a sua terra, no sertão dos campos gerais, parece trazer suas singularidades. O sertão e o sertanejo convivem tão organicamente que o sertão

parece o lado de fora do sertanejo e o sertanejo o lado de dentro do sertão, em uma potente e simbiótica interação (Souza: 2008). O professor e ensaísta mineiro, Ronald de Melo e Souza, chama a atenção para o homem do sertão, que vive uma liturgia cósmica com a natureza telúrica:

No encontro orquestral com a natureza, o sertanejo rosiano se representa como o artista que dança em consonância com a mobilidade pura do corpo telúrico, que se manifesta em formação e transformação, revelando-se como unidade proliferante (Souza: 2008, 13).

De acordo com a unidade proliferante dos fenômenos naturais, o sertão se manifesta como uno de si mesmo diverso, como força formativa, que se multiplica na gestação incessante das formas que se transformam no fluxo ininterrupto de tempo (Souza: 2008, 111).

Diz Riobaldo: “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca” (Rosa: 1994, 840). Esse sertão que “o engoliu” e depois “o cuspiu do quente de sua boca” é também o sujeito dessa história.

A identidade orgânica entre o homem e sua terra – no caso, o sertão, que “cuspiu” Riobaldo, é fruto dessa consciência, que se expressa através da criação literária.

De noite, se é de ser, o céu embola um brilho. Cabeça da gente quase esbarra nelas. Bonito em muito compacer, como o céu de estrelas, por meados de fevereiro!

Mas, em deslúia, no escuro feito, é um escurão, que pèia e péga. É noite de muito volume. Treva toda do sertão, sempre me fez mal (Rosa: 1994, 37).

A relação entre o céu de estrelas e a noite de treva, na produção de subjetividades, é também marca dessa não existência de limites entre o dentro e o fora, a natureza e o homem, a que nos referimos. É como se a natureza fosse o dentro e o fora ao mesmo tempo: com a representação de um mundo vivo que se externaliza, através de animais, vegetais e minerais, e que se internaliza pela potência e pela subjetividade dos mitos. A mesma relação encontra ressonância nas obras dos dois pensadores indígenas aqui abordados. E esse diálogo nos reforça a compreensão da atualidade da obra *Grande sertão: veredas* no Brasil do século XXI.

Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

AMORIM, Liana Depieri. *A presença indígena em Grande Sertão: Veredas*. *Nau Literária*, v. 9, n. 1, jan/jun, pp. 1-13, 2013.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: ———. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, pp. 119-140.

CAMPOS, Augusto de. “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”. In: ———. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 9-37.

CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do Iauaretê*. In. *Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991, pp. 574-579.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para acabar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NODARI, Alexandre André. *A escrita e a escuta: sobre os interlocutores de Riobaldo e Kopenawa*. Apresentação feita por ocasião de um seminário sobre Guimarães Rosa. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2024a.

NODARI, Alexandre André. *A literatura como antropologia especulativa*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024b.

ROSA, João Guimarães. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilhar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Jornal A Manhã*, 25 de maio de 1954 (edição 00300). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pagfis=3704>. Acesso em: 30 mar.2025.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade*. Recife: CEPE (Companhia editora de Pernambuco), 2017.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. “O recado da mata”. Prefácio. In: ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 11-42.

_____. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. Revista *Letra*, v. 13, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767>. Acesso em: 02 set. 2024.

WISNIK, José Miguel. “Recados”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/recados-14354100>. Acesso em: 7 set. 2024.

>>> Recebido em 11/07/2025. Aceito em 26/11/2025

“Quarentena #3”, de José Roberto Torero (2020): as máscaras por trás da pandemia

Ana Paula Franco Nobile Brandileone*

Nathiely Campos Silva**

Resumo

Este artigo integra um projeto maior de pesquisa intitulado “A literatura brasileira contemporânea em tempos de pandemia”, financiado pela Fundação Araucária, cujo objetivo central é mapear e analisar a produção literária contemporânea brasileira, que tem como mote para a criação literária a pandemia da Covid-19. Diante da fertilidade e diversidade dessa produção literária, que flagra a representação da pandemia, e da lacuna crítica frente à sua avaliação, dada a sua recente manifestação no cenário da literatura brasileira, este artigo tem por objetivo analisar como a linguagem literária figura a experiência humana em tempos de pandemia do Coronavírus no conto “Quarentena #3”, de José Roberto Torero, publicado na coletânea *Quarenta em Quarentena: 40 visões de um mundo em pandemia*, organizada por Jorge Marques, em 2020. A fundamentação teórica do presente trabalho tem como base os estudos de Resende (2008), Alavarce (2009), Schøllhammer (2011), Aguiar (2020; 2021), Birman (2020), Žižek (2020), Brandileone (2021), entre outros estudiosos.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; pandemia; “Quarentena #3”; José Roberto Torero.

* Professora Associada do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

** Graduanda em Letras- Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

Abstract

This article is part of a larger research project entitled "Contemporary Brazilian Literature in Times of Pandemic", sponsored by Fundação Araucária, whose central aim is to map and analyze contemporary Brazilian literary production that takes the Covid-19 pandemic as a starting point for literary creation. Considering the fertility and diversity of this literary production, which captures representations of the pandemic, and the critical gap in its evaluation due to its recent emergence in Brazilian literature, this article aims to analyze how the literary language represents human being experience in Coronavirus pandemic period in the short story "Quarentena #3", by José Roberto Torero, published in the anthology *Quarentena em quarentena: 40 visões de um mundo em pandemia*, organized by Jorge Marques, in 2020. The theoretical scaffold of this study is based on the studies of Resende (2008), Alavarce (2009), Schøllhammer (2011), Aguiar (2020; 2021), Birman (2020), Žižek (2020), Brandileone (2021), among other scholars.

Keywords: contemporary Brazilian literature; pandemic; "Quarentena #3"; José Roberto Torero.

Literatura e pandemia: diversas facetas

A pandemia de Covid-19 trouxe uma transformação global sem precedentes, afetando muitos aspectos da vida cotidiana, como as relações pessoais, o ambiente de trabalho, a economia, a educação e, também, a percepção de segurança e da liberdade individual. A imposição do isolamento social e das medidas de restrição levaram as pessoas a reconfigurarem suas rotinas e a enfrentarem uma nova realidade, marcada pela incerteza e pelo medo do futuro; colocando, como afirma Žižek (2020), “todos no mesmo barco”. Por isso, a peste criou um cenário fértil para a introspecção e para a reavaliação das experiências humanas. Mas não foi apenas isso. A pandemia (re)acendeu a noção de nossa finitude, fragilidade e impotência diante de uma força (in)visível que se alastrou, mostrando a efetiva humilhação da pretensão humana de domínio absoluto do mundo, como afirma Birman (2020, 65): “Os efeitos catastróficos da pandemia da Covid-19, pelas múltiplas desconstruções que promoveu nas formas de existência individuais e coletivas de modo sistemático, implicaram a emergência histórica de um limite ostensivo e flagrante na onipotência humana de se acreditar no Deus secularizado”.

Nesse contexto, escritores e escritoras de todo o mundo¹ se viram confrontados com novos temas e desafios, que os incitaram a refletir sobre a condição humana em suas obras. Inspi-

¹ No contexto mundial, destaca-se a coletânea *O projeto Decamerão: 29 histórias da pandemia*, cujos contos foram selecionados pelos editores da *New York Times Magazine*, e conta com a publicação de autores do mundo todo: Canadá, Estados Unidos, Portugal, Itália, entre outros. Do Brasil, a coletânea conta com a contribuição de Julián Fuks, com o conto “No tema da morte, a morte do tempo”.

rados pelas excepcionalidades, suspeições, perdas e mudanças impostas pela pandemia, exploraram, nas suas obras, questões como o isolamento, a vulnerabilidade e a superação, flagrando as nuances e entrâncias da experiência humana em tempos de crise. Esse cenário singular gerou um novo corpo de obras literárias que, elaborado no calor da hora, não apenas documenta a crise², mas também explora as intensas emoções e realidades que emergiram durante esse tempo turbulento.

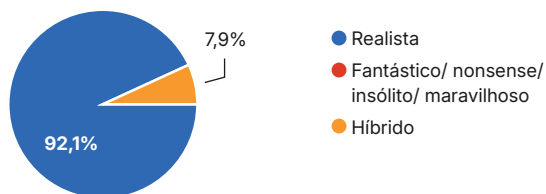
Exemplo disso é a coletânea *Quarenta em Quarentena: 40 visões de um mundo em pandemia* que, a partir de 40 textos, apresenta diferentes abordagens e formas de expressar as tensões exacerbadas pela crise sanitária global. O livro, que busca captar os diferentes estágios, experiências e sentimentos reverberados pela pandemia, abordando a finitude e a tristeza, mas também a esperança e o afeto, é dividido em cinco seções, "Fim", "Medo", "Solidão", "Amor" e "Começo". Ao registrarem as vivências e as emoções vividas durante a pandemia, os autores e autoras da coletânea demonstram a capacidade da literatura de capturar os desafios e impactos impostos pela pandemia, oferecendo novas perspectivas sobre a vida humana. E, por mobilizarem reflexões sobre a experiência pandêmica, inscrevem seus textos em uma tendência da literatura brasileira contemporânea que valoriza a "presentifica-

² Termômetro da fertilidade e diversidade dessa literatura que toma para si a missão de dar conta do agora, designada por Ítalo Moriconi (2021) de "literatura da pandemia", publicações como *Primeiros casos de literatura com covid-19* (AGUIAR, 2020) e *Desdobramentos da pandemia da COVID-19 e o radar da produção literária brasileira contemporânea* (Brandileone, 2021) podem ser acessadas. Elas apresentam um levantamento, não conclusivo (depois da publicação dos artigos outros textos literários foram publicados), dos caminhos criativos adotados por autoras e autores, os quais transformaram em imagens e palavras um período de impasses, complexidades e repleto de perguntas sem respostas.

ção” (Resende, 2008), ou seja, a urgência de tratar do espaço e do tempo de hoje. Esse conceito alude à premissa de que os eventos, narrados no “aqui e agora”, aproximam-se temporalmente da experiência do leitor, o que coloca esses escritos na contramão da valorização da história e do passado e também das ideias utópicas do futuro. Essa característica da coletânea encontra eco nas reflexões de Schøllhammer (2011), que enfatiza a importância de o escritor contemporâneo se relacionar com sua realidade histórica; aspecto que se confirma pela vertente realista da coletânea.

Prova disso é o levantamento quantitativo³ dos contos que compõe a coletânea, dos quais se verificou forte ressonância entre a literatura produzida na pandemia e os pressupostos da presentificação; a tônica realista das narrativas corresponde a 92,1%, conforme o quadro a seguir:

Gráfico 1 – Representação (38 respostas)

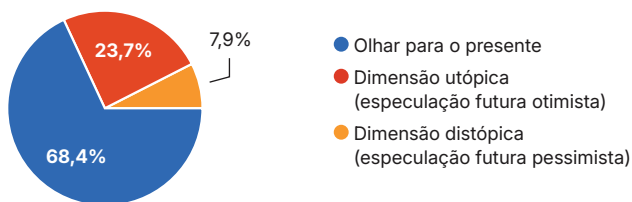


Fonte: As autoras.

³ Levantamento quantitativo a partir da análise de alguns operadores de leitura do texto narrativo (personagem, espaço, foco narrativo, tempo, etc.), bem como aspectos ligados ao contexto pandêmico (relação com o contágio e transmissão do vírus, as sequelas e os conflitos gerados pela pandemia), bem como perfil da autoria.

Desse modo, os contos concentram-se no presente absoluto (no tempo de crise), 68,4%, reforçando a preocupação com o “agora”, sem que haja qualquer tipo de especulação quanto ao futuro. Essa é uma estratégia narrativa para figurar os dilemas enfrentados pelos personagens, o que intensifica a imersão do leitor nos eventos narrativos, transmitindo a urgência e a incerteza típicas do período narrado; aspecto que pode ser particularmente relevante quando se trata de uma experiência coletiva tão intensa como a da pandemia. Para Aguiar (2021), o fato de as narrativas pandêmicas concentrarem-se no tempo presente representa não apenas uma forma de capturar a aflição do momento, mas também uma maneira de simbolizar a condição de “impossibilidade de escape”, na qual o futuro parecia incerto e indefinido.

Gráfico 2 - Tempo cronológico (38 respostas)



Fonte: A autoras

Além disso, os contos da coletânea apresentam a predominância do narrador autodiegético, correspondendo a 76,3% – aquele que atua como personagem central da história principal e narra suas próprias experiências (Reis; Lopes, 1983) –, estraté-

gia narrativa que proporciona ao leitor uma visão íntima e pessoal dos eventos narrados, favorecendo uma imersão profunda nas emoções e vivências do protagonista. Essa escolha narrativa reforça uma tendência à introspecção e à autorreflexão, característica que dialoga diretamente com o período de isolamento vivido durante a pandemia. Assim, as narrativas tornam-se mais subjetivas, facilitando a identificação do leitor com as vivências dos personagens. Brandileone (2021) argumenta que essa abordagem busca proporcionar uma vivência mais direta das emoções, criando uma ponte de empatia entre leitor e personagem, ao refletir, não raro, angústias comuns.

Enfim, essa tendência dos contos de acompanhar o sentido de urgência, com predomínio do olhar sobre o presente, coloca o leitor no centro das experiências vividas pelos personagens, o que amplia a compreensão das tensões emocionais, psicológicas e sociais geradas pela pandemia. E, ao vincular o tempo presente à introspecção psicológica dos personagens, essas narrativas não só revelam como também intensificam as incertezas e vulnerabilidades experimentadas por todos.

Não foi, entretanto, apenas a literatura que trouxe um registro vívido das tensões, ansiedades e adaptações que caracterizaram a experiência pandêmica; também outras áreas do conhecimento se debruçaram sobre a pandemia, contribuindo com reflexões que ampliam nossa compreensão sobre os desafios e os impactos desse período. Birman (2020), por exemplo, destaca que a pandemia intensificou o mergulho subjetivo e expôs as vulnerabilidades individuais, criando um ambiente em que emoções, como medo, angústia e solidão, tornaram-se

ainda mais patentes. Já Harari (2020) indica que a crise sanitária revelou as fragilidades das estruturas sociais e econômicas globais, bem como a interdependência entre os sistemas de saúde no mundo. Em sua análise filosófica, Žižek (2020) aborda, entre outros aspectos, o sentido de “solidão compartilhada” e sugere que a pandemia possibilitou uma reflexão coletiva sobre as precariedades da vida humana e as prioridades da sociedade contemporânea, alicerçadas no individualismo; daí reivindicar a “reinvenção do comunismo”. Trata-se, segundo o autor, de reimaginar a lógica igualitária e distributiva do comunismo, a partir de sentimentos humanos que foram liberados com a pandemia, como solidariedade, reciprocidade e humanismo.

É, então, sob a nova ordem do ser e do existir, corroborada pela obscuridade multifacetada da pandemia e seus efeitos, que este artigo objetiva analisar como a linguagem literária traduz a experiência humana em tempos de pandemia no conto “Quarentena #3”, de José Roberto Torero (2020).

Entre classe e contágio: a dinâmica das relações humanas e de poder

Publicado no ápice da pandemia, “Quarentena #3”, de José Roberto Torero, compõe a coletânea de contos *Quarentena em Quarentena: 40 visões de um mundo em pandemia* (2020), organizada por Jorge Marques, editado exclusivamente em formato digital (*ebook*), pela Oficina Raquel.

A coletânea é um projeto que, durante a pandemia de Covid-19, reuniu 40 autoras e autores, que buscaram transformar em arte o tema que dominou o ano de 2020. O livro começa

com a seção intitulada “Fim”, que aponta para o paradoxo simbólico da tragédia humanitária vivida. De forma simbólica, autores como Godofredo de Oliveira Neto, Gonçalves M. Tavares, Jeferson Tenório, Jorge Marques, Marcos Pasche, Marisa Oliveira, Pedro Eiras e Thiago Carbonel tratam de fins não apenas físicos, mas também de sonhos, crenças e ilusões. Em “Medo”, segunda parte da coletânea, esse sentimento dá a tônica dos textos engendrados por Beatriz Roscoe, Cidinha da Silva, Divanize Carbonieri, José Roberto Torero, Luciano Nascimento e Luiz Guilherme Barbosa. “Solidão” é o tema da terceira parte do livro, que traz textos de Adriana Armony, Anna Maria Mello, Dani Balbi, Flávia Six, Júlio Emílio Braz, Leonardo Neto, Luis Maffei, Luiz Roberto Guedes, Rogério Athayde, Silviano Santiago e Silvia Barros. Denominada “Amor”, a quarta parte do livro apresenta o sentimento em todas as suas variações – amor filial, fraternal, sexual. Aqui, entram em cena histórias de André Argolo, Camila Perlingeiro, Erika Takimoto, João Pedro Fagerland, Monique Brito, Patrícia Nogueira, Ramon Ramos e Sonia Rosa. O livro termina com “Começo”, que marca o tom otimista da coletânea, com textos de Alex Castro, Anna Claudia Ramos, Antônio Schimeneck, Henrique Rodrigues e Luciany Aparecida. O volume, iniciado e encerrado por incursões poéticas, traz contribuições de Maria Teresa Horta e Leonardo Tonus. O projeto também celebra o diálogo literário entre Brasil e Portugal, sendo uma antologia que mistura a excelência literária com emoção e sensibilidade, registrando um momento histórico turbulento com criatividade (Oficina Raquel, 2020).

