

2025

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

33



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

ARTIGOS

BRUNA CASSIANO

FELIPE FERNANDES RIBEIRO E ANDRÉ RICARDO FREITAS BEZERRA VILELA

ADRIANO DE PAULA RABELO

GÉSSICA MOREIRA RAMOS

LUCIÉLE BERNARDI DE SOUZA

ENTREVISTA

ALCMENO BASTOS E ERIC NEPOMUCENO

por Dau Bastos

RESENHAS

BRUNO HENRIQUE COELHO

DENI DA SILVA SANTOS PAZ

2025

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

33



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

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

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

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

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORAS

Láise 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, 2025.
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

Maria Lucia Guimarães de Faria

7

Artigos

Saberes encarnados no verbo: tradução da
experiência em provérbios de Mãe Stella de Oxóssi

Bruna Cassiano

17

Entre ruínas e sobrevivência:
a distopia cotidiana em Natalia Borges Polessio
Felipe Fernandes Ribeiro e André Ricardo Freitas Bezerra Vilela

35

Metades e cristalizações:
duas paixões nos contos de Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo

59

“Teu braço, tua vontade no momento que tu escreveu”:
A palavra que resta, de Stênio Gardel

Géssica Moreira Ramos

80

Corpos estranhos: coautoria e paratextos editoriais

Luciële Bernardi de Souza

98

Entrevista

Alcmeno Bastos e Eric Nepomuceno

por Dau Bastos

132

Resenhas

Literatura-vida em *Bráulio Pedroso (novela da noite)*,

de Maurício Salles Vasconcelos

Bruno Henrique Coelho

174

Aquatempo: memória, imagem e
temporalidade líquida na poesia de Wanda Monteiro

Deni da Silva Santos Paz

182



APRESENTAÇÃO

Provérbios, enxame de abelhas, Nelson Rodrigues, linguagem-pele, coautoria e mais: onde tudo isso se encontra e se coordena? Na atual edição da nossa Revista!

Maria Lucia Guimarães de Faria

Provérbios sempre constituíram um rico repositório de sabedoria popular. Algumas modalidades se revestem de funções ainda mais eminentes. É o que demonstra Bruna Cassiano no artigo “Saberes encarnados no verbo: tradução da experiência em provérbios de Mãe Stella de Oxóssi” ao estudar a obra *Òwe* (2007). Nela, cujo título significa exatamente “provérbio” em Iorubá, a autora, Mãe Stella, uma das mais importantes líderes religiosas do Candomblé no Brasil, quinta Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, reúne sentenças proverbiais afro-brasileiras que se fazem verbo atuante a veicular ensinamentos, valores e uma continuidade cultural, comprovando a potência da tradição oral como matriz de pensamento. Mais do que compilar os provérbios, Mãe Stella os traduz, interpreta e transcreve, promovendo uma circulação e renovação dos saberes ancestrais, cuja “força comunicativa”, argumenta a articulista, “ultrapassa o plano verbal, inscrevendo-se em uma dimensão multimodal e multissemiótica”. A leitura atenta do artigo convencerá a leitora e o leitor de que provérbios são uma significativa e relevante modalidade literária.

Nosso segundo artigo é dedicado ao romance *A extinção das abelhas* (2021). Com o título “Entre ruínas e sobrevivência: a distopia cotidiana em Natalia Borges Polessó”, Felipe Ribeiro e André Ricardo Vilela se empenham em demonstrar que a romancista gaúcha desenha situações levadas a um limite tal que trazem para o presente a consumação concentrada de tendências que ainda se processam lentamente e cujo consumir-se parece distante. Se não estamos ainda no futuro distópico, a distopia é mostrada em seu curso gradual, mas implacável, de modo a se poderem já divisar as conclusões acabrunhantes. Nesse ponto, a formulação “distopia cotidiana” é precisa. Expressões como precarização do trabalho, deterioração da afetividade, encolhimento de perspectivas, autoexploração, plataformização dos corpos, gamificação da vida indicam a ordem de reflexões que os articulistas extraem da obra de Polessó. Essas reflexões vão ao encontro de considerações da própria escritora em entrevista publicada no número anterior de nossa revista (v.17, n.32), que convido leitoras e leitores a visitarem, porque a leitura conjunta das declarações da autora e do ensaio que ora publicamos permite um aprofundamento importante e uma conscientização mais alerta de problemas gravíssimos do nosso tempo. Entrevista e artigo se vascularizam reciprocamente. Leitoras e leitores constatarão, por exemplo, que não foi só a personagem ficcional Regina, hiperqualificada, mas sobrevivendo de “frilas” e da sujeição ao mercado das *camgirls*, que precisou lidar com o desencanto trabalhista. A própria autora, detentora de um pós-doutorado e muitos títulos, tendo trabalhado por anos na informalidade, festeja aos 43 anos um contrato de trabalho celetista.

O terceiro artigo que trazemos a lume versa sobre Nelson Rodrigues e encerra uma surpresa para o público leitor. Quem diria que o assim alcunhado “Anjo Pornográfico” era um idealista romântico? Em “Metades e cristalizações: duas paixões nos contos de Nelson Rodrigues”, Adriano de Paula Rabelo não só o afirma como o comprova. De início, o estudioso se reporta à base da idealidade do amor na civilização ocidental: o famoso discurso de Aristófanes no diálogo *O banquete*, de Platão. Em seguida, recorre à teoria do amor erótico elaborada por Stendhal. Segundo o romancista francês, o amante cumula a pessoa amada de virtudes e idealizações, como que revestindo-a de cristais, razão pela qual dá à sua doutrina o nome de “cristalização”. De posse desse apoio teórico, o articulista põe em cena o próprio Nelson, haurindo de suas crônicas e memórias inúmeras declarações do dramaturgo a respeito da problemática amorosa que subsidiam tanto a sua concepção romântica do amor quanto a sua certeza de que ela fatalmente ruirá em confronto com o mundo moderno. Por fim, consumando a sua demonstração, Rabelo leva ao palco do ensaio os próprios personagens rodriguianos, em particular os que habitam os universos de dois contos: “A eterna desconhecida” e “O canalha”. Com as finas análises das duas obras, o ensaísta radiografa a sua anatomia romântica e inverte a equação: aqui, o reputado “provocador” é provocado.