O autor do conto que nos propomos a analisar, José Roberto Torero, é escritor, jornalista, cineasta e roteirista. Nasceu

em Santos, no Estado de São Paulo, em 9 de outubro de 1963. Formado em Letras e Jornalismo pela Universidade de São Paulo (USP), iniciou sua carreira como cronista e, posteriormente, passou a escrever sobre futebol. Ele é autor de diversos livros, incluindo o best-seller *O chalaça*, que ganhou o Prêmio Jabuti, em 1995. Sua obra também inclui títulos como *Terra Papagalli* (1997), em coautoria com Marcus Aurelius Pimenta, e *Santos, um time dos céus* (1998), entre outros. Mais recentemente, escreveu releituras de clássicos da literatura infantil, como *Chapeuzinhos coloridos*, também em coautoria com Marcus Aurelius Pimenta, *Branca de neve e as sete versões* (2016), *Os 33 porquinhos* (2019) e *As belas adormecidas (e algumas acordadas)* (2017). Também possui uma produção relevante na literatura infantojuvenil, com títulos como *Naná descobre o céu* (2005) e *Pequeno rei e o parque real* (2007). Além de sua carreira literária, Torero se destaca no cinema, tendo produzido curtas e trabalhado como roteirista em filmes como *Pequeno dicionário amoroso*, de 1997, que ganhou continuação em 2015.

Em linhas gerais, "Quarentena #3" explora a dinâmica entre uma empregada doméstica e sua patroa, pondo à mostra tensões ligadas às relações de trabalho, que foram particularmente afetadas na pandemia. O conto, de três páginas, apresenta uma estrutura concisa e narra a relação entre Elba, a empregada doméstica, e sua patroa, dona Mercedes, durante a pandemia de Covid-19. Dona Mercedes, pertencente à classe alta, contrai o vírus durante uma viagem à Itália, mais especificamente pelos vinhedos da Toscana, destino turístico associado ao luxo e à ostentação. Ao retornar, ela transmite a doença para Elba que,

em um gesto de fidelidade extrema, cuida da patroa, apesar dos riscos do contágio. Em homenagem à fiel empregada, mas também por remorso por ter-lhe causado a morte, Dona Mercedes paga o caixão e envia coroa de flores para o velório. Desse modo, a narrativa se desenrola em três partes: o cuidado de Elba com dona Mercedes; a infecção de Elba, que culmina em sua morte; o sentimento de culpa/remorso de dona Mercedes.

Elba e Dona Mercedes representam, no conto de Torero, diferentes classes sociais e, conseqüentemente, perspectivas de mundo igualmente diversas. Elba é apresentada como pessoa fiel e dedicada à patroa, realizando suas tarefas com um grau de sacrifício pessoal: “Quando viu a patroa de cama, Elba deu prova de sua infinita fidelidade e cuidou de dona Mercedes como uma filha” (Torero: 2020, 562). Dona Mercedes, por outro lado, é identificada como uma personagem de classe alta, dada a viagem pelos vinhedos da Toscana, cuja generosidade está expressa, pelo menos de forma aparente, após a morte de Elba: “Mandou coroas de flores e pagou o caixão” (Torero: 2020, 562).

A narrativa se passa no espaço urbano, sugerindo a vida em um grande centro. Exemplo disso é a menção ao uso do transporte público, usado por Elba para ir ao trabalho: “[...] acabou pegando a doença e deve tê-la espalhado para muita gente no ônibus de volta para casa” (Torero: 2020, 562). Esta citação sublinha não apenas a realidade urbana, onde o transporte coletivo é uma necessidade para trabalhadores como Elba, como também reforça a condição da personagem como parte integrante da classe trabalhadora, que depende das estruturas urbanas para sobreviver, mas que, também, está à mercê dos riscos que essas mesmas estruturas impõem, sobretudo em tempos de pandemia.

No contexto das narrativas pandêmicas, Aguiar (2020) criou duas categorias no âmbito do espaço narrativo, “espaço do movimento” e “espaço do isolamento”, os quais estão associados ao extrato social dos personagens. Se, no espaço do isolamento, “[...] o enfoque reside na vida de personagens das classes média e alta das cidades brasileiras, [...] [que] vivem em uma situação de isolamento social e precisam lidar com os problemas advindos dessa situação” (Aguiar: 2021, 201), no espaço do movimento, os personagens vivem sob alguma condição de vulnerabilidade social: “Pessoas em situação de rua, desempregados, profissionais cujo trabalho é bastante precarizado, profissionais do sexo, moradores de comunidades periféricas são alguns dos extratos sociais que identificamos ao lermos essas histórias” (Aguiar: 2020, 201-202).

No caso do conto aqui em análise, Elba alinha-se ao espaço do movimento, pois, premida a se deslocar – de casa para o trabalho –, expõe-se ao risco da contaminação pelo vírus, por razões econômicas. Ainda que Elba não tenha sido contaminada no deslocamento para o trabalho, mas propriamente no trabalho, sua morte tem a ver com a vulnerabilidade econômica dos trabalhadores, ou seja, com a precariedade das suas condições sociais: “[...] Nesse caso, o isolamento social é constantemente rompido por uma questão de sobrevivência e/ou precariedade de moradia” (Aguiar: 2021, 202). Por isso, a história de Elba adquire um alcance coletivo, uma vez que ela simboliza a realidade de muitos trabalhadores que não puderam atender às normas sanitárias do isolamento social.

Em contraste com o espaço do movimento, o espaço do isolamento é vivido por dona Mercedes, uma personagem de

classe média alta, que pôde se resguardar, tendo o atendimento atento e dedicado da empregada. A condição social da patroa exemplifica, portanto, a vida daqueles que, durante a pandemia, puderam se proteger e evitar o contato com o mundo exterior, recebendo cuidados dentro de suas residências. Por figurar o espaço do isolamento e do movimento, de forma simultânea, o conto ressalta as disparidades sociais, traduzindo, de um lado, a vivência dos mais vulneráveis, trabalhadores como Elba que foram obrigados a se deslocar para o trabalho, enfrentando os perigos do contágio para garantir sua subsistência e, de outro, o conforto e a segurança dos mais privilegiados, que puderam, por sua vez, refugiar-se, protegidos por sua posição socioeconômica. Essa disparidade é intensificada pela convivência e proximidade entre as personagens e por situarem-se no mesmo espaço geográfico – a casa de dona Mercedes.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que essa abordagem espacial se apresenta como uma metáfora da desigualdade social no conto, intensificada durante a pandemia, já que “[...] o vírus escancarou as fissuras sociais, dadas as diferentes situações concretas de existência social, econômica e habitacional” (Birman: 2020, 25). Nesse panorama, observa-se que o conto captura a dinâmica das relações de classe e o impacto da peste, especialmente no contexto das interações entre patrão e empregado.

Quanto à sequência dos acontecimentos no tempo, os personagens são conduzidos ao longo de um enredo cronológico, de encadeamento causal, que está expresso na trama narrativa: 1. Elba cuida de Dona Mercedes enquanto está doente: “Fez-lhe canjas, comprou-lhe remédios, tirou-lhe a temperatura doze vezes

por dia” (Torero: 2020, 562). 2. Elba adoece e acaba “[...] pegando a doença e deve tê-la espalhado para muita gente no ônibus de volta para casa” (Torero: 2020, 562). 3. O desfecho ocorre com a morte de Elba e o remorso por parte de Dona Mercedes que, passado algum tempo, dá lugar a pensamentos egoístas:

Dona Mercedes, por sua vez, ficou inconsolável quando Elba morreu. Ela sabia que tinha trazido o vírus da Itália, depois de uma bela viagem pelos vinhedos da Toscana. Não se pode dizer que não tenha sido generosa. Mandou coroa de flores e pagou caixão.

Mas o remorso continua torturando dona Mercedes. Tanto que, cada vez que ela passa a própria roupa, cada vez que ela faz a própria comida, derrama uma grossa lágrima. E, entre soluços, pensa: “Será que a filha de Elba não pode vir dar uma ajudinha”? (Torero: 2020, 562-563).

Dada a configuração sintética do conto, no qual há o domínio do sumário, observa-se que há uma lacuna temporal entre os eventos, seja no que se refere ao tempo decorrido entre os cuidados de Elba a dona Mercedes e a contaminação de Elba, seja entre a contaminação e morte de Elba ou, ainda, o intervalo de tempo entre a morte de Elba e o remorso de dona Mercedes, transformado em interesse próprio. Desse modo, a narração é ulterior, uma vez que o “[...] ato narrativo se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história” (Reis; Lopes: 1983, 117).

Com focalização onisciente, o narrador heterodiegético de “Quarentena #3” coloca-se perante o universo diegético já

encerrado, iniciando o relato numa situação de quem conhece, na sua totalidade, os eventos que narra. Por isso, detém um conhecimento praticamente ilimitado sobre os eventos e os personagens, daí a sua capacidade de controlar e manipular, podendo revelar ou ocultar informações, conforme julgar pertinente. Na citação acima, o narrador enfoca a patroa por dentro, revelando-lhe os pensamentos e sentimentos, mas também por fora, suas ações ligadas ao serviço doméstico depois da morte de Elba, o que lhe confere uma posição de transcendência em relação à história. Contudo, o narrador não adota uma posição imparcial e objetiva em relação aos eventos que narra. A ironia subjacente ao conto desvela que o narrador utiliza sua posição demiúrgica para tecer uma crítica mordaz ao que vai por dentro de dona Mercedes. Desse modo, a narrativa é carregada de juízos de valor implícitos, desdobramento da ironia que a atravessa:

[...] o contraste entre a aparência e a realidade é o traço básico de toda ironia. [...] algo é aparentemente afirmado, mas, na verdade, se percebe uma mensagem completamente diferente. A tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade (Alavarce: 2009, 28).

No caso de “Quarentena #3”, o contraste se inscreve na tensão entre a (aparente) generosidade de dona Mercedes – ter mandado coroa de flores e pago o caixão – e a defesa de seus próprios interesses quando, sozinha, vê-se obrigada a realizar

as tarefas domésticas, antes executadas por Elba e, por isso, deseja a “ajudinha” da sua filha. A ironia, portanto, manifesta-se na incompatibilidade entre o remorso e a generosidade *versus* o egoísmo e a visão utilitária que dona Mercedes nutre por Elba.

Assim, a escolha do narrador de pôr à mostra certos eventos narrativos e omitir outros, é fundamental para desvelar e amplificar as contradições que habitam as relações de poder e a natureza humana. A combinação das focalizações externa e interna enriquece, desse modo, a narrativa não apenas por apresentar as ações de uma e de outra e circunstâncias em relação aos acontecimentos, mas também por expor os dilemas e contradições que habitam o íntimo, sobretudo da patroa. A focalização externa, por exemplo, ao revelar o cuidado zeloso de Elba para com dona Mercedes, como quando “[...] fez-lhe canjas, comprou-lhe remédios, tirou-lhe a temperatura doze vezes por dia” (Torero: 2020, 562), constrói uma imagem concreta das relações de poder e da dependência de uma à outra: Elba do emprego e dona Mercedes do trabalho doméstico e dos cuidados devido à doença. Essa mirada do narrador em relação à representação das características superficiais e observáveis das personagens é essencial para que o leitor compreenda o contexto em que se desenrola a trama, revelando a dinâmica de poder e a condição social figurada por cada uma delas. Nesse contexto, a abordagem espacial explorada anteriormente, além de desvelar a desigualdade social, exacerbada pelo contexto pandêmico, sinaliza que as condições adversas vividas pelos menos favorecidos, as quais contrastam com a relativa segurança dos privilegiados, sugere que esses últimos podem ter, de certa forma, ignorado

ou minimizado os sacrifícios e as dificuldades enfrentados por aqueles que colocaram a subsistência como prioridade.

Por outro lado, a focalização interna oferece um acesso privilegiado às motivações e pensamentos da patroa, pondo à mostra as intenções e sentimentos que, muitas vezes, permanecem ocultos nas interações sociais. Quando o narrador expõe os pensamentos de dona Mercedes, especialmente quando ela cogita se “a filha da Elba não pode vir dar uma ajudinha” (Torero: 2020, 563), ele aponta para a insensibilidade da patroa, porque leva o leitor a contrastar as ações e sentimentos anteriores – remorso e generosidade – aos interesses de cunho pessoal – ter alguém para ajudá-la nos serviços domésticos. A ausência do universo psicológico de Elba pode, por sua vez, sugerir o seu apreço sincero pela patroa.

A ironia, nessa perspectiva, reside na forma como os interesses pessoais de dona Mercedes são priorizados e/ou colocados em destaque, em detrimento do sofrimento causado pela morte de Elba que, não obstante precisasse do emprego, colocou as necessidades da patroa em primeiro lugar, arriscando sua própria vida. Desse modo, ao evidenciar os atos de uma e de outra e os pensamentos e preocupações da patroa, o narrador indica que nem sempre o parecer equivale ao ser. Nessa perspectiva, o conto convida o leitor a refletir sobre essa complexa dicotomia, figurada nas intenções e emoções mais profundas, que se escondem, por vezes, detrás de ações caridosas e sentimentos que pareciam genuínos, levando-o a desconfiar e a questionar as motivações que há por trás de todo e qualquer ato gratuito. Assim, brotam perguntas que não se calam: terá sido mesmo

generosidade o sentimento que moveu a patroa a mandar a coroa de flores e pagar o caixão para Elba? Ou culpa? E o remorso teria sido motivado pela perda de Elba (pessoa/ser humano) ou fruto da inconveniência de, com a morte da empregada, ter que assumir as tarefas antes a ela delegadas? O que fica é que o remorso inicial, motivado pela culpa de ter transmitido a doença para Elba, causando-lhe dor “inconsolável”, gradualmente é substituído por um incômodo mais prático, centrado na perda do conforto doméstico que Elba proporcionava.

Entre aparências e intenções: a ironia nas relações sociais

A ironia, que atravessa “Quarentena #3”, expõe a complexidade *nas e das* relações sociais, permitindo que os leitores avaliem as contradições que residem entre o ser e o parecer, figurado em dona Mercedes. Assim, ela não é apenas um recurso expressivo e/ou estilístico, mas o fio condutor que organiza o conto, tornando-se o veículo pelo qual o narrador, distanciado dos eventos narrativos, formula e questiona as relações de poder, para além do contexto da pandemia, já que “[...] a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora e até mesmo julgadora” (Alavarce: 2009, 43).

A discrepância entre o gesto (aparentemente) generoso e o desejo de manter a ajuda doméstica – pensamento que surge toda vez que passa a própria roupa ou faz a própria comida – desvela o egoísmo, dissimulado em remorso. Ou seja, enquanto externamente o ato de comprar flores e pagar o caixão expressa gratidão pela fiel e dedicada empregada, internamente dona Mercedes é movida por desejos e pensamentos ocultos, os quais contradizem

a ação que se manifesta à luz do dia. Desse modo, o remorso, culpa e/ou arrependimento por tê-la infectado que tortura a patroa não é propriamente forjado pela ausência de Elba, mas da empregada doméstica, cujo serviço não tem mais à disposição; daí, entre soluços, pensar: “Será que a filha da Elba não pode vir dar uma ajudinha”? Essa dualidade demonstra, portanto, que as aparências escondem, frequentemente, intenções inauditas.

Essa dicotomia, por outro lado, que se desdobra em tantas outras, bem *versus* mal, justo *versus* injusto, certo *versus* errado, alude, ainda, à consciência aguda das contradições humanas, pois os sigilos da alma, longe de poderem ser perscrutados, estão cercados por um halo de absurdo, que tornam difíceis as avaliações morais, bem como as interpretações psicológicas. Suscitando um mundo escorregadio, a fronteira entre ato e sentimento, entre ser e parecer constrói uma alegoria da natureza humana, na qual os contrários se tocam e se dissolvem.

Referências

AGUIAR, Cristhiano. Primeiros casos de literatura com COVID-19. *Suplemento Pernambuco*, Recife, ed. 175, set. 2020, pp.12-17.

_____. Espaços do isolamento, espaços do movimento: Covid-19 e o espaço narrativo nos contos de Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras e Sérgio Tavares. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 15, pp. 191-217, 2021.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do coronavírus: suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Desdobramentos da pandemia da COVID-19 e o Radar da Produção Literária Brasileira Contemporânea. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 27, pp.15-39, 1º. semestre 2021.

HARARI, Yuval Noah. *Notas sobre a pandemia: e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORICONI, Ítalo. “Já existe uma literatura da pandemia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 2021. Entrevista concedida a Bolívar Torres.

OFICINA RAQUEL. *Oficina Raquel: Editora*. 2020. Disponível em: <https://oficinaraquel.com.br/>. Acesso em: 16 nov. 2024

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TORERO, Jorge Marques. “Quarentena #3”. In: MARQUES, Jorge (org.). *Quarenta em Quarentena: 40 visões de um mundo em pandemia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. pp. 562-563.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia: Covid-19 e a reinvenção do comunismo*. Tradução de Artur Renzo. São Paulo: Boitempo, 2020.

>>> Recebido em 09/05/2025. Aceito em 04/06/2025

“...Um voo, uma vida, aquela coisa toda”: entre desejo e maternidade, os limites da liberdade feminina em *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso

Kaio Rodrigues^{1*}

Resumo

Em *Suíte Tóquio* (2021), as personagens de Giovana Madalosso vivenciam certas conquistas feministas e o *backlash* delas proveniente. Por esse caminho, a obra ilustra como o século XX foi frutífero para o movimento, que “construiu agendas sobre as quais se assentaram novas leis e políticas” (Alves; Pitanguy: 2022, 16), as quais, hoje, resvalam em novos meios de pensar e de se inserir no mundo. Nesse romance, umas das protagonistas, Fernanda, demarca as ambiguidades que regem a sociedade atual ao se destacar no mercado de trabalho e assumir uma posição patriarcalmente masculina na própria família, com a qual tem pouquíssima intimidade. Ciente disso, e a partir da leitura dessa mulher contemporânea à luz do feminismo como uma história pouco contada (Duarte: 2019), proponho uma discussão a respeito da relevância de reencontrar a trajetória do movimento a fim de repensar as formas de ser e de estar dos sujeitos femininos no mundo após tantas ondas de progresso e retrocesso. Em consonância com Elizabeth Badinter (2011; 1985) e bell hooks (2020), viso refletir acerca da pluralidade da categoria Mulher e as necessidades ainda latentes rumo ao equilíbrio de direitos, sejam eles dentro das paredes domésticas, no selvagem mercado de trabalho ou na sociedade geral.

^{1*} Doutorando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV-UFRJ).

Palavras-chave: feminismo; gênero; opressão; literatura brasileira contemporânea.

Abstract

In *Suíte Tóquio* (2021), Giovana Madalosso's characters certainly experience feminist achievements and the *backlash* that come from them. In this way, the work illustrates how the 20th century was fruitful for the movement, which "built agendas on which new laws and policies were based" (Alves; Pitanguy: 2022, 16), which, today, slide into new ways of thinking and inserting yourself in the world. In this novel, one of the protagonists, Fernanda, outlines the ambiguities that govern today's society by standing out in the job market and assuming a patriarchal male position in her own family, with which she has very little intimacy. Aware of this, and from the reading of this contemporary woman in the light of feminism as an insufficiently told story (DUARTE: 2019), I propose a discussion about the importance of rediscovering the trajectory of the movement in order to rethink the ways of being of female subjects in the world after so many waves of progress and regression. In line with Elizabeth Badinter (2011: 1985) and bell hooks (2020), I aim to reflect on the plurality of the Woman category and the still latent needs towards the balance of rights, whether within domestic walls, in the wild labor market or in general society.

Keywords: feminism; gender; oppression; contemporary Brazilian literature.

“As casas pertencem aos vizinhos
os países, aos estrangeiros
os filhos são das mulheres
que não quiseram filhos
as viagens são daqueles
que nunca deixaram sua aldeia
como as fotografias por direito pertencem
aos que não saíram na fotografia
— é dos solitários o amor”

Ana Martins Marques

Entre um clique e outro, uma imagem congela um instante; mas não o preserva de todo. O que ela guarda é um recorte, um pacto entre a verdade e o que se deseja mostrar. É nesse pacto que o poema de Ana Martins Marques se inscreve, listando aquilo que parece sempre pertencer ao outro: a casa dos vizinhos, o país dos estrangeiros, o filho de quem não quis ter filhos. Aqui, o desejo é sempre deslocado, como se a realização estivesse condenada a ser um retrato de ausência. “Na fotografia / estamos felizes”, escreveram Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque. A canção, eternizada na voz do segundo, demonstra, antes de tudo, o ato de emoldurar momentos que deixaram de existir ou que foram forjados para cumprir um papel, um objetivo – seja ele social, afetivo ou cultural.

É na experiência do outro, no externalizado, que Marques esboça o *ser* como um complemento do *não ser*. Pois é também nesse outro – e para isso já nos alertava Freud – que nossa experiência se estabelece, visto que “aquilo a que chamamos ‘felicidade’, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessi-

dades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico” (Freud: 1996, 22), ressaltando que a busca por uma autossatisfação preenchidora nos leva a decisões no mínimo questionáveis – e quase sempre frustradas, haja vista que a felicidade concreta, permanente, não passa de uma abstração.

Se assim afirmo, é para que possamos repensar o desejo, elemento fulcral deste artigo: é ele que move as decisões e frustrações pessoais das personagens sobre as quais falaremos mais à frente. E assim o faz em um ritmo que, grosso modo, desvela coletivas desilusões femininas e alicerça um pensamento há muito naturalizado na cultura: o de que uma mulher não pode buscar seu próprio destino; e, quando o faz, precisa arcar com as sanções decorrentes de sua decisão. Nesse sentido, optamos por um estudo que abarque as teorias femininas, uma vez que o movimento, estabelecendo-se como uma lente que nos permite novas leituras de mundo

[...] ressignificou o conceito e a experiência do feminino e do masculino, inaugurou o conceito de gênero, introduziu a sexualidade e a reprodução na gramática dos direitos humanos, revelou a esfera simbólica da violência contra a mulher e a violência física, sexual, moral e psicológica no âmbito das relações conjugais e de convivência íntima, denunciou a discriminação da mulher no trabalho, na política, na educação, na família (Alves; Pitanguy: 2022, 17).

Sobre todos esses temas trataremos mais adiante: violência, discriminação, trabalho, política, educação, família, exploração da

natureza. Mas, acima de tudo, sobre desejo e maternidade, dois pontos tão sensíveis nos estudos de gênero e nos literários. Mesmo em relações supostamente bem-estabelecidas, pode haver a necessidade de ressignificações e revisionismos, em uma tentativa de quebrar a crença capitalista de que, “ao produzir esse trabalho familiar necessário à sociedade” (Badinter: 1985, 146), as mulheres teriam uma relevância nunca vista na sociedade ocidental.

Antes, porém, se para Ana Martins Marques “as casas pertencem aos vizinhos” e “os países aos estrangeiros”, talvez jamais encontremos uma satisfação pessoal, própria, digna de nota, sobretudo em vivências tão compartilhadas quanto solitárias, como o é o amor. Amor, aliás, que é matéria prima de profícuas produções poéticas em diferentes cenas literárias ao redor do mundo. Isso comprova, como expresso por hooks, que “a arte e a prática de amar comecem com nossa capacidade de nos conhecer e afirmar” (2010, n.p.), e por isso deve começar em nós antes de chegar ao outro.

No poema citado em epígrafe, chama atenção o desejo sistêmico das mulheres, suplantado por imposições sociais que as obrigam a cumprir papéis estabelecidos desde muito antes de terem sido geradas. E caso, também segundo o já citado Sigmund Freud, “a consciência de culpa produzida pela cultura não seja reconhecida como tal, permaneça inconsciente ou venha à luz como um mal-estar, uma insatisfação para a qual se busca outras motivações” (Freud: 1996, 69), é possível pensarmos de fato na força do desejo como elemento motriz de uma história de vida – quer seja uma história real, ou romanceada.

É uma das protagonistas de um romance, aliás, o ponto de análise deste artigo, que tem como objetivo geral repensar,

através das linhas do texto literário, as conquistas do movimento feminista no Brasil. Não nos esqueçamos de que, como exposto por Constância Lima Duarte, em seu reconhecido *Feminismo: uma história a ser contada*, “a vitória do movimento feminista é inquestionável quando se constata que suas bandeiras mais radicais se tornaram parte integrante da sociedade” (Duarte: 2019, 26). Isso é notório através da observação de conquistas como o acesso feminino à escola, à profissionalização, ao voto, a cargos e salários mais ou menos equiparados, dentre outras – todas fruto de um longo trabalho de pessoas engajadas na luta pela igualdade.

No entanto, a suposta mácula feminista se liga diretamente ao fato de ter afastado seu nome como agente fundamental no processo, de modo que as mudanças chegaram sem que, a despeito de todas elas, a sociedade geral conhecesse quem atuou de maneira atenta e ativa em sua busca. Afinal, como explicita Duarte, a grande derrota do movimento

[...] foi ter permitido que um forte preconceito isolasse o termo, sem conseguir se impor com orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher malamada, machona, feia, em total oposição à ideia do “feminino” (Duarte: 2019, 22).

Em minha dissertação de mestrado, dediquei-me a corroborar a noção de que, a despeito de tudo isso, o feminismo

contribuiu com significativas mudanças nos campos político e cultural, com uma alteração na estrutura do gênero, mas também em sua representação em áreas plurais da sociedade, alcançando, de certo modo, aquilo que bell hooks definiu como “políticas arrebatadoras”. Essas envolvem a compreensão de que as discussões feministas devem envolver todos, e não apenas as mulheres. Apesar disso, e por mais sintomático que possa parecer, foi justamente o distanciamento político do feminismo que o fez ser aceito em camadas que antes o rejeitavam, prevalecendo a hipótese de que

[...] não importa o posicionamento político de uma mulher, seja ela conservadora ou liberal, ela também pode encaixar o feminismo em seu estilo de vida. Obviamente, essa maneira de pensar fez o feminismo ser mais aceitável, porque seu pressuposto subjacente é que mulheres podem ser feministas sem fundamentalmente desafiar e mudar a si mesmas ou à cultura. Por exemplo, vejamos a questão do aborto. Se feminismo é um movimento para acabar com a opressão sexista e se privar mulheres de seus direitos reprodutivos é uma forma de opressão sexista, então uma pessoa não pode ser contra o direito de escolha e ser feminista. Uma mulher pode afirmar que jamais escolheria fazer aborto enquanto afirma seu apoio ao direito de as mulheres escolherem, e ainda assim ser uma defensora de políticas feministas. Ela não pode ser antiaborto e defensora do feminismo. Ao mesmo tempo, não pode haver algo

como “feminismo como poder”, se a noção de poder suscitada for poder adquirido através de exploração e opressão de outras pessoas (hooks: 2021, 23).

No universo de *Suíte Tóquio*, essa “adaptação” do feminismo é visível: Fernanda incorpora conquistas do movimento, mas mantém intactos certos códigos patriarcais — como se a revolução pudesse ser vivida apenas pela metade. Cria-se, então, a necessidade de nos atentarmos às viradas históricas do movimento feminista, compreendendo que todas elas podem representar ora avanços, ora retrocessos, e que as pautas precisam ser retomadas com clareza e objetividade. É uma luta árdua, em trincheiras nem sempre muito bem-definidas. No entanto, representa um caminho de esperança e de reencontro, como o feminismo sempre se propôs a fazer.

Gênero: uma necessária categoria de análise

Também sob o signo da esperança pode ser lido o romance selecionado para esta publicação. A lógica da falta, que tanto move quanto frustra, ecoa nas páginas de *Suíte Tóquio* (2021), de Giovana Madalosso. O romance começa por seu primeiro ato de ruptura: o sequestro de uma criança. No entanto, logo revela que o verdadeiro crime talvez seja outro: desafiar, consciente ou inconscientemente, os papéis que a sociedade ainda impõe às mulheres. É nesse terreno, marcado por conquistas e retrocessos do feminismo, que este artigo se constrói. Interessa-me observar como o desejo, a maternidade e a autonomia atravessam as personagens de Madalosso, articulando teoria e literatura

para compreender como, mesmo no século XXI, certas liberdades continuam condicionadas a renúncias silenciosas.

Diferentemente de *Tudo pode ser roubado* (2018), seu primeiro romance, em que ela parte do humor cortante para falar sobre a ambição nas grandes metrópoles, em *Suíte Tóquio*, Madalosso se entrega a um tema tão comum quanto universal: o amor materno, e, em meio a ele, as lutas de gênero e classe que movem a sociedade por encruzilhadas cada vez mais preocupantes – e ainda mais em se tratando do Brasil pós-2015².

Conquistas femininas, avanços e retrocessos em direitos, novas configurações familiares, trabalho, maternidade: cada minúcia serve de matéria para que a autora faça de sua obra um retrato das ambiguidades que regem a sociedade atual. Tudo isso movido por um evento atípico: o sequestro da pequena Cora por sua babá, que crê figurar no papel materno enquanto a genitora se dedica à própria profissão – algo impensável em outras épocas, épocas sem feminismo.

Com velocidade de escrita, Madalosso antagoniza as figuras de Maju e Fernanda, respectivamente a babá e a mãe da pequena Cora. Em primeira pessoa, essas mulheres tão díspares se revelam mais do que meras vítimas e algozes dos próprios destinos, vestindo, elas mesmas, seus desejos, anseios e frustrações causados pelo ser mulher nos anos 2010. É através de suas

² Nesse ano, um controverso processo de impeachment, organizado por uma elite política e econômica, depôs a primeira mulher a presidir o Brasil, após significativos ataques à sua trajetória de vida e de militância, dentre os quais seu corpo e sua condição-mulher foram utilizados como objeto de desmerecimento, achincalhe e deboche por muitos daqueles responsáveis por retirá-la do cargo.

vozes que conflitos de gênero e classe ganham ritmo, ora bem-humorado, ora angustiante, como é patente nas duas vozes narrativas que, capítulo a capítulo, revezam seus pontos de vista.

Integrante da classe média alta de São Paulo, maior metrópole da América Latina, Fernanda atua em um novo projeto em seu emprego, tornando-se cada vez mais bem-sucedida em um canal de televisão – mas não sem algumas renúncias. Incapaz de renegar os frutos de seu árduo trabalho e de uma vida inteira voltada ao emprego, ela reconhece e questiona o próprio papel como mãe, em uma potente reflexão acerca da maternidade – tema do qual trataremos mais à frente neste artigo. Quando recebe uma promoção do canal de tevê em que trabalhava, uma proposta para deixar de ser diretora de conteúdo e se tornar produtora executiva, o cargo mais alto do escritório no Brasil, um drama se instala em sua vida:

A princípio eu disse não, porque sabia que, se aceitasse, passaria a me reportar para Los Angeles, trabalhando no fuso daqui e de lá, e teria muito pouco tempo para a minha filha. Mas claro que não fiquei em paz com a decisão. Aquele era um cargo que eu queria e percebi que ser uma mãe frustrada era um péssimo negócio, porque eu acabaria transferindo todo o meu amargor para a minha filha. Era melhor passarmos menos horas juntas mas, como diriam os gurus pedagógicos, horas de qualidade (Madalosso: 2020, 26).

Em meio a tudo isso, e escapando como possível do relacionamento morno com Cacá, seu companheiro de anos, desco-

bre erotismo e satisfação pessoal em Yara, sua colega de trabalho que funciona, ao longo das velozes 208 páginas do livro, como um bastião de liberdade – do corpo, da alma, das vontades. Ela é, acima de tudo, uma lembrança para Fernanda de que alguns caminhos não podem ser percorridos pela metade, “porque uma vez que abrimos uma porta, não temos controle do que vem na nossa direção” (Madalosso: 2020, 69). Então Fernanda trabalha com afinco e trai o marido com as devidas culpa e obstinação, que ora a impelem, ora a impedem de agir.

Para que tudo isso fosse possível, conta com os braços fortes e dedicados de Maria Julia, mulher cujos desejos inquietos foram silenciados por 30 anos de trabalho como babá. Contratada por Fernanda para cuidar de uma parte da vida com a qual a patroa não consegue lidar, Maju vê na pequena Cora a realização de um antigo sonho: dar e receber amor, algo que lhe faltava, mas que, ao que tudo indicava, também faltava a Cora, filha de pais que só a tinham por um capricho ou para preencher um ideal de família:

E o que é uma visita quando a gente quer estar com alguém o tempo todo? Eu tinha me afeiçoado à Cora de um jeito que nunca tinha me afeiçoado a outra criança. Naquele dia, fui até à janela do casulo, olhei pra fora. Pensei que aquele amor proibido de bebê e babá também era culpa da Dona Fernanda. Ela tinha deixado a filha no cantinho da vida, e lá no cantinho da vida tinha eu (Madalosso: 2020, 141).

Não é nossa intenção, neste artigo, julgar o posicionamento de Fernanda em relação à filha, tampouco o de Maju em

relação a Fernanda. Maria Júlia, por sinal, apesar de ser mulher, como a patroa, carrega, nas próprias ações, as marcas de anos de uma criação tradicional no interior do Brasil, como revela ao narrar seu primeiro encontro romântico com aquele que viria a ser o único amor de sua vida:

[...] contei que fui criada pela minha vó, que sempre foi só eu e ela, e que quando ela sentiu que ia morrer, tratou de arrumar uma casa de família pra eu trabalhar em São Paulo, porque queria que eu fizesse faculdade, trabalhasse de dia e estudasse à noite. Foi por isso que vim pra cá, porque ela mandou, me botou o endereço na mão, rua Artur de Azevedo, 143, e eu vim segurando o papel e chorando de Mandaguaçu até aqui. Quando cheguei, descobri que a patroa tinha um bebê e eu precisava cuidar dele também à noite, o que não achei ruim porque adoro um recém-nascido, mas durante anos me senti mal por não ter honrado o desejo da vó Brígida e virado professora. E você queria ser professora?, o Lauro me perguntou. Eu disse: não, e demos risada, e ouvimos as buzinas, o bloco já tinha passado e a gente podia avançar (Madalosso: 2020, 34).

Maju, sozinha, poderia servir de tema para outros tantos artigos. Mas sua trajetória nos leva de volta ao debate teórico sobre como gênero e classe se entrelaçam. Nesse ponto, Joan Scott nos oferece uma chave de leitura indispensável sobre como a diferença cultural evidencia que é impossível inserir a

mulher em um grupo único e maciço de análise, em uma categoria universal ou totalizante, em que

[...] a imposição das regras da interação social é inerente e especificamente de gênero, já que a relação feminina com o falo é obrigatoriamente diferente da relação masculina. Mas a identificação de gênero, mesmo quando parece coerente e fixa, é de fato extremamente instável. Da mesma forma que os sistemas de significações, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção que exigem a supressão das ambiguidades e dos elementos opostos, a fim de assegurar (de criar a ilusão de) coerência e compreensão comuns (Scott: 2019, 62).

Ao pontuar a instabilidade mesmo dentro do gênero feminino, a historiadora estadunidense retoma um tema já explorado por outras autoras. É justamente essa instabilidade que encontramos nas páginas de *Suíte Tóquio*, quando Madalosso contrapõe a experiência de Maju à de Fernanda. Questiona-se uma dicotomia estamental entre o masculino e o feminino, sendo o primeiro, em geral, o dominante, enquanto ao segundo restaria um papel marcado pela categoria do *outro*. Ao colocar uma mulher em posição de comando no seio da família, *Suíte Tóquio* parece apontar para uma subversão de valores patriarcais. Será mesmo?