O amor ainda atravessa o nosso quarto artigo, mas numa perspectiva totalmente outra. Aqui, também, no entanto, a noção de que há um modo *certo*, ideal, de amar, de se relacionar, atua como força coercitiva e opressora a obstruir encontros e impedir laços

que, a despeito de tudo, se mantêm fiéis a um sentimento vigoroso que eclodiu. O romance em questão é *A palavra que resta*, do escritor cearense Stênio Gardel. O estudo adota como título uma frase do próprio livro interpretado: “Teu braço, tua vontade no momento que tu escreveu”. A autora, Géssica Moreira Ramos, numa leitura extremamente sensível, entrelaça, com precisão e delicadeza, as linhas de força do romance: analfabetismo, letramento, amor, homofobia, autocerceamento, erotismo, vozes narrativas, saudade, desejo. Todas essas variáveis se substantivam pela potência da palavra, tardia, mas poderosamente adquirida. A aliança da palavra e do amor, que, de algum modo, enfim se liberta, não só concede ao outrora iletrado a capacidade de ler, mas lhe outorga a descoberta de uma vocação: a de escritor. Se tudo que resta é uma carta por 50 anos guardada, a linguagem-pele e a palavra-corpo operam uma metamorfose para a qual o termo “reminiscção”, conceito poético de Guimarães Rosa que dá título à décima-oitava estória de *Tutameia*, talvez seja bem-vindo. Diferentemente de uma lembrança, que pode ficar parada e perdida num passado irrecuperável, a reminiscção coloca a reminiscência em ação, dá-lhe contornos presentes e a envia, quem sabe, para algum futuro.

Nosso quinto e último artigo porta um título e um subtítulo. O título é provocativo, porque faz aflorar a ideia de elementos nocivos a um organismo: “Corpos estranhos”. O subtítulo esclarece a denominação, mas intensifica a provocação: “coautoria e paratextos editoriais”. A estranheza com que a articulista Luciéle Bernardi de Souza atíça o/a leitor/a é a ruptura com a noção tradicionalmente assente de que um livro é obra de *um/a* autor/a. Não apenas a con-

cepção de que um livro pode ser fruto de um processo *coautoral* está posta em pauta: agrega-se, também, à *autoria* uma série de fatores que se constelam em seu entorno como título, subtítulos, intertítulos, prefácios, preâmbulos, notas, epígrafes, ilustrações, dedicatórias, etc., que Gérard Genette, em seu já clássico estudo, denominou “paratextos”. De posse desses conceitos e depois de incursionar por uma discussão a respeito da figura do autor na companhia de teóricos que a problematizaram, como Roland Barthes e Michel Foucault, a ensaísta examina duas obras escritas a quatro mãos: *Rés: o livro das contaminações* (2014), de Maraíza Labanca e Erick Costa, e *Baião de 2* (2017), de Leoni e Mauro Santa Cecília. Luciéle chama atenção para o fato de que parcerias criativas não são raras em outras artes, mas ainda pouco se praticam em literatura. Curiosamente, um projeto *concriativo* dessa natureza é citado em nosso artigo anterior, embora não constitua seu foco: *Como se fosse a casa: uma correspondência*, desenvolvido por Ana Martins Marques e Eduardo Jorge. Mas o romance *A palavra que resta*, ele, sim, objeto do artigo, olhado à luz de uma *cogestação*, me fez meditar: de quem seria “a palavra que resta”? de Cícero, que deixou a carta, ou de Raimundo, que finalmente responde sob a forma de um romance? de ambos, cada um em seu tempo, engendrando uma temporalidade outra? Estaríamos diante de um modo diverso de coautoria, mas, ainda assim, de *escrita compartilhada*?

Lanço a pergunta às nossas leitoras e aos nossos leitores, convidando-os a usufruírem de cada um dos textos que integram a presente edição da Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, não apenas em sua singularidade, mas também numa

possível e desejável parceria com os demais. Afinal, os trabalhos que se reúnem num número de periódico, ainda quando não componham um dossiê, não se solidarizam num circuito, num intercâmbio e num entrosamento que se poderiam dizer *coautorais*? Nosso segundo artigo, inclusive, foi elaborado conjuntamente por dois autores. O primeiro fala de conhecimento coletivo, compilado a inúmeras mãos. Não foi outro o meu esforço nesta breve apresentação, senão o de alinhar e alinhavar esses estudos, trabalho para o qual convoco a *colaboração* do público leitor.

Mas não só de artigos se alimenta a nossa revista. A seção central desta edição reserva um outro presente às leitoras e aos leitores: a deliciosa entrevista com Alcmeno Bastos e Eric Nepomuceno conduzida por Dau Bastos. Vejam que trio: de um lado, um crítico literário e professor universitário (Alcmeno); de outro, um contista, jornalista e tradutor (Eric); mediando-os, um romancista e contista, também professor e crítico (Dau). O que poderia resultar desse auspicioso encontro? Muito conhecimento? Decerto! A conversa comporta proficiência letrada, mas também é adoravelmente recheada pelo humor afiado no gume da vida que notabiliza os dois entrevistados. Alcmeno, lastreado por pesquisa de anos, expõe com precisão e competência a sua tipologia teórica que distingue o romance histórico do romance político, com abundante argumentação e ilustrativos exemplos. Paralelamente, ficamos conhecendo a sua doutrina da festa às avessas, em que convidados são barrados, e penetras têm passe livre... Eric relata a sua tocante experiência como biógrafo de Emiliano Zapata. É uma biografia que não parece biografia, sobretudo

em sua surpreendente abertura, porque se concebe mais fiel às emoções que ensinam a lenda do amado general do que a dados estritamente factuais. Ao mesmo tempo, somos apresentados à engraçadíssima história do romance pornô de Almodóvar, que Eric é quase intimado a traduzir. Nas histórias que ele conta, algumas rocambolescas, desfila uma série de figuras, à época dos relatos praticamente desconhecidas e agora famosíssimas.

Curiosidade aguçada? Pois não deixem de testemunhar a vivacidade da conversa, sagazmente deflagrada pelas perguntas inteligentes e oportunas do entrevistador, que demonstra entender de arte romanesca e estar bastante familiarizado com as obras de seus convidados.