Pondo de lado julgamentos, e agora cientes da noção de gênero enquanto categoria de análise, podemos mergulhar no imaginário de Fernanda a fim de compreender as possibilidades representativas da personagem, a começar pelo seu aparta-

mento em São Paulo, maior metrópole do país, mas passando pelas suas viagens de trabalho, seu *affair* e, claro, a relação com a pequena filha, sequestrada por Maria Julia no gesto que serve de estopim para a trama.

“...um voo, uma vida, aquela coisa toda...”

Estou raptando uma criança. Tento afastar esse pensamento, mas ele persiste enquanto descemos pelo elevador, cumprimentamos o Chico, saímos pelo portão. São coisas que fazemos todos os dias, descer, cumprimentar o Chico, sair pelo portão, andar pisando só nas pedras pretas ou nas brancas da calçada, mas hoje é diferente mesmo que eu não esteja fazendo nada diferente, porque tenho a sensação de que o exército branco olha pra mim. *Foi coisa da dona Fernanda, inventar esse nome, exército branco.* E até que ela está certa, somos mesmo um exército, ainda mais a essa hora da manhã, quando todas vêm pra praça com seus uniformes brancos carregando bebês ou crianças, e então batem papo empurrando carrinhos e balanços com bebês ou crianças (Madalosso: 2020, 9, grifo meu).

Narrado por Maria Julia, a babá, o trecho acima compõe o primeiro parágrafo de *Suíte Tóquio*. Encontra-se nele, também, a primeira vez que ouvimos falar de Fernanda, tão ligada a organização e a padrões sociais que decide denominar como *exército branco* as muitas profissionais que se acumulam nas ruas dos

bairros paulistas carregando crianças, carrinhos de bebês ou animais domésticos.

Enquanto Maju narra, Fernanda trabalha. Trabalhar, aliás, nunca foi um problema para ela. Mulher de seu tempo, e herdeira das conquistas femininas, ela mantém um alto cargo em uma grande empresa de televisão, e passa os dias em viagens, ligações e gravações de documentários em diferentes partes do país e do mundo.

Se antes, ao longo de boa parte dos séculos XIX e XX, mulheres da classe média não podiam trabalhar, cabendo-lhes um papel de coadjuvante que fazia com que buscassem “...um desejo ora nostálgico, ora invejoso, de outra existência diferente, outro caminho distinto...” (Alves; Pitanguy: 2022, 97), as últimas décadas, enfim, representam uma alocação das mulheres no mercado e a ocupação de cargos tão importantes quanto os dos homens³.

Esse processo não se tornou possível da noite para o dia, nem tampouco se deu de maneira amistosa em todos os momentos. Começou com as lutas pela escolarização das mulheres, por sua permanência nos espaços de educação básica e também nas universidades. Além disso, muito se beneficiou das encruzilhadas das mulheres negras em busca de melhores condições de trabalho – primeiro nas lavouras, depois nas fábricas e então em outros campos –, a partir da compreensão interseccional de que os dilemas de raça estão imbricados, também, nas questões de classe.

³ Apesar de, ainda, hoje, ainda multiplicarem-se denúncias de remuneração inferior diante de cargos semelhantes (Goldin: 2006).

Não é nossa intenção, ao longo deste artigo, explorar em minúcias a interseccionalidade – sendo Fernanda uma mulher branca, de classe média alta e por vezes alheia às questões que de alguma maneira fugiam de suas próprias buscas pessoais.

Como afirmam Kimberlé Crenshaw e Carla Akotirene, é preciso dessencializar a identidade para compreender os contextos que aumentam ou reduzem a inclusão de certos grupos (Akotirene: 2018, 59). Em *Suíte Tóquio*, essa lógica é nítida: Fernanda, mulher branca e de classe média alta, navega por espaços de poder que Maju, sua babá, jamais alcançaria; não por falta de competência, mas por um filtro social que ainda seleciona quem pode ou não ocupar certos lugares.

Fato é que, ao assumir o cargo na rede de televisão, Fernanda abre uma vacância em casa: a figura feminina que lava, passa e cozinha já não mora ali. E o curioso é que, mesmo ausente, essa figura ainda ronda, como um fantasma do que a sociedade insiste em chamar de “papel natural” da mulher. Ela chega a negociar com o marido o desempenho das funções domésticas, as quais Cacá realiza sem pestanejar. Sobre isso, Fernanda comenta, de maneira aquiescida, comparando, à sua própria casa, as maquetes que o marido elabora:

Não era o mundo perfeito mas, como aprendi com Cacá, mundos perfeitos não existem nem dentro de terrários, onde os corações são de Durepoxi. Então estava tudo bem para mim. Eu trabalharia, ele cuidaria da casa, sairíamos uma vez por semana para dançar, viajaríamos duas vezes por ano, compraríamos o título de um clube.

Ou seja, eu já estava pronta para morrer. Mas daí a vida veio me buscar de novo (Madalosso: 2020, 42).

Descrito pela esposa como um arquiteto frustrado, esse homem “tinha jeito para a vida doméstica, havia nascido para cuidar”. Por isso mesmo ela o “mantinha em casa, tomando conta de tudo aquilo de que [ela] não conseguia tomar conta” (Madalosso: 2020, 42). Desse modo, é interessante observar como a inversão dos papéis de gênero estabelecidos se concretiza pela voz narrativa de Fernanda, que menospreza as tentativas de sucesso do marido, apesar de delas se valer para a manutenção da homeostase do lar. Não há, contudo, uma implosão desses papéis: espaços enunciativos de dominador e dominado continuam a existir, ainda que, no apartamento do bairro nobre paulista, seja Fernanda a que assume a figura de provedora, enquanto a Cacá resta um papel passivo, sempre atribuído, social e discursivamente, a um suposto ideário de “feminino”.

E é assim que, quando se vê contra a parede, diante da possibilidade de seu caso extraconjugal ter sido descoberto pelo marido, Fernanda questiona o que teria feito um casal feliz, com uma família aparentemente sólida, ter se desgastado:

E lamentei os mecanismos do casamento, as dinâmicas que induzem mas também desgastam o amor. Ou seria apenas o tempo, a erosão inevitável do tempo? Eu não tinha a menor ideia, porque ainda que fizesse documentários ou terapias ou pensasse sobre o amor, nunca havia chegado perto de dissecá-lo. Para mim o

que gerava e regia o amor era algo inexplicável, como a orquestração que leva as aves a voarem em bando formando desenhos (Madalosso: 2020, 146).

Diante dessa inexplicabilidade do amor, Fernanda demonstra o quanto é uma mulher prática, racional, bem distante de um ideário de subjetividade e irracionalidade que por séculos se atribuiu ao feminino. Ela recorre ao tempo, às dinâmicas matrimoniais, e tenta explicar o desgaste conjugal com os signos que lhe cabem: a natureza, o espaço, a vida e sua crueldade ímpar. No fundo, parece falar de amor como quem descreve uma paisagem: bonita de longe, mas cheia de pedras quando se tenta atravessar.

Esses signos fazem vicejar, no corpo do texto, uma ausência que passa a se realizar discursivamente: a de uma mulher que tem tudo aquilo que o feminismo lhe permitiu ter, mas que, ainda assim, não se satisfaz, porque, como no já citado Sigmund Freud, “a questão do propósito da vida humana já foi levantada várias vezes; nunca, porém, recebeu resposta satisfatória e talvez não a admita” (Freud: 1996, 141), demonstrando que as pessoas almejam uma felicidade permanente, mas é a busca, e apenas ela, o que as mantém em movimento.

Mais à frente, a narradora de Madalosso recorre a outros signos para reencontrar a figura do marido, a paixão inicial, a fagulha geradora que um dia os guiou. Deitada ao seu lado, e com medo de ter sido flagrada, Fernanda reflete:

Lá estavam todos os elementos que um dia me atraíram
no Cacá: seu *bom humor*, seu *companheirismo*, sua *capa-*

cidade de falar sobre qualquer assunto, mas os predicados não voavam mais em harmonia, não formavam mais desenho algum. Não me diziam nada. E que pena que não diziam, porque para mim seria mais fácil seguir amando o pai da minha filha do que amar outra pessoa. Mas era Yara que eu queria e foi nela que pensei quando vi alguém tentar colocar um troféu na pata de um astronauta que veio do lobo (Madalosso: 2020, 146, grifos meus).

É a desarmonia o que a corrói: Cacá ainda está ali, mas é outro – como também ela é outra. Talvez o amor dure, mas mude tanto de rosto que já não sabemos se o reconheceríamos na rua. Ambos se desenvolveram, geraram, construíram, empreenderam. Transformaram-se. E essa mudança mais os fez se distanciar que o contrário, o que o leitor pode intuir a partir do contraponto com a figura expressa pela terceira parte da relação: Yara, a amante de Fernanda, aquela que para ela representa um reencontro com o sexo, com o fogo, com o diálogo, enfim... consigo mesma.

O desejo de Fernanda não se escreve em cartas de amor, mas em *emojis* e figuras sexuais trocados pelo celular; como se a gramática da paixão, no século XXI, coubesse inteira numa tela iluminada. Ou mesmo nos encontros tórridos e nas inscrições das buscas que Fernanda, uma fria produtora acostumada a mesas de reunião com horários pré-definidos, precisa vincular às de Yara, uma cinegrafista afeita à imprevisibilidade da natureza. É na natureza, aliás, que elas se encontram e se desejam:

A rudeza dos jacarés desaparecia na suavidade dos gestos suplantados pela água, como se de fato existisse

amor, e o amor fosse capaz de transmutar carcaças torpes em acrobatas. Mas Yara estava pingando, gotejando ao meu lado, e isso também me chamava a atenção, o fato de ela não se importar com a água turva que descia dos seus cabelos para o seu rosto, enquanto assistia pela segunda vez à cena (Madalosso: 2020, 53).

Mais à frente, a própria Fernanda se surpreende com a objetividade de Yara, que, sem meias palavras, a conquista pela crítica – ela, tão acostumada a receber elogios devido ao cargo que ocupa. Diz Yara, pouco antes de puxar um infame cigarro de maconha na frente da então chefe:

[...] não fui tão direta com você na reunião porque não dava, mas acho a sua ideia de humanizar os animais uma bobagem. Fiquei surpresa, era raro algum contratado se dirigir a mim com tanta honestidade. Fica tranquila que sou profissional, vou fazer o que você pediu, mas saiba que a beleza dos selvagens está justamente em não se adequar a nada (Madalosso: 2020, 55).

As palavras, seguidas do fumo em horário de expediente, despertam em Fernanda um desejo pelo visceral, pelo que não cabe em suas organizadas planilhas ou em seus rígidos controles. Ela, afeita a outras substâncias, essas muito mais aceitas socialmente, como o Rivotril – ansiolítico ao qual se refere pelo menos 7 vezes ao longo de todo o romance –, vê em Yara a possibilidade de ruptura da fina película de controle que mantém seu mundo inerte.

É plenamente possível definir, nos signos narrativos recolhidos pela autora, que a busca gradual de Fernanda se direciona nada menos que a si mesma, ou uma versão de si que não pode ser acessada em um casamento padrão, em um emprego padrão ou no interior de uma vida sem grandes surpresas. Tanto o é que, na iminência do desaparecimento da filha, chega a confessar à amante, de súbito, *sem planejar*:

[...] se a Cora nunca mais aparecer, vou largar tudo pra ficar com você. E achando que foi pouco, completo: pra sempre. Ela não diz nada. O silêncio se prolonga a ponto de eu pensar que a linha caiu (Madalosso: 2020, 198).

Ora, o desejo pelo desaparecimento de um filho não é recente na literatura, seja na ficção, seja na crítica. Em 1985, Elizabeth Badinter já elaborava um precioso estudo a respeito das imposições da maternidade. Para a autora, “aos olhos de muitos, não amar um filho é o crime inexplicável. E quem procura mostrar que esse amor não é indefectível é imediatamente suspeito de ser um insensato, ou um acusador injusto das mulheres do passado” (Badinter: 1985, 12). No entanto, e ainda de acordo com a historiadora francesa, a fêmea não tem escolha senão reproduzir, gerar descendentes naturais que se coadunem com a perpetuação da espécie.

No caso da mulher, a espécie humana. E se friso *humana*, faço-o porque também Badinter ressalta o que nos distingue de outras espécies. A diferença entre a fêmea e a mulher reside exatamente no “mais ou menos” de sujeição aos determinismos (Badinter: 1985, 15).

É nesse intervalo, nem totalmente livre, nem totalmente presa, que Fernanda parece viver: poderosa no trabalho, mas ainda refém de papéis herdados e expectativas silenciosas.

Aqui Maju e Fernanda se distanciam: cada uma encarna um tipo de maternidade possível, ambas legítimas e ambas atravessadas por imposições que escapam ao biológico. Assim, também a maternidade deixa de ser natural e se revela como socialmente imposta, tanto em épocas anteriores, quanto na contemporaneidade, como ilustra Fernanda, cuja filha nasce muito mais para encaixar peças de um quebra-cabeças familiar que por uma necessidade de Fernanda. Esta, uma poderosa executiva, precisa assim mesmo se colocar no papel da maternidade. É uma herança de Eva, que na tradição judaico-cristã teria espalhado o pecado no mundo. Mas é também anterior a isso, visto que mesmo em Aristóteles, como ressalta Badinter, já era possível depreender a inferiorização dos sujeitos femininos e a perpetração de um “longo reinado da autoridade paterna e marital” (Badinter: 1985, 27).

É nesse ponto que passado e presente se encontram. A Fernanda do século XXI, no auge de sua independência, ainda delimita sua compreensão às imposições sociais vigentes. Seu poder, seu rígido controle sobre casa e trabalho, é rompido por aquele pequeno ser que lhe deixou o ventre para ganhar o mundo. Cora, a jovem sequestrada, paralisa a mãe justamente por lembrá-la de sua condição, sobre a qual, no fim, parece não haver possibilidade de recusa.

A cena abaixo retrata uma insubmissão de Cora a Fernanda no interior de um avião lotado. No trecho, a menina se recusa a colocar o cinto de segurança, despertando na mãe a

noção de que também ela está sujeita às vontades do ser que julgava dominar:

Quando finalmente o negócio fez *clic* sobre a fralda e eu achei que todo o problema ia acabar, veio a surpresa, ela deu um tapa na minha cara. Um tabefe sonoro, desses de novela, a despeito do tamanho de sua mão. Fiquei sem reação. E percebendo o poder do seu gesto — me congelar —, ela me deu outro tapa, e daria outro se eu não tivesse parado sua mão a tempo, com força, porque nesse momento eu também estava sentindo raiva dela. Um desejo que toda mãe já sentiu, de que o filho desapareça. Morra por alguns segundos (Madalosso: 2020, 24).

É possível notar que, ao se atravessarem, as vontades de mãe e filha fazem colidir muito mais que as subjetividades de cada uma, mas a própria maternidade enquanto condição humana. Não há, no romance da autora curitibana, qualquer menção a Cora não ser amada por Fernanda. Pelo contrário, ainda que muito distantes, mãe e filha partilham significativos momentos de ternura. Entretanto, isso não impede a primeira – e nem deveria – de por vezes imaginar sua vida sem a segunda, *sem o legado de sua miséria*, para citar a expressão machadiana, ou legado de sua *derrota*, para que se faça menção ao substantivo de Madalosso.

Mais à frente, a protagonista retoma as já conhecidas questões sexuais para, novamente, utilizar a natureza como um parâmetro para a subjetividade humana. Isso ocorre em uma conversa com Yara, a respeito da maternidade das espécies:

Mas peraí, falei, enquanto ela acendia a ponta. Você percebeu que o mundo animal subverte todas as regras menos uma?

Ela deu um pega.

Todo mundo ferra com todo mundo, os peixes mudam de sexo, as bonobos jogam pro alto a ideia de que o sexo só existe pra reprodução, mas o papel da mãe nunca é subvertido.

Tem mães que matam os próprios filhotes.

Em que situação?

Que eu saiba, só quando não reconhecem os filhotes como seus. Ou quando um é anômalo. Elas preferem alimentar os que têm mais chance de vida.

Ou seja..., eu disse. E depois fiquei em silêncio, sentindo o peso daquilo. Percebi que Yara também sentia, provavelmente pensava na própria mãe, porque seu rosto murchou (Madalosso: 2020, 85).

Nessa passagem, o mais significativo vai além da própria aproximação entre animal e humano, mas reside na reflexão de Yara sobre sua referência materna. A escrita de Madalosso, então, revela-se como uma cartografia da maternidade por muitos aspectos, e não apenas o da relação basilar entre Fernanda e Cora. À medida que o romance progride, outras mães surgem e desaparecem, cunhando novas perspectivas ou endossando antigas, e revelando que esse papel – que, com as devidas alterações, existirá por tanto tempo quanto exista a humanidade – pode ser diferentemente preenchido em determinadas classes sociais, idades, condições humanas.

Tal fato foi demonstrado por Badinter em outro de seus livros, esse bem mais recente, mas que igualmente questiona a existência de um instinto *natural* à maternidade. Apontará a autora que

Em cada cultura, existe um modelo ideal de maternidade predominante que pode variar segundo as épocas. Conscientemente ou não, todas as mulheres o carregam. Pode-se aceitá-lo ou contorná-lo, negociá-lo ou rejeitá-lo, mas é sempre em relação a ele que, em última instância, se é determinado (Badinter: 2011, 143).

Madalosso, declaradamente pensadora das relações ecológicas, questiona a exploração feminina à medida que o faz também em relação à natureza. Por ser natural, a relação entre criação e criadora é também visceral; Fernanda se contorce diante da filha, e a partir dela questiona seus próprios sentimentos:

Apesar de exausta, não consegui dormir. Fiquei pensando de onde vinha a raiva que a minha filha sentia de mim. Uma raiva por ser subjugada, talvez a mesma que eu sentia por ser subjugada pelo papel de mãe. E Cora sentia isso. Ainda que não saibamos de tudo, sempre sabemos de tudo. Ela deve ter percebido inclusive a minha angústia por uma decisão que também dizia respeito a ela (Madalosso: 2020, 26).

O modo de refletir acerca da maternidade não é puramente uma visão negativa, mas tampouco se configura como

uma idealização desmedida. Desistir de Cora, para Fernanda, não seria jamais uma opção, porque representaria uma fissura em seu mundo cuidadosamente criado, em uma clara analogia às pequeninas maquetes construídas por Cacá nos períodos de ócio em casa. Se ele cuida do micro, do que é pouco visível, cabe a Fernanda a manutenção do macro daquela família que coleciona arte, investe em joias e troca de carro anualmente, sempre à vista.

Por outro prisma, cabe lembrar que apesar de nunca ter sido obrigada, diretamente, a parir, Fernanda ainda vive em um país em que o aborto é com frequência rechaçado – além de proibido por lei. Além disso, ainda que seja reconhecida a facilidade de a classe média alta ter acesso a esse recurso de maneira segura⁴, há ainda uma série de imposições outras que levam mulheres a se encaixarem no papel materno a despeito de seus próprios quereres.

Com isso, cruzando caminhos ao lado de Yara, a protagonista relembra a si mesma de que aquele paraíso de aventuras era apenas temporário. Afinal, ela estava ali, na natureza, porém seu destino deveria ser outro:

Era quase o fim do dia e ainda tínhamos muita estrada pela frente. O que não era bem um problema, eu seguiria

⁴ Para Mirla Cisne, Giulia Maria Jenelle Cavalcante de Oliveira e Viviane Vaz Castro, “o aborto não pode ser pensado a partir de uma única relação social, mas da totalidade da vida social, na qual as dimensões de sexo, raça/etnia e classe são determinantes para a decisão e para os caminhos das diferentes mulheres que abortaram ou que podem abortar em algum momento de suas vidas” (2018, 455). Isso revela o quanto a criminalização da prática está diretamente ligada a critérios interseccionais que envolvem gênero, raça e classe social.

viajando até os polos com aquela mulher. Mas eu tinha um voo, uma vida, aquela coisa toda (Madalosso: 2020, 122).

Se Cora faz parte desse jogo é porque reconecta Fernanda às suas obrigações e responsabilidades, demonstrando que o feminismo tem, ainda, um importante caminho a trilhar rumo a um mundo em que também às mulheres seja permitido – como aos homens – o direito quase inalienável de escolher *não ter* uma criança.

Nossa opção, aqui, é inseparável dos feminismos, pois está intrinsecamente a ele relacionada: a de seguir em frente, em busca de novos desejos – esses, sim, que nos definem como humanos. Acompanhar Fernanda, Maju e Cora torna notório que *Suíte Tóquio* não fala apenas de maternidade, trabalho ou amor. Fala de negociações constantes entre o que se quer e o que efetivamente se pode. Madalosso expõe fissuras nos discursos de liberdade feminina ao mostrar mulheres que, apesar de terem acesso a conquistas históricas, ainda se movem dentro de cercas invisíveis. Reconhecer isso é fundamental para que o feminismo, em suas múltiplas vozes, continue a avançar sem perder a radicalidade que o fundou.

No fundo, desejo e resistência talvez sejam a mesma coisa: forças que nos empurram para além do que está dado. Como na última estrada percorrida por Fernanda e Maju, o caminho pode ser interrompido por um voo, uma vida, aquela coisa toda — mas é justamente nesse intervalo que se decide o que fazer com a liberdade conquistada e a que ainda está por vir.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade*. Bahia: Letramento, 2018.

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BADINTER, Elizabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Tradução de Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CISNE, Mila. DE OLIVEIRA, Giulia Maria Jenelle Cavalcante. VAZ CASTRO, Viviane. “Aborto inseguro: um retrato patriarcal e racializado da pobreza das mulheres”. *Revista Katál.*, v. 21, n. 3, pp. 452-470, set./dez., 2018.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOLDIN, C. “The quiet revolution that transformed women’s employment, education, and family”. *American Economic Review*, v. 96, n. 2, pp. 1-21, 2006.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luíza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

MADALOSSO, Giovana. *Suíte Tóquio*. São Paulo: Todavia, 2020.

_____. *A teta racional*. São Paulo: Grua Livros, 2016.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

>>> Recebido em 16/06/2025. Aceito em 22/07/2025.

ENTREVISTAS

CONVERSA DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

ENTREVISTA: ACADEMIA DOS IMORRÍVEIS*

Acender as velas já é profissão

por Letícia W. Magalhães e Marco Aurélio da Conceição Correa

***In media res: no meio do caminho tinha uma pedra*¹**

Quando se pensa em coletivo, a ideia mais recorrente é a de um conjunto que forma uma unidade em relação a interesses, sentimentos ou ideais afins. Tanto é que essa é uma das acepções do termo no dicionário. De todo modo, coletividade não é sinônimo de unanimidade. Para nós, o coletivo de escritores **Academia dos Imorríveis**, essa premissa é mais do que constatada. A começar pelo nome: foi uma briga, como é basicamente tudo quando se trata desta turma. Turma, turma mesmo, 40 pessoas, toda semana no mesmo bat-local e horário é que essa história começou.

Era abril de 2024, iniciava-se mais uma edição da Universidade das Quebradas, um projeto de extensão da UFRJ ligado ao PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) e idealizado por Heloisa Teixeira desde 2009. Como Helô tinha entrado para a Academia Brasileira de Letras há pouco tempo, foi a primeira edição deste projeto naquele espaço. Contam os corredores, inclusive, que ela resistiu à imortalidade num primeiro momento, aceitando-a

* Créditos dos Imorríveis ao final da entrevista.

¹ Mantivemos a informalidade das trocas dialógicas nessa conversa animadíssima a muitas vozes.

com a condição de levar junto os “quebradeiras” para dentro da ABL. E foi a partir desse mesmo epíteto que o patrono daquela casa foi estudado ao longo de oito meses: “Machado Quebradeiro”.

Viajante Lírico, arte-educador e poeta, relembra uma das aulas, a qual foi um divisor de águas ao longo do curso de formação de escritores: [...] *acho que um dos momentos mais fortes dos nossos encontros foi quando tivemos aquela aula com aquele imortal né, mano. Isso tudo juntou ainda mais a gente. Até pessoas que ainda não tinham trocado muita ideia e eram distantes se juntaram para criticar.*

Ao recordar do caso, a temperatura aumenta e **Marco Aurélio**, professor dos pequenos do Fundamental 1, acrescenta: *Olha, eu lembro muito da aula desse imortal, nossa, foi um quebra-pau! Acho que todo mundo ali meio que estava tenso, se tremendo na cadeira.*

Porém, como se percebe nas palavras do **Viajante**, *depois desse dia a turma se tornou uma turma. Não tinha como evitar, mas o importante é a união que vem a partir desses conflitos. [...] Essa diversidade da turma é essencial, e todos esses atravessamentos da formação fizeram a gente crescer enquanto movimento. Passamos a ver coisas em comum. Tudo bem, somos diferentes, mas, pô, nisso aqui a gente tá junto, a gente tem que se juntar, tá ligado?*

Anelise Martins, que escolheu a escrita literária como um caminho de memória, concorda: *a nossa coletividade passa por um lugar de cura, e isso é muito doído. E não é romantizando essa cura, isso é utópico. Até porque a gente vai se engalfinhar, vai bater de frente, vai discutir, vai discordar para caramba. Mas discordar entre os nossos é diferente de apanhar de alguém que, na estrutura da sociedade em que a gente vive, está num lugar que é um lugar de poder sobre você, sabe?*

É por isso que faz sentido ter um coletivo que nasce de uma estrutura, a gente se conheceu dentro do espaço de oficialização ali, né? No institucional. Mas a gente vai traçando um caminho que faz sentido para a gente dentro dessa coletividade.

Ao relembrar o início desse movimento, ela fez uma ressalva: *a gente tinha essa delimitação ali, mas a vida acontecia mesmo depois quando a gente ia pro bar. Posso mencionar o Surubão?*

Um bom tropeço: o Surubão

Sigamos com **Anelise**: *quando a gente ia pro bar, era pra poder dar aquela desopilada e entender o que aconteceu no espaço oficial, formal. A partir desse desejo, outras pessoas também foram para outros bares, e no fim juntou todo mundo e teve esse movimento de criação do Surubão que é um espaço coletivo, mas não era um espaço que se visava num lugar de oficialidade. Era aquela delícia de você estar trocando, você estar rindo, e aí tem alguém recitando, mas tem alguém gritando do outro lado, eu não sei o quê, eu não sei pra onde é que eu olho, meu Deus. Então, o Surubão vinha nesse lugar de uma coletividade, mas uma coletividade não-oficial.*

Não-oficial, porém, com regras. Ou, como um sticker que rolava direto entre a galera: “parece loucura, mas tem método”. Slammer, **Viajante** conta um pouquinho como é que funciona o rolê:

No slam a gente fala que nenhuma poesia começa em silêncio; sempre rola o grito que é pra chamar a atenção e mandar uma energia para o poeta recitar, né. O silêncio é só durante a poesia, salvo os momentos de uma frase mais impactante, quando a galera costuma fazer um barulho.

E quando a gente pensa o Surubão como ambiente, é normalmente uma mesa de bar. Então, tem muito do grito do slam, porque

tem conversas paralelas, rola um assunto aqui, outro na ponta da mesa... E o grito traz essa ponte entre as conversas paralelas, no tipo de: “ó, um poeta vai recitar agora, sabe, vai rolar uma letra forte aqui, vamos mandar uma energia pra isso”. O grito chama atenção, manda uma energia e quando a gente faz junto, eu acho que rola essa troca.

“Atenção, quebradeiras, começou o Surubão! Ei, poeta, abra seu coração!”.

Tipo assim: abre seu coração, esse é o seu lugar, é onde você não vai ser julgado, onde você não vai ser apontado, legal, abre seu coração, é um lugar mesmo de conforto, tá ligado? Meu corre com os slams é justamente esse: mostrar que para além de uma batalha de poesia, o slam é também esse lugar de afeto, de acolhimento. E é como eu enxergo o Surubão: um lugar de afeto, de acolhimento, de identificação, de resistência.

Nesse sentido, arriscamos aproximar nossa suruba poética da descrição que o narrador do famoso conto machadiano, “A cartomante”, faz do bilhetinho recebido da amante:

Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. (...) Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória, delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedre-

gulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos.

No nosso caso extraconjugal, também não tardou para que o Surubão fosse um conforto e o sapato se acomodasse aos pés. Mas, um dia, a carta anônima chegou transfigurada em século 21, bagunçando os famigerados grupos de WhatsApp.

Foi preciso uma acareação na qual todes – surubeiros, poetas, prosadores e professores – puderam abrir seus corações dentro da própria ABL e, num olhar que só a retrospectiva permite, ali foi lançada a pedra inaugural da Academia dos Imorríveis.

Para compreender a importância dessas pedras no meio de nossos caminhos, nada melhor do que um dito dos mais velhos das sabenças de matrizes africanas: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”.

Caminhos abertos: a Academia dos Imorríveis

Como a Festa Literária das Periferias vinha se aproximando, assim como o Julio Ludemir, seu idealizador e parceiro antigo tanto da Helô e da UQ quanto de vários quebradeiras, foi o pulo do gato que a turma precisava pra suruba se expandir.

Isto é, fomos convidados a integrar a programação da FLUP em dois momentos – uma apresentação no Terminal Gentileza e um sarau na Casa de Luzia, na Lapa. Mas, com esse nome?

Denise Lima, quebradeira, escritora e produtora, explicou que, oficialmente, com verba, portfólio e tudo o mais, Surubão não.

Pronto, voltamos ao começo. Qual seria, então, o nome desse forrobodó?!

De um lugar de calma, como ela própria diz, **Anelise** nos ajuda a entender:

Se a gente usa surubão, surubão, surubão, onde a gente consegue entrar, onde a gente não consegue entrar? Quem conseguimos alcançar e quem não?

Eu paro pra pensar: se eu chego na minha cidade, São João do Meriti, e falo Surubão, ninguém vai entender que o surubão é poético. Isso cria uma barreira também com quem tá recebendo – pra gente tem um significado, mas pro outro pode ser que tenha uma barreira ali. Não é uma necessidade de uma certa oficialização, mas de um pensar até em quem a gente vai alcançar, sabe? Porque alcançar a nossa bolha é fácil, a gente já tá nela. Como é que a gente alcança pra fora dela também?

E aí, a partir desse momento em que a gente consegue enfim pensar nesses alcances, conseguimos começar a projetar também o que queremos pro futuro. Pra mim, é isso o que é a Academia.

eric paiva, escritor, roteirista e afrofuturista, complementa o balaio:

Tem essa coisa do entendimento do que é a Academia, mas também tem a formação do Surubão: as pessoas querem estar ali para estar no grupo, para estar em um grupo, com pares, mas não existe uma ideia de construir um projeto juntos, de forma mais estruturada. Então tem esses dois movimentos, o Surubão Poético ainda continua, ele tá vivo, tem força, pessoas..., e a Academia dos Imorríveis tá em paralelo.

Existem esses dois mundos e tal, mas como somos novos, ainda é todo um processo para ver qual caminho vai ser construído a partir disso, e até a ideia de ser vertical ou horizontal, entender como isso vai se dar, por enquanto ainda é um pouco anárquico.

Se essa rua, se essa rua...:

a nossa trilha com pedrinhas brilhantes

Deixando o Surubão de lado, pelo menos por enquanto, é necessário recomençar do começo e buscar delinear o que seria o imorrível de nossa Academia. Há uma polifonia de definições que ora estão no mesmo ritmo, mas em muitos momentos seguem sua própria melodia. A nota em comum é afirmar que é um ser em afronta com o instituído ao mesmo tempo que busca uma coletividade com seus pares.

Ionara S. de Oliveira, poeta, professora e diva, é quem dá o play primeiro:

Pensar que a vida da gente é construída por ciclos e que há sempre tempo para aprender independentemente de idade, acho que isso é importante ressaltar, né? O desejo de aprender sabendo que tudo aquilo que se aprende ganha uma visão a partir do momento que a gente partilha com os outros que são nossos contemporâneos.

E isso tem tudo a ver com essa questão de sermos imorríveis, daquilo que vai ser deixado, e meio que a profissão do professor envolve uma semente que talvez você não vá colher – às vezes sim, às vezes não. Ser imorrível tem esse sentido que de alguma maneira vai servir não só naquele momento, mas em outros também.

Porque, assim, a ideia de imortal tem a morte, também de estou além da morte; imorrível me dá a impressão de ter uma transcendência, é em vida uma luta para que não permitam que a gente morra.

Você coloca sua voz no mundo, é uma forma de você resistir a essa questão de todo dia ter alguém querendo te apagar, ter alguém querendo tornar você invisível, como fizeram com Carolina de Jesus, como fizeram com outros escritores e escritores negros... com os indígenas, né?

Wallace Cruz, escritor, guitarrista e artista de trem, faz coro:

Eu me considero imorrível por estar em coletivo. Porque entendendo que não é só sobre mim, é sobre o que a gente constrói junto. As vivências e percepções que cada pessoa traz fortalecem o que eu também construo. Mais do que isso, me ajudam a pensar o que posso deixar como contribuição. Ser imorrível, pra mim, é saber que o que eu faço não morre comigo. Fica. Pode ser deixado pra minha comunidade, pra que ela se reconheça, se fortaleça, se enriqueça.

Tal resposta vai ao encontro da de **Marco Aurélio**:

Pra mim, imorrível significa aquele trecho de Conceição Evaristo: “eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer”. Tal dito faz parte de um dos contos do seminal Olhos d’água, livro premiado com um Jabuti, onde a autora narra lágrimas de felicidade e tristeza na imensidão do que é ser negro.

Ser imorrível está nessa transgressão do esperado, ou seja, vai muito além do ser apenas mais uma forma de se organizar contrária à política de morte brasileira. Ser imorrível é contrariar as estatísticas rindo na cara do perigo.

Viajante soma a essa troça ao dizer que:

O imorrível é um termo mais popular, traz pra brincadeira, pra coisa da subversão e eu acho que isso tem mais a ver com autores populares, tá ligado? Não necessariamente se encontra na academia, mas sim nos saraus, nos slams, nas praças, na poesia e nas feiras literárias. Assim, o ser imorrível é um contraponto além do

ser imortal, pois não é apenas sobre viver, mas sim sobre o que você está disposto a morrer por. E, no caso dos escritores da Academia dos Imorríveis, lutamos em vida pelo direito de uma literatura que contemple diferentes vozes, inove em estilos, e experimente formatos [...] mostrando que você não tem que estar na academia para que você possa ter a sua escrita imortalizada.

O contraponto ao imortal começou como uma chacota, mas não perde o tom crítico de ironia, conforme **eric** recorda:

Acho que para mim foi mais uma brincadeira, inicialmente, porque não permitirão que nós estejamos aqui [na ABL] como imortais. Já que a gente nunca vai fazer parte desse lugar, seremos imorríveis. E aí é uma espécie autoafirmação pra colocar esse movimento das pessoas ali dentro como escritores, mesmo sem um consentimento, um aval. Por mais que tenha instituições que se colocam nesse lugar, pra cada hora dar relevância aos seus, acaba que a gente entra nessa, vou colocar bem entre aspas, nessa “brincadeira” também.