Há quase oito anos, na manhã de 11 de setembro de 2018 – pouco mais de um mês antes do desastre político que se abateria sobre o Brasil com o catastrófico resultado das eleições presidenciais –, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), durante o IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, intitulado “Poesia, prosa, política”, na mesa-redonda “Ficção & História na América Latina”, acontecia ao vivo a conversa que agora publicamos. Os anos não levaram o frescor do debate, nem diminuíram a urgência das reflexões que entrelaçam literatura, história e política, nem embaçaram a agudeza das palavras e ponderações dos entrevistados. Atual, atuante e atilada, a entrevista tem muito a contribuir, ainda, para o nosso cotidiano meio cambaleante, mas teimosamente aguerrido.

Por fim, como de costume em nossas edições, oferecemos resenhas de obras da cena literária brasileira contemporânea.

Na primeira delas, valendo-se de várias referências, em particular o filósofo francês Gilles Deleuze e suas lições sobre o devir, e propondo uma reinterpretação do conceito de “literatura viva” do poeta português José Régio e sua substituição pela noção de “literatura-vida”, Bruno Henrique Coelho apresenta o romance *Bráulio Pedroso (novela da noite)* (2018), do escritor carioca Maurício Salles Vasconcelos, desvelando um pouco da “teia intrincada de reflexões sobre o estar no mundo” que ele tece, à medida que “se vai fazendo em múltiplos gêneros e linguagens”. Como argumenta o articulista, ao focalizar a trajetória do professor-artista-pesquisador Niro Zaremba, entrelaçando-a à novelística experimental do autor de *Beto Rockfeller*, o romancista evidencia o papel desempenhado pelas telenovelas na formação cultural do Brasil, o que lhe permite traçar um panorama sério-jocoso da realidade brasileira.

Em nossa segunda resenha, que encerra o presente volume, com o título “*Aquatempo: memória, imagem e temporalidade líquida na poesia de Wanda Monteiro*”, Deni da Silva Santos Paz introduz o livro, a poeta, as chaves da obra resenhada e a ordem de considerações que desenvolve em seu texto. Nas palavras do resenhista, o livro constitui uma espécie de “travessia simbólica pelos rios da Amazônia”, em que a pessoa lírica se intimiza e se harmoniza com o espaço que habita. Na tradição da literatura brasileira amazônica, onde predominaram vozes masculinas, Deni Paz realça o papel e a relevância da escritora, que publicou também *O beijo da chuva* (2008), *Anverso* (2011), ambos pela Editora Amazônica, *Dois mulheres entardecendo*, em parceria com Maria Helena Latini, pela

Editora Tempo, em 2015, e pela Amo Editora, em 2021, – outra obra coautoral que incorpora a presente edição –, e *Chão de exílio*, pela Kotter Editorial e Amo Editora, em 2021.

Aí está, como menu degustação para o nosso público leitor, um rápido apanhado do deleite que o espera nas próximas páginas. Aproveito para agradecer aos ensaístas, entrevistados, entrevistador e resenhistas, assim como à nossa diagramadora e projetista gráfica Francyne França, e ainda à nossa pequena, mas competente, equipe de editoras, que, em regime de *coworking*, tornaram possível esta edição. Retomo a ideia da atividade *colaboral* e paratextual envolvida na execução e publicação de um número de revista e com ela encerro esta apresentação: não está fácil manter viva a pesquisa e o exercício intelectual em nossa conjuntura atual. Aqui, também, é necessária uma rede de apoio e troca e, como ingrediente, muita obstinação. Mas, de nossa parte, falta de entusiasmo não nos desfalece. E, assim, seguimos, firmes, na esperança de que, seja como for, a democracia sempre prevaleça.

ARTIGOS

REFLEXÕES CRÍTICAS



Saberes encarnados no verbo: tradução da experiência em provérbios de Mãe Stella de Oxóssi

Bruna Cassiano*

Resumo

Este trabalho busca analisar as dimensões literária e litúrgica de provérbios extraídos da obra *Òwe* (2007), de Mãe Stella de Oxóssi, discutindo o modo como sentenças proverbiais agem como possíveis traduções de experiências vividas pela comunidade negra na diáspora. Os provérbios, herdados da tradição oral africana, atuam como sínteses de experiências e valores comunitários, garantindo a continuidade cultural mesmo diante de desafios históricos, como a diáspora africana e a escravização. Ao que parece, o livro em questão corresponde a uma manifestação literária rica que traduz a essência da sabedoria ancestral africana por meio da forma breve e impactante dos provérbios, gênero que, na cultura afro-brasileira, age na construção identitária dos sujeitos, nas aprendizagens e na prática desses ensinamentos. Para esse estudo, serão fundamentais as contribuições de Edimilson de Almeida Pereira (2022), Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020), Henrique Freitas (2016) e Walter Benjamin (2001), entre outros escritores cujas postulações também se mostram basilares para a discussão proposta.

Palavras-chave: Provérbio; Mãe Stella de Oxóssi; oralidade; cultura afro-brasileira; tradução.

*Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

E-mail: bruna.lmbcassiano@gmail.com

Abstract

This work seeks to analyze the literary and liturgical dimensions of proverbs extracted from the work *Òwe* (2007), by Mãe Stella de Oxóssi, discussing how proverbial sentences act as possible translations of experiences lived by the black community in the diaspora. Proverbs, inherited from the African oral tradition, act as syntheses of community experiences and values, guaranteeing cultural continuity even in the face of historical challenges, such as the African diaspora and enslavement. It seems that the book in question corresponds to a rich literary manifestation that translates the essence of ancestral African wisdom through the brief and impactful form of proverbs, a genre that, in Afro-Brazilian culture, acts in the identity construction of subjects, in learning and in the practice of teaching. For this study, the contributions of Edimilson de Almeida Pereira (2022), Nei Lopes and Luiz Antonio Simas (2020), Henrique Freitas (2016) and Walter Benjamin (2001), among other writers whose postulates are also fundamental to the proposed discussion, will be essential.

Keywords: Proverb; Mãe Stella de Oxóssi; orality; Afro-Brazilian culture; translation.

O provérbio é o cavalo da palavra

Os provérbios possuem um importante papel na manutenção dos saberes ancestrais da cultura afro-brasileira. Herdados das tradições africanas, são transmitidos oralmente ao longo de séculos, atuando como manuais para se viver bem. Apresentam-se na forma de frases curtas, compostas por metáforas e profundos significados, garantindo que as experiências dos antepassados não se percam com o tempo.

Em culturas nas quais a oralidade corresponde a um elemento central, as sentenças proverbiais operam como receptáculos de uma memória coletiva. O seu caráter anônimo “traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida coletiva”, conforme pontua Honorat Aguessy (1997, 118), em “Visões e percepções tradicionais”. Assim, por meio deles, valores como respeito, justiça, solidariedade e a conexão com a natureza são transmitidos de geração a geração, promovendo a continuidade cultural em meio a contextos desafiadores, como a diáspora africana e a escravização.

Durante o período escravocrata, a repressão das culturas africanas levou à necessidade de estratégias para preservar tradições não hegemônicas. Nesse contexto, os provérbios foram usados como ferramentas de comunicação codificada, transmitindo mensagens de união, sobrevivência e esperança. Além disso, esses ditos ajudaram a fortalecer a identidade cultural, sobretudo a identidade afro-brasileira.

Contudo, sucessivas tentativas de apagamento da relevância dos provérbios foram empreendidas historicamente. Embora

sejam expressões literárias ricas e cheias de significado, muitas vezes os provérbios não são vistos como literatura por fatores relacionados à sua forma, função e contexto cultural. O racismo religioso é uma das razões para esse apagamento, uma vez que, nas tradições de matriz africana, localizadas principalmente no Candomblé e na Umbanda, os provérbios são usados para ensinar sobre os Orixás, os rituais e a visão de mundo dessas crenças.

Nesse contexto, como consequência da desvalorização dos provérbios, é possível observar uma ausência de abordagens que abarquem a performance em língua sagrada, quando esta se insere em contextos ritualísticos de matriz africana, como uma modalidade literária. Essa perspectiva é abordada por Edimilson de Almeida Pereira em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2022), obra que discute a presença e os impactos de uma estética afro-diaspórica na literatura brasileira contemporânea.

Segundo o autor, a teoria literária exclui “as modalidades literárias que se realizam fora do domínio da escrita” (Pereira: 2022, 115), desvalorizando, assim, a potência literária de gêneros da tradição oral como o provérbio. Comumente vista como um saber menor, a oratura do provérbio é não pertencente à literatura canônica, tendo seu “potencial epistemológico deliberadamente recalcado”, conforme discute Livia Maria Costa Sousa (2017, 217) em “A potência epistemológica do provérbio”, texto que investiga a potência epistemológica própria das tradições orais na diáspora africana.

Essa desvalorização não impede, entretanto, a produção de obras como *Òwe* (2007), de Mãe Stella de Oxóssi, que reúne

sentenças proverbiais fundamentais para a sobrevivência e o compartilhamento de saberes afro-brasileiros. Esse livro carrega em sua tessitura axiomas que ora interpretam, ora prescrevem o comportamento humano, apresentando-se como espaços fecundos de “trânsitos, migrações e traduções” e “dialogando, ainda que com tensões, a modernidade com o saber ancestral” (Sousa: 2017, 224).

Com base nessas considerações, este artigo visa discutir as dimensões literária e litúrgica em provérbios extraídos da obra citada, ressaltando o modo como sentenças proverbiais agem como possíveis traduções de experiências vividas pela comunidade negra na diáspora, apresentando-se como sumo de uma tradição viva, verbo atuante a encarnar e mobilizar ensinamentos ancestrais. Para tanto, serão fundamentais as contribuições de Edimilson de Almeida Pereira (2022), Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020), Henrique Freitas (2016) e Walter Benjamin (2001), entre outros escritores cujas postulações também serão basilares para a discussão proposta.

A palavra proverbial de Mãe Stella de Oxóssi

Maria Stella de Azevedo Santos, mais conhecida como Mãe Stella de Oxóssi (1925–2018), foi uma das mais importantes líderes religiosas do Candomblé no Brasil. Iniciou-se na religião em 1939, sob a orientação de Mãe Senhora, sua antecessora, e em 1976 tornou-se a quinta Ialorixá (sacerdotisa) do Ilê Axé Opô Afonjá, um dos mais antigos e renomados terreiros de Candomblé, localizado em Salvador, Bahia.

Todavia, sua trajetória não se resume à experiência com o sagrado. Membro da Academia de Letras da Bahia, Mãe Stella também foi uma intelectual que contribuiu significativamente para a difusão e o entendimento das religiões de matriz africana no Brasil. Escreveu diversos livros, como *Meu tempo é agora* (2010), *Epé Laiyé – Terra Viva* (2009), que ajudam a desmistificar e valorizar o Candomblé.

Entre a sua vasta produção escrita, também se encontra a obra *Òwe – Provérbios*, lançada em 2007, livro que reúne provérbios e ditados populares extraídos da sabedoria ancestral das tradições africanas, especialmente do Candomblé e da cultura Iorubá. O título da obra significa “provérbio”, em Iorubá, refletindo o foco na transmissão de ensinamentos simultaneamente profundos e concisos, típicos dessa rica tradição oral.

Acerca da importância da tradição oral para africanos e afro-brasileiros, em *Filosofias africanas: uma introdução*, Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2020, 87) consideram:

No patrimônio imaterial de um povo, representado pela riqueza tradicional acumulada desde os primórdios de sua consciência, os provérbios costumam representar momentos de alta sabedoria. Na profundidade das sínteses, essas expressões do pensamento contêm, em geral, a essência dos ensinamentos indispensáveis à vida, ou seja, o sumo da filosofia das sociedades que os criaram.

Na obra *Òwe*, esses saberes se mostram como uma tradução da experiência adquirida pelos mais velhos, saberes que se condensam na forma de um livro de bolso, para consultas aleatórias, organizado em duas partes. Na primeira, a autora reúne uma compilação de sentenças proverbiais em Iorubá, apresentando duas traduções para cada provérbio, uma mais fidedigna à versão estrangeira, e outra que consiste em uma interpretação da própria tradução. Por exemplo: ao provérbio “*Alasoàlà ki Ilo ioko si iso-elépo*”, atribui-se a tradução “Quem usa roupa branca não se senta na graxa”. Na sequência, uma segunda tradução é apresentada: “Não se pode tocar em sujeira sem ser descoberto” (Santos: 2007, 3).

Na segunda parte da obra, a escritora apresenta outros provérbios cuja origem não é definida, mas que “são aceitos, resguardados e falados cotidianamente no interior dos terreiros” (Santos: 2017, 61). Porém, de modo semelhante à estrutura da primeira parte de *Òwe*, há também uma tradução, uma possível interpretação de Mãe Stella, para cada provérbio selecionado, tal qual se apresenta na página 44 da obra, em que ao provérbio “Sabedoria quando é demais vira bicho e engole o dono” acrescenta-se a tradução “Não é sábio aquele que se acha sabido”.