Mas, a partir do momento em que você se apropria disso – e aí eu vou falar no meu caso, porque isso passa por quase tudo que eu faço, essa lógica de que há ao seu lado uma sociedade que massacra um determinado grupo –, essa ideia de ser imorrível começa a fazer um pouco mais sentido, porque você vê lá atrás que muitos sobreviveram e lutaram para que você esteja aqui.

Cara, lá atrás eles tiveram as lutas, cada qual com suas facetas, erros e acertos, e acaba que esse é o nosso agora, por mais que a literatura não tenha um papel tão grande na transformação social, de forma imediata, como a gente gostaria que tivesse. Essa semente que a gente vai plantando, essa ideia de imorrível é uma espécie de resistência, mais um processo de resistência.

Letícia W. Magalhães, professora e prolixa, engrossa o caldo:

Quando eu penso em imorrível, imediatamente me remeto a um encontro na Pequena África, região portuária do Rio de Janeiro, quando, num Surubão, pronunciei essa palavra imaginando, quase como o protagonista do conto “Um homem célebre” de Machado, que estava inovando no termo. Santa inocência! Nem sabia que já havia tantos imorríveis andando pelas nossas bocas por aí. Quer dizer, imaginar eu imaginava, tanto é que “meu” neologismo veio da ideia de viver e sobreviver apesar da morte em vida. Nesse sentido, imorribilidade se distingue da ideia de imortalidade porque a nossa permanência é, nas palavras de João Cabral, “defendida”, não alçada a um lugar de certo modo já garantido e visibilizado.

Nesse descompasso de definição, entra na roda **Marco Aurélio** com uma tentativa de pôr ordem no pagode: *no fim sabemos que todo mundo morre, e o que importa é o quanto a gente brinca e se diverte com tudo que tem entre a vida e a morte. A gente tem essa característica de ser formal e político, mas também temos um pouco dessa manha, esse jeitinho de lidar com o sistema.*

Brincadeira é coisa séria: tem que ser, sendo

“Machado é cria” era uma das possibilidades de título da coletânea literária resultante do supracitado curso de formação de escritores. Acabou sendo descartado, mas, para além da epistemologia de cria, podemos pensar nesse vocábulo também como rebento e desdobramentos. Nessa perspectiva, vale mencionar os *Escritos ladinos de memórias póstumas*.

Documentário idealizado e produzido por **eric paiva**, não deixa de ser uma cria, tanto com o “bruxo do Cosme Velho” quanto

com os demais imorríveis, considerando que ele foi todo filmado nas diferentes dependências da ABL. Nas palavras do diretor:

O documentário ainda está num processo e é gigantesco. Jesus, ajuda! É uma quantidade absurda de entrevista, de gravação... Então, ainda tem um corre pra isso ficar pronto.

Ao longo de todo esse longo caminhar, é preciso também pensar na distribuição e como isso se atrela à escolha do nome; nada passou despercebido ao autor do recém-lançado *Crônicas de um afroamanhã*:

A ideia dos 'escritos ladinos' fala sobre nós, é justamente isso, todo mundo escrevendo em paralelo para um lugar só. E 'memórias pós-tumas' é também uma espécie de marketing em que você usa as "Memórias póstumas" do Machado como referência. Mas eu tenho também um pouco de memórias póstumas no próprio fazer do documentário, são memórias pós-algo, né? E até do texto...

Tem todo um balé aí, sabe? Quando o texto entra no livro, morre. Filosofal? Mas pode ficar um tempo nisso aí, o ovo e a galinha da literatura.

Nessa toada, **Christine Lima**, psicóloga e dançarina, reforça a crença em uma escrita que nasce de corpo inteiro:

Eu considero a dança um tipo de escrita. Quando danço, meu corpo se torna linguagem, gesto, memória viva. Cada movimento carrega uma história, uma emoção, um território. A dança me permite dizer o que muitas vezes as palavras não alcançam.

Dançar, pra mim, é escrever no tempo e no espaço, com o corpo como instrumento de expressão e resistência. É uma forma de narrar o mundo a partir do que vibra em mim — minhas alegrias, dores, lutas e heranças. A dança, especialmente dentro das tradições

afrodiaspóricas, é escrita coletiva, é roda, é chão de aprendizado. É também gesto político, afirmação de identidade, reexistência.

Quando estou em movimento, escrevo histórias que os livros muitas vezes não contam, mas o corpo guarda. E é nessa escrita que me encontro, me comunico e deixo marcas que tocam o outro para além da fala. Por isso, pra mim, dançar é também ler o mundo com o corpo e escrever novos futuros com os pés, com o ventre, com o peito aberto à vida.

Thais Carvalho, acadêmica de várias academias e mestra em Teoria da Literatura pela UFF, também traz partes do corpo em suas resenhas, e explica como a Academia dos Imorríveis, a seu ver, funciona como um sistema interdependente:

Sinto que a Academia dos Imorríveis é uma das muitas células de revolução molecular que operam no nosso tempo, nesse tempo estranho e extremo. Revolução molecular porque não é em bloco, e sim através de dissidências e desvios. Vejo que é isso que nos sustenta como coletivo, o fato de sermos dissidentes e desviantes em muitos sentidos: social, racial e economicamente. Além disso, cultural, racional e academicamente. O que queremos propor são novas e diversas formas que não se encaixam no pensamento ocidental e acadêmico tradicional, na tradição literária canônica e/ou comercial. Não temos uma cartilha para definir que novas formas serão essas, daí talvez venha a liberdade criativa que a Academia dos Imorríveis nos proporciona e que considero tão preciosa: queremos recuperar a arte como essa ilha de liberdade dentro do mar de colonialismo em que vivemos.

(...) Nos lemos muito uns aos outros dentro da Academia dos Imorríveis, e acho que conseguimos desconstruir bastante a ideia de que a arte se faz na solidão, a ideia de autoria, principalmente, porque

muitas coisas escrevemos a partir do que foi escrito pelo outro, a partir de conversas, e muitas coisas reescrevemos depois da leitura de pessoas do grupo. De meu lado, digo que o que li de membros da Academia dos Imorríveis está presente em tudo o que escrevo a partir de então, gosto dessa ideia da arte como um fluxo.

A tradutora do russo e autora de *Quimera no buraco negro* prossegue levemente escatológica ao afirmar que “*quando consumimos arte, temos de mastigar e regurgitar pro mundo algo em troca daquilo que ele nos proporcionou [...]*”. Nessa costura, vale ler o que ela “botou pra fora” sobre os escritos de alguns de seus colegas, entre eles os autores desta entrevista:

A literatura de Marco Aurélio é epitelial. Está na pele e nos cabelos. Eu sei que não a sinto toda, porque minha pele e meu cabelo são outros. Intercalando denúncias dolorosas com o direito inalienável de viver no frescor dos dias; a pele alvo de tiro e cassetete num poema, em outro vira alvo do vento, balançando cabelos crespos e livres. A felicidade, para quem nasceu num mundo que o quer triste, passa a ser a mais linda das teimosias (uma das qualidades que mais gosto). Marco escreve teimosamente. É literatura de pele porque a pele é onde acontece nosso contato mais íntimo com o mundo. É uma literatura que diz isso: apesar de tudo, quero ser íntimo do mundo, e o sou.

Já sobre *uma trilha sonora possível*, coletânea de crônicas publicada por Letícia, Thais diz o seguinte:

A literatura de letícia... eu acho que está em dois lugares: no diafragma e nas mãos. Diafragma sem solução, leve, num vai e vem que acompanha as ondas da vida. Uma folha dentro da gente. Lâmina feita de músculo, tinha tudo pra ser terrível e destrutiva, mas apenas ajuda a gente a se achar dentro da confusão de órgãos que é a vida. O diafragma é um chão dentro da gente que diz: tudo bem, pode cair. E mãos porque as mãos são a parte do corpo responsável pela delicadeza dos detalhes. As coisas pequenas. Cada ponta do dedo é uma estrelinha que brilha e que vai andando pelo mundo, fazendo delicado artesanato com as coisas encontradas.

No Maranhão, terra natal de alguns dos imorríveis, há um dito popular que diz “Eu tô é tu!”. Então, se fôssemos vocês, leriam os contos de **Alan Miranda**, para entender por que Thais os considera “uma literatura estomacal, biliar, abdominal, o gancho dentro da minha barriga, trançando as tripas”. Ou ainda os de **Matheus Goudar**: “É uma literatura que faz os olhos irem inchando com o sangue, que suscita espasmos violentos dos membros, que sobre-carrega a mandíbula. Sim, é uma literatura mandibular”.

Para vossa sorte – ou azar – em breve sairá uma antologia dessa turma toda, cuja chamada QUASE ERÓTICO **eric** e **Anelise** explicam em jogonal:

E tem a nossa primeira publicação, como a Academia dos Imorríveis, a gente fez uma chamada interna...

Acho importante colocar como o edital foi feito; tipo, nós por nós mesmos.

Fora que o nosso grupo é bem variado, então tem que pensar nisso, né? Uma parte burocrática, de diagramação... mas que também teve um encontro de formação, de discussão. Não só de fugir dos 50 tons de cinza, esse jeito mais americano, mas também de pensar um edital com formação.

Tem muitos professores, né? Acho que o nosso edital também pensa nisso, da gente se formar.

... Professores, historiadores, escritores, escafandristas, sobreviventes e, acima de tudo, imorríveis. Numa pegada de Chicó, famoso personagem de Ariano Suassuna, “Não sei, só sei que foi assim”, **Anelise** segue:

É a primeira vez que a gente tá fazendo isso enquanto coletivo, então fomos tendo esse carinho desde o começo, de tentar deixar tudo registrado para que fosse aplicável para outras questões, sabe? Então, se outras pessoas tiverem outras ideias dentro do coletivo, já existe uma estrutura para a publicação.

Existe esse cuidado, pois da mesma forma que estamos afirmando que somos um coletivo de corpos dissidentes, também temos um respeito que começa já na produção dos textos, na leitura crítica e na devolutiva. Pensamos em uma coisa muito bacana também, que foi a formação com a Yasmin.

Professora, dançarina de cabaré e violonista de roda de samba, **Yasmin El-Hage** é também pesquisadora do tema e se ofereceu para dar uma formação sobre literatura erótica. Prossegue **Anelise**: *Isso é muito incrível, porque você vê que tem um movimento coletivo acontecendo, né? Uma pessoa escreve o edital, outra revisa e registra, uma dá formação para inspirar a escrita e por aí vai. Tem muito de nós que é pensado, mas também tem uma espontaneidade do que é a coletividade dentro da Academia.*

E, explica **eric**, enquanto essa primeira publicação tá no forno, “a gente tem inscrições em editais, está planejando coisas, conversas com secretarias do Estado e da Prefeitura... Inclusive já há programações dentro da Bienal do Livro e a ideia de um jogo de tarô baseado em *A cartomante*, proposto por **Pedro Araújo**, jornalista e co-autor em diversas antologias”.

Até as cenas dos próximos capítulos chegarem aos espectadores/leitores, finalizamos a entrevista com a pergunta: é possível ser imorrível e não morrer de fome?

Na voz, os Imorríveis

Se o imorrível é aquele que não pode ser morto, como ele sobrevive? O melhor jeito de abrir esse diálogo é começar com **Wallace**, multiartista que mete a mão na massa, literalmente, porque enquanto não está vendendo seus livros nos trens da Supervia, ele faz obras levantando a sua casa e de mais quem solicita seus serviços.

Com a palavra, o também guitarrista da Banda Gente:

Meu processo como escritor também passa pelas minhas mãos no sentido mais literal. Faço o corte, a costura, tudo manualmente. Desenvolvi meu próprio molde usando madeiras de um caixotinho de feira. Com esse molde, apoio os livros e faço todas as marcações necessárias. Uso uma chapa hospitalar como base para os furos e um instrumento que eu mesmo criei: uma maçaneta de porta adaptada com um prego, transformada num furador artesanal. Com esse conjunto, consigo furar os livros já na medida certa, o que facilita muito a minha produção. Depois costuro com uma linha vermelha, passando entre os furos que fiz. Dobro, faço o acabamento com uma

régua e corto as sobras com o estilete. O livro fica bem charmoso, e eu fico muito feliz com o resultado. E os leitores mais ainda.

Quem é frequentador do subúrbio ou morador, como o autor dos livros *Ramal Brasil* e *Os mortos vendo os vivos*, sabe que o trem é um mercado ambulante cujos trilhos transportam também diferentes subjetividades entre a cidade. Nesse sentido, Wallace é um mercador das palavras, que carrega consigo muito mais do que seus livros. Estar negociando literatura no trajeto não deixa de ser uma forma de se posicionar a favor de uma outra escrita, outra forma de fazer cultura. **Viajante** concorda ao dizer que “Viver uma única realidade é um risco muito grande”. Prossegue:

Diante desses obstáculos de acessar a cidade, eu gastava cerca de quatro horas na condução, na ida e na volta, para a nossa formação na ABL. Você sobreviver com arte independente, sendo pai, sendo morador da ZO, sendo de periferia, é um desafio tremendo. Mano, bizarro, tipo, muitas das vezes a sensação que fica é que você precisa largar tudo e buscar a estabilidade que tanto é falada, tá ligado? E você começa a se questionar se aquilo ali realmente é o caminho, né, então o tanto que você tem que acreditar naquilo que está fazendo, pô, não tá escrito. Então, hoje eu vejo uma importância muito grande da gente circular em outros lugares, principalmente não só pensando em colocar sua arte no mundo, mas também trazer outras artes para o lugar de onde você está partindo, tá ligado? Eu acho que o artista tem que ser um pouco inquieto nesse sentido.

Tal ênfase anima **Ionara**, também moradora da Zona Oeste, a comentar a tensão que é o acesso à cidade: O Literalmente elas, coletivo de que também participo, nasceu em Campo Grande, onde há muita cultura, mas há uma carência de apoio público e de equipamen-

tos culturais. Então, mesmo sendo composta por mulheres do Rio de Janeiro inteiro, buscamos fortalecer a nossa região.

Entrevistados em momentos diferentes, a sintonia entre a fala de dois imorríveis nos aquece o coração, ao mesmo tempo que também nos ferve o sangue ao escancararem as desigualdades. Assim, se faz fundamental cruzar essas pontes que, entre outros imorríveis, Ionara e Viajante incentivam por todo o Rio de Janeiro.

Pai de três, **Viajante** segue o flow: *eu preciso fazer a arte circular, porque se eu me mantiver preso naquilo que o próprio sistema quer, vou me render e parar de acreditar. [...] É muita coisa que a gente queria fazer e às vezes não consegue, porque vem a prioridade das crianças, né, mano?*

Ultimamente eu tenho visto muito essa parada, a galera largando a arte e caindo dentro de uma CLT no bagulho doido, tipo assim, uma siderúrgica. Aqui em Santa Cruz rola muito, pra trabalhar de manhã à noite. Aí quando chega em casa tu não faz mais nada, tá ligado? É outro rolê. Uma folga na semana! Em que momento essa pessoa vai ter energia pra ir num evento no final do dia? Pra conseguir, por exemplo, escrever um livro? É muito triste a pessoa perder isso. Então, eu prefiro viver essa correria de acessar a cidade, de pegar a condução, de continuar acreditando. De manter viva a chama.

Para qualquer escritor independente, é necessário cortar um dobrado antes de poder botar na ponta do lápis seus escritos, sem nem contar a publicação de um livro da maneira convencional. Não obstante, aparecem diferentes formas de se expressar, como o verso falado do Slam e a palavra cantada do RAP, assim como os diversos saraus que pululam nas periferias cariocas são exemplos concretos de uma nova forma de fazer acontecer.

O caso de Wallace deixa isso evidente: com muita garra e jogando nas onze posições, ele consegue botar o seu livro na rua. Como diz a gíria, o bagulho é doido e o processo é lento!

Atualmente aposentada do magistério, perguntamos a **Ionara** como é sua lida cotidiana em relação à escrita:

Agora é que tenho mais tempo! Nós, professores da rede pública, somos tratados como mão de obra barata, exatamente porque o Estado, de modo geral, quer formar uma nova leva de mão de obra barata. Então é preciso resistir a isso e mostrar que os nossos alunos podem chegar aonde quiserem chegar. Mesmo que na sala de aula esses alunos estejam com frequência querendo matar a gente. Eles, um dia, talvez, quem sabe, entendam que estamos jogando ao lado deles.

Ou seja, a luta do trabalhador da literatura às vezes acontece até com os jogadores, teoricamente, do mesmo time. Um exemplo disso foi a cerimônia de formatura dos quebradeiras na ABL em 2024. Longe do clima de amistoso, **Viajante** relembra um pouco dessa partida desafiadora:

Eu já esperava que ia ser diferente de tudo que tinha feito, e quando topei a parada, era por conta de saber que precisava daquela experiência de alguma forma. Eu senti que poderia conduzir a cerimônia de uma forma com que a turma fosse se identificar, tá ligado? A Dani, a outra mestre de cerimônias escolhida pela turma, também encarou essa resposta. Então a nossa saída foi fazer a parada com a nossa cara, mesmo.

Foi um momento foda, isso aí não tem como negar, tá ligado? Deu vontade de chorar de alegria, de raiva, foi muito doido! Pude reunir meu pai e minha mãe, minha esposa e nossos filhos nesse sentido da arte, da literatura, do meu trabalho mesmo. Primeira vez,

mano! Primeira vez da minha família, e sei que da família de uma galera da turma também, em uma formatura.

Na tabelinha **Danielle Delaneli**, atriz, escritora e modelo, acrescenta: *o palco da ABL é um espaço que eu não conhecia, nem sabia que eu poderia entrar lá. Eu só fui descobrir quando fui fazer parte da nossa formação. Isso foi muito gratificante para mim, como uma mulher preta, gorda, estar naquele palco como uma pessoa intelectualizada onde só pisam os intelectuais imortais.*

Eu meio que comecei de trás pra frente, porque o caminho natural seria publicar, ser reconhecida e depois estar naquele palco. Embora eu já seja publicada, mesmo antes desse grande reconhecimento, eu já fui reconhecida dentro da minha turma. Isso pra mim foi muito importante!