O comprometimento da autora com a efetiva transmissão da mensagem sublinha o caráter pedagógico dos provérbios, perspectiva discutida por Henrique Freitas em *O arco e a arkhé* (2016). De acordo com o autor, a palavra proverbial firma-se no lugar do cuidado, comprometendo-se com a tradução de saberes seculares que viabilizam a aprendizagem por meio da oralidade. Como “condensadores de saberes”, os provérbios de Mãe Stella, por exemplo,

evocam uma “sabedoria-síntese” (Freitas: 2016, 74), assumindo também uma dimensão literária-litúrgica.

Dessa maneira, o provérbio desprende-se do lugar de epígrafe e assume um lugar de maior destaque. Ele deixa de ser um adorno que apenas antecede o texto para tornar-se um núcleo enunciativo que organiza, orienta e produz reflexão. Logo, ao condensar experiências, valores e visões de mundo, o provérbio assume um papel epistemológico, operando como forma legítima de conhecimento e não apenas como recurso retórico. A sua presença no discurso não serve apenas para embelezar ou reforçar ideias, mas para instaurar caminhos interpretativos e afirmar a potência da tradição oral como matriz de pensamento.

Além disso, pode-se dizer que o provérbio age como um adjá, sineta ritual do Candomblé cujo nome, em Iorubá (*Àjàjà*), remete ao chamado que convoca e desperta: um pequeno instrumento de metal, usado pelos sacerdotes para saudar os Orixás, marcar o ritmo do sagrado e abrir o caminho do transe. Seu som não apenas ecoa, mas atravessa, ligando o mundo visível ao invisível, o corpo ao espírito, a presença ao mistério. Assim também o provérbio vibra como um toque ancestral: não se limita a dizer, ele chama (Freitas: 2016); não apenas orienta, ele conduz. Ao ressoar na memória coletiva, faz mover aquilo que estava adormecido, abrindo passagem para o saber que caminha entre gerações.

Nesse sentido, ao compreender simbolicamente o provérbio como um adjá, cuja vibração convoca sentidos, corpos e memórias, torna-se possível reconhecer, como propõe Abreu Paxe, que sua força comunicativa ultrapassa o plano verbal, ins-

crevendo-se em uma dimensão multimodal e multissemiótica, na qual forma, contexto e performance se articulam para produzir significado. Em “Imagens, contexto e comunicação: o provérbio no testo de panela e na esteira” (2016), o autor destaca alguns dos principais aspectos formais desse gênero:

O provérbio é uma sentença de utilização popular. *Sentença* insinua que o provérbio deve ser curto para facilitar a memorização [...]. A expressão popular torna-se paradoxal pelas seguintes razões: o seu uso é de âmbito amplo e restrito. *Amplo* porque implica o anonimato, é pertença de todos; pois, na sua utilização envolve todo o povo, ou seja, ninguém numa sociedade pode reivindicar a autoria dos provérbios, pode sim reivindicar a auto autoria de tê-los proferido e demonstrar o grau de conhecimento e de interiorização da cultura, a sua sabedoria. *Restrito* pelo facto de o provérbio está reservado a indivíduos que dominam a arte do bem dizer por estes provarem seu conhecimento e juízo. O provérbio não é apanágio só dos velhos, mas é do lado dos velhos que é mais utilizado por ter vivido muitas experiências. Também pensamos o provérbio como peça artística, porque é um enunciado conotado. O seu movimento significativo não para no sentido óbvio, mas prolonga-se a outro nível, para tal devia ser dissociado da designação popular (Paxe: 2016, 45 – grifos do autor).

Partindo das considerações de Paxe, pode-se afirmar que toda partilha de um provérbio será sempre uma tradução, uma vez que a transmissão oral do saber, de maneira geral, não fornece uma precisão, uma exatidão sobre a origem da mensagem, nem sobre a autoria do discurso proferido. Essa perspectiva coaduna-se com o pensamento de Benjamin em “A tarefa-renúncia do tradutor” (2001), ao atestar que, nas traduções, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (Benjamin: 2001, 68).

Logo, há nos provérbios compilados e traduzidos por Mãe Stella de Oxóssi uma atualização e recriação constante de saberes ancestrais. O caráter renovador das traduções é abordado por Edimilson de Almeida Pereira ao discutir diferentes maneiras de transcrição literária baseadas em textos que carregam simbologias sagradas. Para o autor, traduzir é reinventar um novo texto em outra língua, mantendo relações culturais com o texto original. Tais relações “são garantidas pela moldura sociocultural que transita para o texto traduzido mediante inferências apresentadas ao leitor mais do que referências diretas e objetivas” (Pereira: 2022, 133).

No provérbio que abre o livro, é possível identificar como Mãe Stella apropria-se de simbologias do Candomblé tanto para recriar determinadas compreensões, mantendo-se um tanto fiel à versão primeira do provérbio, quanto para produzir uma nova leitura sobre divindades da mitologia Iorubá, recontando mitos sobre os Orixás. Assim, ao provérbio em Iorubá “*Òrúnmilá afèdè-fèyò, Èl'àsòdè*” atribui-se a tradução “Orumilá, dono do provér-

bio, aquele que guarda o universo”, seguida de “O provérbio é de propriedade de Orumilá: a divindade responsável pelo processo divinatório” (Santos: 2007, 1), uma espécie de metatradução, em que o texto se pensa e se refaz a si mesmo.

Nesse provérbio, nota-se o emprego de uma tradução que resguarda a menção a Orumilá, “divindade responsável pelos destinos, pelos processos divinatórios e pelos provérbios” (Santos: 2007, n.p.), os quais são utilizados de modo oracular na obra, acompanhados de orientações concedidas por Mãe Stella. Dessa maneira, a autora aparenta realizar uma tradução que dialoga com o modo “Orfe(x)u”, conceito operacional discutido por Edimilson de Almeida Pereira na obra *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2022). Segundo o autor, nesse modo, ocorre uma “recriação pessoal e original do mito”, com a possibilidade de localizar “marcas explícitas do universo mítico Iorubá e referências mais ou menos diretas à sua constituição” (Pereira: 2022, 135).