Entrando na triangulação, **Marco** conta: *a cerimônia não podia ser apenas uma prestação de contas, nem servir apenas como comprovação da postura descolada, antirracista e progressista dos institutos em nossa formação.*

Viajante finaliza: *a galera depois falando, “Porra, tu puxou o grito do Surubão!”, “Caraca, tu chamou fulano assim, assado”, “Pô, tu fez isso e aquilo outro...”. Quando ainda estávamos lá no camarim, eu disse pra Dani: vamos botar uma vibe maneira nesse bagulho hoje!*

Como canta Di Melo, um dos imorríveis das artes que nos inspira, *ele voltou, o imorrível. Ele provou que nada é impossível. Ele inovou durante o tempo inacessível. E o seu show, galera, é mesmo imperdível!*

Foi mesmo imperdível e bastante trabalhoso, mas para os formandos e posteriormente organizados como o coletivo Academia dos Imorríveis, fazer festa é tão coisa séria quanto brincar e nos divertimos à vera, deveras. Na astúcia da capoeira

e inspirados pelo autointitulado “o mais recôndito dos caramujos”, conseguimos deixar nossas unhas de fora, sem perder a compostura, muito menos a qualidade.

Sem falsa modéstia, fica aqui um palpite desses autores de que Machado, agora também imortalizado pelo projeto Negro Muro na medianeira que une o Petit Trianon ao novo prédio da ABL, se orgulharia.

O melhor lugar do mundo é aqui e agora: sobem os créditos

Os créditos só podem subir porque bem lá no começo alguém já estava elaborando meios possíveis para o começo de nossa trajetória como Academia dos Imorríveis.

Heloísa Teixeira, a Helô, desde há muito buscava formas de trazer a margem para dentro da universidade. Sempre dedicada a entender as bordas para questionar o centro, seja com poetas dissidentes, o movimento feminista ou a cultura das favelas, Helô abraçou a periferia para transgredir o instituído.

Assim, a Universidade das Quebradas nasce com a proposta de não somente levar a favela para dentro da universidade, mas afirmar para a própria Academia que no subúrbio existe produção de conhecimento tão rica quanto a produção científica das faculdades. Evidência dessa fartura está na chegada de Helô à ABL: sua cerimônia de imortalização foi acompanhada por dezenas de quebradeiros formados em diversas edições da UQ.

Como versa Nego Bispo, o ciclo da vida é “começo-meio-começo”. E assim foi com a recente partida da Helô, quando mais uma vez os quebradeiros lotaram a ABL para se despedir e dar continuidade à sua luta.

Ionara demarca como os anseios de Heloísa continuam vivos: *parece que agora vão ter quebradeiras ajudando a escolher os próximos quebradeiras, né? Isso era um pedido da Helô, achei muito interessante!*

[...] A edição de 2025 teve muito mais inscrições porque acho que quebrou um pouco essa ideia também da ABL ser uma torre de marfim, principalmente depois que gente como a gente pôde entrar.

Os quebradeiras e Helô mostraram para a Academia Brasileira de Letras que o espaço de gente como a gente é onde acharmos que podemos caber – e, caso não coubermos, damos um jeitinho. Como coração da mulher e mãe que foi, para Helô sempre coube mais um desde que estejamos dispostos a ficar.

E seria fácil terminar esse texto sobre a Academia dos Imorríveis com a morte de uma imortal. Contudo, o leitor que nos acompanhou até aqui já percebeu que preferimos complicar para explicar, então vamos encerrar nossas palavras com uma homenagem a uma pessoa em vida: tudo o que alcançamos aqui como coletivo só acontece também pela dedicação da **Rosângela Gomes**, a nossa Rô, que mesmo preferindo os bastidores é linha de frente.

Como uma maestra, rege o funcionamento da UQ, ao lado das burocracias e cobranças, também incentivando seus quebradeiras a fazerem o que fazem de melhor. Seja agitar um churrasco, um sarau em um bar regado a cerveja gelada, ou então não nos deixando desistir das dores e dos amores que é viver pela escrita.

Tudo que nós tem é nós

Este texto é resultado de entrevistas realizadas durante os meses de abril e maio de 2025, ora na Biblioteca Parque, ora comendo uma esfiha no SAARA, como também de maneira remota,

por Meet, WhatsApp e um pouco de invencionática. Por tudo isso responsabilizam-se os autores:

Letícia W. Magalhães formou-se em Letras-Português pela UFPR em 2007 e, desde então, dá aulas para adolescentes. Paralelamente, integrou equipes de projetos culturais. Na área editorial trabalha com revisão e como *ghost writer* e já escreveu uma coleção de livros didáticos de Literatura/Ensino Médio. Em 2019, estreou na ficção como cronista. Atualmente vive no Rio de Janeiro, onde se equilibra em cada uma dessas frentes relacionadas às palavras.

Marco Aurélio da Conceição Correa é carioca, pedagogo, escritor e cineasta amador. Brinca de dar aula, escrever livros e fazer cinema. É professor da rede pública do Rio de Janeiro, doutorando em educação pela UERJ e agitador cultural da ECA Àwòrán e do *Cinemanguinhos*. É autor do romance *Câmera Escura*; dos infantis *Luiza e o Som do Tempo* e *Menino Zózimo vai ao cinema*; dos poemas de *Calema Pequena*, do teórico *Cinemas Afro-atlânticos* e dos contos *Necropoéticas*.

O coletivo **Academia dos Imorríveis** é formado por 35 autores, dentre os quais alguns foram entrevistados para esta publicação:

Ana Maria Christine Lima da Silva é psicóloga, especialista em Direitos Humanos e Educação. Atua como produtora cultural em projetos que conectam arte, memória e cuidado. É também dançarina, com trajetória voltada às expressões afrodiaspóricas.

Anelise Martins é neta de Jacira, filha de Eliane. Graduada em História pela UFRJ e especialista em Educação das Relações Étnico-Raciais pelo Colégio Pedro II, escolheu a escrita literária como um caminho de memória.

Danielle Delaneli é professora, atriz, escritora, crítica, produtora e modelo.

eric paiva é petropolitano, favelado, escritor, roteirista e ex-escorpiano. É especializado em Ficção Especulativa e Afrofuturismo. Publicou os livros *Qual a cor do tempo?* (Editora Buva) e *Crônicas de um Afroamanhã* (100+ PALAVRAS)

Ionara S. de Oliveira é mestra em Cultura e Territorialidades, professora das Redes Públicas Estadual e Municipal do Rio, especialista em Literaturas Infantojuvenil e Brasileira, mediadora de leitura, poeta, participante de coletâneas e integrante de coletivos de leitura.

Thais C. nasceu em Botucatu/SP, mora em Niterói e é mestra em Teoria da Literatura, escritora, tradutora e revisora.

Viajante Lírico é cria de Paciência, morador de Antares e um representante da poesia falada e da literatura periférica. É arte-educador, poeta, escritor, MC, ator, fotógrafo, *filmmaker*, produtor cultural, comunicador popular, artista do selo Marginow, co-fundador do Portal Comunicria e do Movimento Organizado de Valorização Artística (MOVA).

Wallace Cruz é escritor, guitarrista, compositor, artista de rua nos trens, bares, praças, e até grandes palcos, poeta, romântico, introvertido e leonino.



Academia dos Imorríveis

>>> Recebida em 28/11/2025 Aceita em 06/02/2026

ENTREVISTA: NATALIA BORGES POLESSO

Narrar o fim do mundo com alegria e terror

por Bianca Magela Melo*

Natalia Borges Polesso (Bento Gonçalves, RS, 1981) é escritora, pesquisadora, tradutora e professora da área de Letras e Escrita Criativa da PUC-RS. Desde a estreia com *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013) já são dez livros publicados e uma lista de prêmios importantes recebidos. Parte de sua obra lida com cenários catastróficos, crise do clima, Antropoceno e assuntos afins. “Narrar o fim do mundo com alegria e terror” é a tarefa à qual tem se dedicado em romances, como *A extinção das abelhas* (2021), vencedor do prêmio Minuano (concedido pelo governo do RS) e finalista dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura, e *Corpos Secos* (2020), vencedor do Jabuti na categoria romance de entretenimento, resultado de escrita colaborativa com Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Samir Machado de Machado; e ainda no conto *Perfeita tecnologia* (2021), publicado no Suplemento Pernambuco, em que um organismo/parasita convive com a protagonista, infiltrando-se em sua epiderme e pensamentos e na narração. São três exemplos de distopias que a autora prefere tratar como realismo especulativo, “para pensar

*Doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV/UFRJ) com pesquisa sobre prosa brasileira contemporânea de autoria feminina relacionada aos temas do risco, da violência e da comunidade.

futuridades e para pensar continuidades de algumas existências não hegemônicas”.

Com trânsito entre teoria e ficção, Natalia acompanha as reorientações do pensamento atual, no rastro de reflexões propostas pelos estudos culturais seguidos pelo feminismo, estudos decoloniais e *queer*. Na entrevista a seguir, realizada via áudios de WhatsApp, ela associa sua produção e pensamento aos atravessamentos desses saberes e questões e ainda ao que vem sendo chamado de ecocrítica, desdobramento dos estudos literários recentes em que a perspectiva ecoambientalista se impõe ao pensar a convergência entre humanos, outros animais, ambiente, plantas, vírus e sistema mundial capitalista /neoliberalista.

Sua prosa experimenta com o caos, mistura temporalidades e vozes narrativas, e reflete as contaminações, exibindo agência de instâncias não humanas, como insetos, mas também trazendo para a ambiência de suas personagens as mutações materiais provocadas pelos agrotóxicos, e, em outro nível, pela política de extermínio de determinadas vidas e comportamentos. Nas obras com temática ambiental ou em outras, a autora põe em cena o amor entre mulheres e a contraparte social que as atinge no presente e no futuro projetado: o conservadorismo e a agressão. Porém, na busca de refletir na literatura nossos fins de mundo, estão também a insistência na sobrevivência, no afeto, no encontro¹.

¹ Na entrevista que se segue, mantivemos a informalidade e a coloquialidade da fala da entrevistada.

Bianca Magela: Em uma entrevista de alguns anos atrás [para o *Jornal do Comércio*] você afirmou que estava “obcecada” pelo fim do mundo. Esse é ainda um tema de obsessão para seus trabalhos em andamento?

Natalia Polezzo: A resposta é sim. Entrei para um pós-doutorado na PUC-RS, em 2023, com o tema do Antropoceno e todas as discussões, as tensões e os atravessamentos teóricos que ele traz. Pensar o fim do mundo e pensar o Antropoceno envolvem diversas questões e esse, para mim, continua sendo um tema de obsessão. Desse pós-doutorado, que terminei agora em 2025, instituí um grupo de pesquisa principal que se chama “Atlas do Antropoceno”. Para mim, foi uma coisa meio natural vir de uma perspectiva teórica feminista, *queer* e decolonial para entrar na perspectiva mais ecológica – e ecologia no sentido de modo de habitar o mundo –, e pensar o Antropoceno a partir dessas teorias, para refletir sobre o que a gente tem vivido. Podemos falar da crise climática, mas ela é um dos índices desse fim do mundo. Não gosto de usar essa palavra banalmente, mas são temas urgentes. E eles têm aparecido cada vez mais na mídia, na TV, nos jogos, nas séries e em todos os objetos culturais que a gente tem consumido. A questão do fim do mundo atravessa diversas dessas produções, às vezes a partir de perspectivas tecnológicas, ou histórias distópicas, pós-apocalípticas ou mesmo numa iminência de fim do mundo. Então, pensar isso dentro da minha produção como escritora, como você está me perguntando, continua sendo um atravessamento. Desde 2016, quando comecei a pensar com um pouco mais de força nessas coisas, são questões que se impõem. E, para mim, vê-las a partir

dessas perspectivas decoloniais é um caminho muito possível porque, por exemplo, um dos *golden spikes* do Antropoceno, uma das marcas de início, é a grande aceleração, ou a revolução industrial. Mas há outros teóricos, como o caribenho Malcolm Ferdinand, que vão pensá-las a partir da invasão do continente que hoje se chama América. Mas a gente pode pensar *Turtle Island*, o Caribe ou as Antilhas, e Abya Yala dentro dessa perspectiva. Então é pensar o fim do mundo como decorrência dessas invasões, ou ainda pensar o modo de habitar o mundo, essa ecologia, a partir das mudanças que as invasões trazem – mudanças de bioma, de relação de habitação do mundo, considerando o sequestro e a escravização de pessoas do continente africano, pensando em mobilidade financeira, econômica com usurpação, roubo, pensando em etnocídio. Para mim o fim do mundo se estabelece muito nitidamente a partir dessas questões que vão instaurar o capitalismo, e atualmente o neoliberalismo. A gente tem a figura desses bilionários que são quase personagens de distopias e tudo isso se impõe sobre a nossa vida em questões muito básicas, como as mudanças climáticas que mencionei, que têm a ver com a emissão de carbono e todos esses índices que aparecem de certa forma n’*A Extinção das abelhas*, por exemplo, e que vão continuar aparecendo em contos e em livros que estou escrevendo agora porque para mim são questões indissolúveis, questões com as quais cada vez a gente vai tender a se preocupar mais. Para além das mudanças climáticas, tem a precarização geral da vida.

Bianca Magela: Em *O manto da noite*, a autora Carola Saavedra trouxe a expressão “realismo onírico” – que tem a ver com recuperar a perspectiva da verdade possível no sonho como o fazem

muitas tradições indígenas. Você, ao se referir a textos distópicos próprios, menciona “realismo especulativo”, em consonância com pensadores como o filósofo Timothy Morton. Como se dá esse realismo atual relacionado à literatura? Em que medida ele tem a ver com nossa tradição realista ou se afasta dela?

Natalia Polessa: Vou responder em duas perspectivas. Uma delas é: acho que sim, a gente tem essa tendência a uma prosa realista, mas gostaria de lembrar um artigo da professora Regina Dalcastagnè, “Ilusão e referencialidade: tendências da narrativa brasileira contemporânea”², que analisa o perfil do escritor, dos personagens e narradores. A maioria dos escritores, pelo menos até 2004, eram homens, brancos, hetero, cis – 72% homens, 93% brancos – da classe média que, supostamente, estavam fazendo uma prosa realista. Dalcastagnè faz uma breve análise temática do que aparece nos livros. Como podemos dizer, de fato, que essa é uma prosa realista que abrange a nossa diversidade? Já começa por aí. A gente pode pensar no projeto de nação nosso, quer dizer, nosso não, não é meu, mas no projeto de nação e das identidades que vêm historicamente pautando o sujeito da literatura, mas, se formos analisar mais contemporaneamente, a gente sabe que esse realismo é um realismo limitado, que não condiz com a realidade. Isso está lá na pesquisa da professora Dalcastagnè. Acho que nos últimos anos, porque a gente tem mais pluralidade, até a nossa ideia de realismo na literatura tem-se alargado. Temos

² In Revista *Signótica*, Goiânia, v. 19, n. 1, pp. 125–141, 2007. O artigo é ancorado em dados da pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, realizado na Universidade de Brasília (UnB) sob coordenação de Regina Dalcastagnè.

um espelhamento de mais realidades, e diversas e, a partir disso, podemos pensar a própria noção histórica desse realismo.

No meu caso, chamei “realismo especulativo” ao que eu quis fazer para pensar futuridades e continuidades de algumas existências não hegemônicas. É, de certa forma, um exercício de sonho, de utopia, de imaginar uma existência possível. Por exemplo, em *A extinção das abelhas*, o mundo está acabando, a gente tem o colapso ecológico, o colapso político, o colapso das relações, tudo vai se precarizando, se esfacelando. No entanto, essas personagens vão reconstruindo suas vidas de algum modo: seja a Guadalupe, na fuga da ideia de uma família tradicional, indo viver as coisas que ela desejava viver, e depois em uma comunidade, para onde vai no fim do livro, ela acaba criando um outro tipo de realidade, de vida; ou a Regina, porque, na fuga com outras mulheres, ela acaba criando uma possibilidade de futuro e uma possibilidade de continuar a existir em comunidade. Por isso, eu trabalho com essa ideia de futuridade e de continuação de existência.

Quanto à minha produção especificamente, não penso em relação a uma tradição realista. Na verdade, não penso nem em me afastar nem em me aproximar. Não considere isso, mas talvez isso opere em outro nível. A reflexão que fiz anteriormente talvez seja um pouco mais importante para pensar essa ideia, inclusive da especulação, da distopia. Trago o exemplo de *Corpos secos*³,

³ Ficção escrita coletivamente por Natalia Borges Polezzo, Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Samir Machado de Machado.

um livro que tinha algumas linhas de narrativa decididas previamente. A gente sabia que seria uma distopia de mortos-vivos. Dentro daquele âmbito, escolhemos alguns itens que iríamos todos corroborar para trabalhar nas linhas que tínhamos decidido. O governo do Brasil teria caído uns seis meses antes, a epidemia estaria se alastrando e teríamos um Brasil já devastado por essa doença que transforma as pessoas em mortos-vivos. É claro que isso é uma especulação que se afasta completamente do realismo, mas não deixa de ter sua parcela de crítica a partir de uma realidade porque, veja, a gente escreveu o *Corpos secos* em 2018 e 2019 e ele foi lançado na pandemia, ou seja, quando o mundo era assolado por uma doença. Acho que mesmo dentro da especulação, temos essas reverberações.