Embora acione esses dois conceitos operacionais para analisar produções literárias que se apropriam da simbologia de Exu, divindade Iorubá que atua como mensageiro entre o *Aiê*, a Terra, e o *Orun*, o mundo espiritual, Edimilson de Almeida tece considerações que se mostram pertinentes para o estudo sobre a obra *Òwe*, que abarca não só o mito de Exu, mas também outras simbologias inerentes às religiões de matriz africana, recuperáveis com base na análise do *corpus* deste trabalho.

Por sua vez, a compreensão do autor sobre o modo “Exunouveau” pode ser ilustrada nas três sentenças proverbiais seguintes, quando Mãe Stella de Oxóssi apresenta uma tradução

que não menciona diretamente Oxalá, divindade considerada o pai de todos os Orixás: (1) “Òòsàálá fùwá aoké”; (2) “Oxalá deixa seu comportamento no alto”; (3) “Cada ser humano tem a responsabilidade de dar bons exemplos para o outro” (Santos: 2007, 28). Analisando o movimento empreendido pela autora, torna-se perceptível a realização de uma tradução que é também transcrição, na medida em que gera uma nova forma de produção escrita, “outra maneira de recontar o mito Iorubá” (Pereira: 2022, 135).

Observa-se, portanto, tanto a *fidelidade* ao original quanto a *liberdade* para recriar sentidos na tradução dos provérbios em destaque, “velhos e tradicionais conceitos em qualquer discussão sobre traduções” (Benjamin: 2001, 76).

Em outros provérbios localizados na obra de Mãe Stella, observa-se um semelhante processo de ampliação dos significados, abarcando outras possibilidades de sentido, englobando o “vir a ser do discurso, do sujeito e do mundo” (Pereira: 2022, 136), como pode ser evidenciado tanto em “*Ko se eku, ko se aiye àjao*”, traduzido como “O morcego nem é rato nem é pássaro” e “Tem pessoas que não são inimigas, mas também não são amigas” (Santos: 2007, 7), quanto na sentença proverbial “*Ògbèrì nko mo màrìwo*” traduzida para “O não iniciado não pode conhecer os segredos do mariwo” e “Os mistérios de uma religião devem ser conhecidos apenas pelos seus sacerdotes” (Santos: 2007, 11).

A leitura dos provérbios anteriormente citados permite a constatação de que Mãe Stella de Oxóssi firma-se em um lugar de passagem entre a reiteração da mitologia Iorubá e a sua inovação. No provérbio apresentado na página 7, na segunda tradução que

acompanha a versão original, é visível a ampliação dos sentidos, haja vista o fato de a autora fornecer uma transcrição que omite as palavras que remontam a morcego, rato e pássaro, elaborando uma tradução que estende a cadeia de significados primária.

De certo modo, Mãe Stella dinamiza o entendimento do provérbio Iorubá, alertando o seu leitor para o cuidado com as relações interpessoais: há quem não seja amigo nem inimigo, logo, é preciso ter cautela com a forma como os sujeitos podem se apresentar no convívio cotidiano.

O provérbio subsequente, por sua vez, alerta o leitor sobre os “segredos do *mariwo*” (Santos: 2007, 11). No contexto do Candomblé, *mariwo* (ou mariwô) refere-se às folhas da palmeira-de-dendê que são amplamente utilizadas em rituais e práticas religiosas dessa tradição afro-brasileira. O mariwô é considerado sagrado e desempenha um papel importante na proteção espiritual, na consagração de espaços e objetos e na conexão com os Orixás.

Sem remontar diretamente ao significado da palavra em questão, Mãe Stella associa os segredos do mariwô aos mistérios que permeiam as religiões de matriz africana, nutrindo o entendimento de que apenas os mais velhos, os sacerdotes, especificamente, podem acessar plenamente determinados saberes. Não cabe aos “não iniciados” (terminologia recorrente em terreiros de Candomblé e Umbanda para se referir às pessoas que passam por rituais específicos para aprofundar sua conexão com as práticas, valores e espiritualidade dessas religiões) o acesso às camadas mais profundas do sagrado.

Novamente, o viés pedagógico das sentenças proverbiais ganha relevo. A autora utiliza-se dos provérbios, mensagens de *Odú*, do destino, para trazer “orientações de prevenção e reflexão, para garantir uma boa caminhada dos seres humanos na Terra” (Santos: 2017, 61). Para tanto, Mãe Stella recorre à escrita para registrar esses saberes e, na obra *Meu tempo é agora* (2010), justifica essa escolha: “a tradição somente oral é difícil nos tempos atuais. Até mesmo porque a aquisição da escrita pela humanidade é um ganho e não uma perda” (Santos: 2010, 31).

Dessa maneira, há uma fusão entre oralidade e escrita, fusão que salienta a presença do saber africano responsável por fundamentar “práticas e ações transplantadas para o Brasil e as Américas” (Lopes; Simas, 2020: 14). A autora sublinha a importância da partilha de conhecimentos, assumindo o compromisso de cuidado com o outro por meio de um livro que age como um oráculo, meio pelo qual o leitor pode buscar obter respostas ou orientações sobre dilemas do seu tempo.

Em *Ôwe*, o verbo é atuante e encarna a memória dos antepassados, apresentando-se como “sopro animado, que anima aquilo que expressa” (Lopes; Simas: 2020, 36). A palavra invoca o saber, a própria experiência. Dito de outra forma, as sentenças proverbiais traduzidas por Mãe Stella de Oxóssi resguardam o poder de iniciar e fazer despertar os sujeitos que acessam a obra “nos momentos de conflito e indecisão” (Santos, 2007, n.p.). A sua obra mantém acesa a memória dos mais velhos, que encontraram nos provérbios um meio de instruir e de alertar as gerações vindouras.

Considerações finais

Firmando-se no reconhecimento da força da sentença proverbial, Mãe Stella elabora uma obra na qual a palavra assume uma dimensão literária-litúrgica. Confrontando o campo dos estudos literários, os provérbios de Mãe Stella de Oxóssi ampliam “as experiências ético-estéticas da literatura” (Freitas: 2016, 75).

Logo, a partir da leitura e da análise da obra em destaque, pode-se dizer que o livro corresponde a uma manifestação literária rica que traduz a essência da sabedoria ancestral africana por meio da forma breve e impactante dos provérbios, gênero que, na cultura afro-brasileira, age na construção identitária dos sujeitos, nas aprendizagens e na prática desses ensinamentos.