Bianca Magela: Uma característica muito marcante na sua ficção é a maneira como a crise ambiental está articulada à crise política e à social. Estas, em determinadas situações, também convivem com uma espécie de crise ética que promove o julgamento moral do outro e gera ações violentas, a ponto de, em *A extinção das abelhas*, a chegada ao colapso coincidir com o acirramento da intolerância e perseguição às mulheres e ainda mais às pessoas com gênero fluido e/ou desviantes do padrão. Nem sempre pensamos, em um primeiro momento, nesses aspectos como faces de uma mesma mentalidade, mas a aposta é que eles caminham juntos, não é? O monoteísmo, a monocultura, um modo “mono” de conceber o cultivo, a espiritualidade ou a sexualidade ou a conduta social em geral.

Natalia Polessso: Acho que tu acerta muito quando no fim da pergunta tu coloca o mono – monoteísmo, monocultura. Eu venho de uma leitura e pesquisa acadêmica que parte dos estudos culturais, logo depois da crítica feminista, da decolonialidade, dos estudos *queer*, e essas perspectivas sempre dialogaram com questões ambientais. Com perspectivas afrodiáspóricas também. Todas elas se ligam, de alguma forma, com a ideia ecológica no sentido do modo de habitar o lugar em que estamos. Então, ao compor as fabulações, as narrativas, a partir desse ponto de vista teórico e desse olhar para o mundo, é mais esperado que eu entenda que todas essas coisas estejam entrelaçadas. Não só o colapso ambiental, como o social, o humano, o afetivo e o capitalismo. Todas essas coisas vão se conectar.

Bianca Magela: Complementando: com os índices climáticos recentes e as discussões sobre ecologia em múltiplas disciplinas, fóruns e na mídia, o termo “catástrofe” se tornou recorrente, indicando a conformação de algo mais próximo e não só acidentes de grandes proporções ou apocalipses que nos acostumamos a ver em filmes hollywoodianos. O que configura “catástrofe” hoje na sua visão?

Natalia Polessso: Vou citar duas ideias de outras pessoas. Primeiro, *O grande desatino: mudanças climáticas e o impensável*, do Amitav Ghosh. Ele vai associar o negacionismo e a crise climática a uma crise da cultura e da imaginação, porque ele percebe que, de modo geral no mundo, as pessoas têm dificuldade de compreender, aceitar e tomar atitude diante das emergências que

essa crise produz. Posso pensar, por exemplo, nas enchentes do Rio Grande do Sul. Esses problemas são cada vez mais frequentes. Estou citando um, mas temos diversos outros. Ano passado tivemos uma sequência de questões climáticas, desde enchentes a incêndios, poluição, nuvens de poluição das queimadas de um lugar com a fumaça indo parar em outro. Todos esses problemas climáticos têm tramas muito intrincadas dentro da política, tramas político-sociais que dizem respeito ao modo como elas são enfrentadas e também a como elas produzem efeitos a depender das tensões sociais que cada pessoa ou cada extrato social enfrenta. Pensar o Antropoceno nas Sociais como uma produção do capitalismo para mim faz muito sentido. Daí, pensar as questões climáticas, não só como catástrofes ou tragédias, mas como catástrofes político-climáticas, é um passo. E já estou pegando a ideia de um artigo de Anelise de Carli e outros pesquisadores, “Quando Gaia irrompe no congresso: enchentes no RS e narrativas do Antropoceno e apesar dele”⁴. Eles discutem sobre as enchentes e adjetivam essa tragédia como uma tragédia político-climática. Eu concordo com isso e uso essa ideia. A enchente aqui não foi só uma tragédia ou catástrofe, mas uma catástrofe político-climática por questões que antecederam o evento em si e pelo modo como ele foi tratado depois. Tudo isso a gente não pode circunscrever ao âmbito climático. Existe todo um lado que é social, que é político e que, enfim, tem a ver com nossa

⁴ Publicado na revista *Mídia e cotidiano*, v. 18, n. 3, set-dez. 2024, em coautoria com Marcelo Bergamin Conter e Camila Proto.

projeção de futuro e nosso entendimento de passado também. Por isso, para mim, essas coisas são muito imbricadas. Não tem como eu não voltar às minhas respostas anteriores. Tudo isso se conecta com a ideia de mono, monocultura, monoteísmo e com a ideia de o capitalismo produzir essas precariedades.

Bianca Magela: Você já afirmou que, entre as narrativas em disputa sobre origens e conformações do que nomeamos Antropoceno, você adere àquela que toma como marcador inicial as invasões e colonização das Américas e Caribe. Poderia explicar e falar sobre as implicações dessa perspectiva no presente de um país como o Brasil?

Natalia Polezzo: Acho que já toquei nesse assunto em todas as respostas, porque é meio impossível não contextualizá-lo e falar dele. Mais especificamente falando disso, aqui no Brasil a gente teve, para além da destruição dos biomas, do etnocídio e tudo o mais, essa instalação arbitrária de um modo colonial de desenvolvimento, que depois se mostra capitalista, e agora tem a continuidade com o neoliberalismo, a precarização da vida. Esse sistema que veio pra cá se produziu em função dessas invasões. Mas não dá para não falar de um outro lado, que diz respeito a uma produção de cultura e de pensamento que a afrodiáspora trouxe pra gente aqui – modos de compreensão do ser, do mundo – e também a duração dos pensamentos e ensinamentos dos povos originários. Todos esses índices de durabilidade de existências também se fazem presentes. E não só em uma perspectiva de resistência, muito embora essa seja uma característica. Esses

pensamentos não hegemônicos resistem a uma lógica de dominação. Existe essa tensão como uma resistência, de fato, para não sofrer completa extinção, mas esse pensamento cria outras vidas, outro tipo de lógica de vida. Tem um livro muito bom que traz essa ideia de como pensar o capitalismo no Brasil a partir da ideia de Antropoceno. É *A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo*, da Denise Ferreira da Silva. Não só o livro, mas a produção dela de arte, por exemplo, seu filme *Serpent Rain* [codirigido por Arjuna Neuman]⁵.

Bianca Magela: O que significa, na prática do seu trabalho de pesquisadora e de autora de ficção, “ficar com o problema com alegria e terror”, expressões que você toma emprestadas de Donna Haraway, referência muito mobilizada nos estudos ecocríticos atuais. Tem a ver com o lugar e as possibilidades da literatura?

Natalia Polesso: Muito brevemente posso responder a essa pergunta com: estar consciente. É muito difícil ser uma pessoa consciente hoje porque, meu Deus, é tanta coisa nos desgastando, de verdade! A precarização da vida me pega de um jeito muito profundo. Vejo no meu próprio trabalho como professora e também no que enxergo no contato com alunes. A Letras aqui na PUC-Rio Grande do Sul é um curso com mais de 90% de alunes bolsistas e é um curso noturno. Então, vejo os efeitos da precarização de tudo, da falta de tudo, da correria, do desejo

⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_1QWBPBBksg&t=1226s

de estar ali mais integralmente, sendo a pessoa consumida por uma rotina estafante. Esses efeitos se mostram no dia a dia. Acho que estar presente nesses lugares, estar consciente, estar debatendo, ter discernimento é estar no fim do mundo, estar aqui, inevitavelmente com alguma alegria e com algum horror.

Bianca Magela: O que você poderia contar sobre seus processos pessoais cotidianos e aprendizados para buscar fugir dessa precarização da vida? Incluindo aí preservar o tempo para a escrita de ficção em meio a outras tarefas.

Natalia Polessso: Não estou sendo muito feliz no projeto de evitar a precarização da vida. Hoje tenho 43 anos. Depois de 20 anos de hiato, tenho novamente um contrato de emprego celetista. Ouvi dizer que algumas pessoas muito jovens têm visto a CLT como um grande fracasso na vida. Esse discurso é nocivo e pra mim bastante absurdo. Passei anos trabalhando como pesquisadora, professora, escritora, tradutora, palestrante, oficineira (e antes disso outros trabalhos não relacionados às letras e à escrita) de modo precarizado, através de MEI ou sem contrato, sem recolher imposto, INSS, enfim, na informalidade. A gente sabe que a reforma trabalhista precarizou as relações e as condições de trabalho. Isso é uma coisa. A outra é como a gente tem se exaurido nessas relações de trabalho e nas nossas relações com tecnologia e discursos de inovação tecnológica e como isso impacta em XYZ, enfim, palavras que a gente ouve e que sabemos que estão conectadas com discursos mercadológicos. Além disso, somos constantemente esmagados por um

discurso de autogerência, de autocuidado, de alta performance. Tudo virou uma prática que envolve, ou exposição ou aquisição, e tudo isso é muito cansativo. Fiquei cansada só de dar esses poucos exemplos. Eu tenho falhado miseravelmente nessa fuga da precarização. A não ser pelo contrato celetista agora, que acho um luxo. Mas, como eu disse anteriormente, estar consciente disso tudo já é algo a se considerar. Um dia, falei para as pessoas do grupo de pesquisa que coordeno que a gente não precisava se esforçar pra realizar uma tarefa específica lá. Foi uma surpresa e um alívio muito grande pra todes nós. Disse que preferiria que lêssemos e discutíssemos os textos no nosso ritmo, que não tínhamos que pensar no cumprimento de um projeto ou tarefa que eu tinha projetado, que aquilo podia esperar, que o encontro e a conversa eram a grande inovação e tecnologia que estávamos conseguindo desenvolver ali. (Digo isso porque a minha bolsa de pós-doc era de inovação e tecnologia e eu tinha proposto um podcast do grupo, que ainda acontecerá, mas não estamos com pressa). Olhando a resposta agora, penso que talvez não esteja falhando tanto assim.

Bianca Magela: No encaminhamento da vida de Regina, protagonista de *A extinção das abelhas*, apesar da triste situação, ela vislumbra uma chance de viver em um grupo de pessoas que resistem. Em alguns dos seus textos, não só os com perspectiva de realismo especulativo, há encaminhamentos de aprendizado ou um final em que brilha uma esperança, muitas vezes ligada à amizade, ao amor, à comunhão com outras mulheres. Por exemplo: a Maria Fernanda de *Controle* tem um caminho de aprendi-

zado evidenciado quando ela encontra pessoas que se parecem com ela; a protagonista de alguns contos, como “A descoberta dos metais” [inclusive em *Condições ideais de navegação para iniciantes*] descobre o afeto após uma sucessão de tristezas. Seria uma espécie de ética como autora?

Natalia Polezzo: Acredito que tenha, sim, a ver com uma ética comigo mesma porque, por exemplo, *A extinção das abelhas* é um livro pesado e triste, e muitas pessoas veem o final dele também como triste. Eu não acho que seja. Acho que é um bom final dentro do que se estabeleceu ali como atmosfera, como uma construção de tempo-espço. É um final que caminha em direção a uma utopia, uma possibilidade de existir, é uma continuidade, uma tentativa de resistência. Para mim, aquilo é uma utopia radical de felicidade. Seria meio *delusional* pensar em uma ideia de felicidade capitalista nesta realidade. Estar consciente não é isso. Mas acho que há atravessamentos, como na vida, atravessamentos de pequenas alegrias, pequenos gestos de amor, de felicidade, de amizade, de comunhão que vão compondo esses caminhos para a narrativa. De fato eu, desde o *Amora*, tenho tomado essa decisão de colocar personagens LGBT, mais em especial pessoas lésbicas ou não binárias ou pessoas trans, nos meus livros, com a ideia de que é possível estar no mundo com alegria e terror. É possível encarar as coisas com a responsabilidade de que a Donna Haraway fala. É possível estar consciente e não estar esmagado. É uma coisa meio sutil, mas eu tento caminhar para esses lugares, de que é possível que a vida se imponha de algum modo. Talvez a perspectiva desses finais seja realmente

uma ética de eu não querer colocar essas personagens sempre em lugares de sofrimento, de expropriação, de apagamento, mesmo de resistência contra-hegemônica. Às vezes eu só quero dar para elas um final em que tenha um gato de que elas possam cuidar e tentar reformular uma ideia de lar. É meio isso.

>>> Recebida em 01/05/2025. Aceita em 03/06/2025.

RESENHA

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

A Terra do Nunca de Pedro Minet

Julio Cesar Carvalho Costa*

MINET, Pedro. *Coleção de meninos mortos*.

Cotia: Urutau, 2022.

Vladimir Nabokov (2021) enfatizou por vários momentos em *Lições de literatura* a ideia de que uma obra de arte é, essencialmente, a construção de um universo singular, um conto de fadas. Baseando-se em *Mansfield Park*, de Jane Austen, afirmava que, para um autor de talento, a vida real não é algo preexistente; é algo que deve ele mesmo criar, moldando suas próprias consequências. Essa perspectiva não é exclusiva sua; muitos autores, desde os poetas malditos franceses — Baudelaire, Verlaine e Rimbaud —, até alguns autores da vanguarda latino-americana, se destacaram por essa capacidade. Pedro Minet, escritor carioca, parece se integrar discretamente nessa linhagem, como um suspiro recente capturado nas páginas dos canonizados.

Sua *Coleção de meninos mortos*, livro de poesia lançado em 2022 pela Editora Urutau, é um conto de fadas que, à semelhança de uma narrativa encantadora, adota um senso prático, diluído e fantástico, característico dessas histórias. Esse senso prático, na verdade, funciona como uma espécie de combustão

* Graduando em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Piauí (campus Parnaíba).

que reflete ao leitor tudo o que existe, tudo o que já foi contado, mas que, por algum motivo, nunca foi ou pôde ser sustentado. Trata-se, de fato, de um conto de fadas, pois Minet parece tecer suas próprias lógicas, normas e consistências. Percebemos, então, que o que inicialmente parece ser uma análise minuciosa (e homoerótica) dos comportamentos urbanos da juventude masculina carioca contemporânea, à moda *flâneur*, adotada pelo autor ao longo de toda a obra, revela-se como algo mais complexo: a criação de um (Outro, novo) Rio de Janeiro.

Em “Rio Sul Shopping Center”, talvez o poema mais formalmente ousado e experimental do livro, o autor se apropria, como pontapé inicial, de um comercial de TV real do *shopping*, que retrata Deus e São Pedro delineando o processo de criação da Cidade Maravilhosa — como se igualando, numa jogada perversamente poética de marketing, a cidade e o *shopping*. Minet eleva essa ideia à máxima potência durante o poema, pois, à medida que parodia João do Rio e Baudelaire, seu poema é estruturado em vinhetas que alternam entre listas vertiginosas de observações e minicontos que oscilam entre o sombrio e o romântico. O *shopping* é utilizado como uma representação em miniatura das dinâmicas urbanas, subvertendo as concepções tradicionais do Rio de Janeiro. Por meio disso, questiona-se não apenas a essência da cidade, mas também o significado mais profundo de viver e de se enxergar nela.

Lê-se na fachada de uma loja em reforma: “ser carioca é ter o Rio dentro da pele” (Minet: 2022, 77). Mas será realmente assim? O “Rio Sul Shopping Center”, afinal, parece assumir um papel de esfinge, lançando enigmas em resposta a essas ques-

tões. Os *shoppings*, dessa forma, parecem se tornar as próprias ruas, com toda a “alma encantadora” desse mundo, se quisermos parodiar o título de João do Rio. São “escadas rolantes que conduzem a outras escadas rolantes, andares que levam a outros andares, lugares que conduzem a outros lugares, sem intervalo” (Minet: 2022, 77), revestidos por espelhos que refletem a luz, cegando momentaneamente e anulando quem passa por perto.

Matheus Ultra, no prefácio da *Coleção*, faz referência à provocação de Luce Irigaray em “Speculum de L’Autre Femme”, também presente na poesia de Pedro Minet: “Mas e se o objeto começasse a falar?”. Para responder a essa questão, os meninos mortos retratados por Minet conduzem o leitor por um discurso fragmentado e doloroso, onde, após serem usados e explorados, tornam-se Nada. Suas respostas são refletidas nos espelhos daquelas lojas — superfícies que, como narradores silenciosos, revelam não apenas as aparências visíveis, mas também a superficialidade dos corpos que passam por elas. Esses meninos, habitantes das ruas, ao se verem continuamente refletidos, “já viraram espelhos” (Minet: 2022, 80). Entram e saem dessas imagens, muitas vezes presos e perdidos do outro lado, como Alice. O autor parece sugerir que ser carioca significa testemunhar sua dor refletida, gravada, resplandecente e irrisória em cada azulejo ou manequim das lojas de roupas ao redor.

E é justamente essa dor que ressoa em todos os textos contidos na *Coleção* — penso aqui especialmente em “À Nos Amours, Réplica e Um Menino é um Menino” —, delimitando vez após vez os registros da crueldade e do sofrimento experimentados pelos meninos que povoam esse universo. Equi-

librando todo esse horror com um senso aguçado de beleza e fantasia, o resultado é um testemunho extraordinariamente único de estilo. Minet acaba infundindo em sua escrita um apelo poderoso à sobrevivência:

Boneco oco, mentiroso
que nunca vai ser um
menino de
verdade
Mas ele vive na
imagem
sobrevive na
Imagem
E você sonha com a imagem como
se fosse de verdade...
Imagem
Imagem
Imagem
Imagem
Menino menino menino menino menino menino
menino
menino menino menino menino menino
menino
menino menino menino menino menino
de
verdade...

Minet: 2022, 23

Os meninos, em sua ânsia por serem reconhecidos e vistos para além do fetichismo e da idealização que os aprisionam, buscam desesperadamente existir. Por meio de uma voz hesitante e devastada, Pedro Minet habilmente lhes oferece a oportunidade de escapar dessa tensa Terra do Nunca à qual estão condenados.

Referências

MINET, Pedro. *Coleção de meninos mortos*. Cotia: Urutau, 2022.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. São Paulo: Fósforo, 2021.

>>> Recebida em 12/12/2024. Aceita em 06/04/2025