Em *Ôwe*, o testemunho ganha força. As traduções de Mãe Stella revestem-se “de carne e cores”, irrigando “de sangue o esqueleto do passado” (Ki-Zerbo: 2010, 39), alimentando o exercício da memória e estimulando a sua manutenção. Para tanto, a autora recorre a diferentes modos operacionais capazes de recriar, de transcriar simbologias que circundam as religiões de matriz africana, atingindo até mesmo um público leitor que não está familiarizado com o universo do Candomblé.

Os provérbios dispostos na obra apresentam-se como síntese de reflexões amadurecidas, resultantes de experiências vividas pelos mais velhos. Há um provérbio africano que diz: “A boca do velho cheira mal, mas ela profere coisas boas e salutares”. Nesse viés, são os provérbios compilados por uma mãe de santo o “sopro animado” (Lopes; Simas: 2020, 36) a reiterar a

importância da transmissão de saberes, cujo valor de verdade sustenta-se sobretudo no comprometimento, na responsabilidade, que a autora estabelece com o que é partilhado.

Referências

AGUESSY, Honorat. “Visões e percepções tradicionais”. In: BALOGUN, Ola. et al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.) *Clássicos da teoria bilíngüe, antologia bilíngüe*, Volume I, Alemão-Português. Universidade Federal de Santa Catarina, CCE/DLLE-Núcleo de Tradução: Florianópolis, 2001.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. (Ed.) *História geral da África*. Volume I. Metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

PAXE, Abreu. “Imagens, contexto e comunicação: o provérbio no testo de panela e na esteira”. In: _____. *Ensaio. Luanda*. União dos Escritores Angolanos, 2016.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodispórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Òwe – Provérbios*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2007.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS DE OLIVEIRA, Alan. O cavalo da palavra: o uso de provérbios no Candomblé e na capoeira da tradição à contemporaneidade. *Revista Eixo*, v. 6, n. 2, pp. 57-65, 2017.

SOUSA, Livia Maria Costa. “A potência epistemológica do provérbio: um novo local de enunciação”. *Caderno Seminal*. Rio de Janeiro, v. 28, n. 28, 2017.

>>> Recebido em 29/01/2026. Aceito em 05/03/2026.



Entre ruínas e sobrevivência: a distopia cotidiana em Natalia Borges Polesso

Felipe Fernandes Ribeiro*

André Ricardo Freitas Bezerra Vilela**

Resumo

O presente artigo traz à baila o romance de Natalia Borges Polesso, *A extinção das abelhas*, interpretando-o como uma expressão literária do colapso social, ambiental e afetivo que caracteriza o capitalismo tardio. Lançado em 2021, em meio à pandemia de Covid-19, a obra combina elementos distópicos e realistas para investigar a precarização do trabalho, a solidão e o empobrecimento das relações humanas dentro de um cenário de autoexploração neoliberal. A narrativa expõe um presente esgotado, no qual a sobrevivência substitui a esperança e o futuro deixa de ser promessa. Por meio de personagens que lidam com a fragilidade econômica, o esgotamento emocional e a dissolução dos vínculos sociais e afetivos, Polesso elabora uma crítica incisiva às contradições do capitalismo atual. Em vez de conceber um apocalipse na iminência, a autora descreve o término como uma vivência habitual, caracterizada pela normalização da crise — simbolizada na imagem do colapsômetro — e pela resistência sutil em face de um mundo em decadência.

Palavras-chave: *A extinção das abelhas*; Natalia Polesso; precarização; capitalismo tardio; ficção pós-apocalíptica.

*Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: feliperibeiro255@gmail.com

**Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: andrebezerra@id.uff.br

Abstract

This article examines Natalia Borges Polesso's novel *A extinção das abelhas* (*The extinction of the bees*), interpreting it as a literary expression of the social, environmental, and affective collapse that characterizes late capitalism. Published in 2021, amid the Covid-19 pandemic, the work combines dystopian and realistic elements to investigate the precarization of labor, loneliness, and the impoverishment of human relations within a scenario of neoliberal self-exploitation. The narrative exposes an exhausted present in which survival replaces hope and the future ceases to be a promise. Through characters who confront economic fragility, emotional exhaustion, and the dissolution of social and affective bonds, Polesso constructs a sharp critique of the contradictions inherent to contemporary capitalism. Rather than envisioning an imminent apocalypse, the author portrays the end as an ordinary experience, marked by the normalization of crisis—symbolized by the image of the “colapsômetro”—and by subtle forms of resistance in the face of a decaying world.

Keywords: *A extinção das abelhas*; Natalia Polesso; precariousness; late capitalism; post-apocalyptic fiction.

“Não há nada. Não há desejo.
Nos tiraram o desejo”.

Natalia Borges Polesso

A obra *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polesso, publicada em 2021 durante a pandemia global de Covid-19, representa uma perspectiva de colapso ambiental e social, intimamente vinculada à deterioração das relações de trabalho e às crises intensificadas pelo capitalismo tardio. A distopia aqui não funciona como pura ficção especulativa, mas como uma lente crítica que analisa e revela as contradições da experiência vivida sob o sistema econômico e social vigente. De fato, a narrativa vem na mesma linha da análise de diversos pensadores atuais, dentre eles o esloveno Slavoj Žižek. O filósofo traça um panorama próprio de um ambiente apocalíptico. Segundo ele, sem a perspectiva de uma ruptura radical com o capitalismo existente, não haveria a possibilidade de se vislumbrar um futuro alvissareiro:

[...] hoje, como assinalou Fredric Jameson com muita perspicácia, ninguém mais considera seriamente as possíveis alternativas ao capitalismo, enquanto a imaginação popular é assombrada pelas visões do futuro “colapso da natureza”, da eliminação de toda a vida sobre a Terra. Parece mais fácil imaginar o “fim do mundo” que uma mudança muito mais modesta no modo de produção, como se o capitalismo liberal fosse o “real” que de

algum modo sobreviverá, mesmo na eventualidade de uma catástrofe ecológica global (Žižek: 1996, 7).

Entre os elementos distópicos da trama, a obra de Polesso apresenta um espaço social marcado por zonas de exclusão, a saber: áreas delimitadas como “livres de imigrantes”, “livres de gays” e a presença de campos de refugiados, escancarando o recrudescimento da xenofobia, do racismo e da homofobia institucionalizada. Sob essa ótica distópica, o espaço público é reorganizado conforme lógicas autoritárias e discriminatórias, alinhadas a uma sociabilidade própria da lógica de condomínios fechados, característica marcante da segurança paranoica da cidade neoliberal. Essa dinâmica se torna especialmente clara na acentuada expansão desse modelo de urbanização nas principais cidades brasileiras, evidenciando não somente a degradação das relações sociais, mas também o fracasso das promessas de uma convivência democrática, inclusiva e plural. Esse fenômeno está sintetizado na privatização das ruas, monitoradas por empresas de segurança contratadas pelos próprios moradores, em um funcionamento que se assemelha à lógica de milícias. Simultaneamente, a negligência do Estado se torna evidente na insuficiência dos serviços mais básicos. A situação alimentar e ambiental se deteriora ainda mais: o agronegócio concentra o controle dos meios de produção de alimentos e o uso intensivo de pesticidas resulta na dizimação das abelhas. Em última análise, o trabalho torna-se progressivamente mais escasso, precarizado e intermitente, encerrando o ciclo de esgotamento das estruturas sociais.

Na narrativa de Polesso, o Estado agora passa a ser governado por um presidente claramente inspirado em apresentadores de variedades da TV aberta com forte apelo popular. Vemos que suas políticas são conduzidas como se fossem atrações de um programa de auditório, evidenciando o esvaziamento e a espetacularização da política. Assim, o romance ironiza a perspectiva neoliberal dessas iniciativas, que normalizam a troca de políticas públicas por ações pontuais, individualizadas e midiaticizadas, ocultando desigualdades estruturais sob um disfarce de benevolência.

Ambientado em um cenário de colapsos múltiplos — ambientais, sociais e afetivos —, o romance adentra um mundo em que a precarização das relações de trabalho, a deterioração dos laços afetivos e a escassez de recursos são sintomas de um presente exaurido. Dessa forma, a narrativa ilustra de maneira sensível como esses elementos desestabilizam as interações humanas. No contexto apresentado, as personagens precisam confrontar a falta de perspectivas futuras e a ruína de formas tradicionais de sociabilidade, evidenciando como o colapso coletivo impacta profundamente nas subjetividades.

Livre para submeter-se: a ilusão da escolha na economia da autoexploração

No romance, um caso emblemático é o da personagem principal, Regina, mulher de aproximadamente 40 anos, de classe média empobrecida, hiperqualificada e ainda assim marginalizada por um mercado de trabalho cada vez mais hostil e marcado pela lógica da informalidade e da autoexploração.

Em determinado momento, vê-se, de certa maneira, forçada a recorrer ao oferecimento de serviços de sexo virtual. Usando o pseudônimo de Divaine, cobrindo a cabeça com uma máscara de gorila, ela busca tirar algum recurso com o objetivo de cobrir o básico de suas despesas mensais. Por meio do uso da máscara, Regina cria um avatar moldado pelas exigências do público consumidor, adaptando-se à performatividade requerida pela dinâmica da plataforma. Com essa performance, Regina, de maneira paradoxal, estabelece uma ligação simbólica com sua mãe, Guadalupe (ou Lupe), figura ausente que, anos antes, abandonara a família para se integrar a uma trupe de circo, onde se apresentava como Monga, utilizando também uma máscara de macaca. A repetição visual e performática permeia a narrativa em fragmentos temporais, evidenciando uma conexão afetiva e identitária entre mãe e filha, ambas influenciadas por experiências de fuga, reinvenção e teatralização da própria existência.

A decisão de se tornar *camgirl* não surge como uma escolha libertadora, mas como um reflexo da falta de alternativas. De fato, trata-se de uma resposta à completa desproteção social. Segundo as palavras da própria narradora: “era isso ou entregadora do ifood, mas não tenho moto e bicicleta não rola” (Polesso: 2021, 74). Essa vivência, retratada de forma cruel, porém dotada de enorme sensibilidade, acaba por evidenciar a violência e a desumanização inerentes à plataformização dos corpos humanos. Mais que isso, revela o lado obscuro e perverso da economia digital, na qual corpos e identidades são transformados instantaneamente em produtos de consumo no mercado.

Nesse contexto, podem surgir os já conhecidos argumentos liberais, nos quais ninguém seria obrigado a oferecer tais serviços, já que se trata de uma decisão pessoal, de uma livre iniciativa em um mercado de oferta e procura. No entanto, *A extinção das abelhas* contesta essa visão ao evidenciar que a situação de extrema vulnerabilidade social e econômica acaba fazendo com que as pessoas — principalmente mulheres — se submetam a essa modalidade de trabalho. A sugerida liberdade de escolha é, na realidade, limitada pela falta de alternativas concretas: trata-se menos de uma decisão autônoma e mais de uma necessidade de sobrevivência em um mundo regido pela lógica neoliberal em que o Estado não está presente como deveria e as estruturas institucionais de apoio desmoronaram.

Dessa maneira, o romance mostra que, embora o sistema avance tecnologicamente, ele aprofunda as desigualdades, esvaíza a ideia de liberdade e desumaniza as relações — convertendo até a intimidade em mercadoria, legitimando formas de exploração respaldadas pelo discurso da livre iniciativa. Em linhas gerais, o ideal de progresso não se traduz em emancipação social. Pelo contrário, amplia as distorções.

Sem utopias, sem heróis: a distopia ordinária e a vida nas ruínas de um mundo colapsado

No romance, temos a impressão de que os personagens vivem nas ruínas de um passado já extinto. A história acontece em uma época posterior à catástrofe, como se o desmoronamento já houvesse acontecido — não de maneira impactante,

mas de forma silenciosa, progressiva e controlada. Habitar essas ruínas significa viver nos destroços de um mundo sem propósito, em que o passado está em decomposição e a perspectiva de futuro foi abortada. Essa atmosfera de decomposição é percebida nas lembranças da protagonista sobre seu antigo vínculo com Aline, sua antiga melhor amiga. A sua relação com ela é marcada por uma mistura de nostalgia, afeto e frustração. Seu retorno reativa memórias de um tempo em que ainda havia alguma promessa de futuro ou de estabilidade emocional. A tentativa de reatar os laços entre as duas parece oscilar entre o desejo de reconstruir algo genuíno e a impossibilidade concreta de sustentar esse afeto em um mundo em ruínas.

Os personagens não são retratados como figuras heroicas, prontas para resistir ou reverter o colapso, diferentemente das narrativas pós-apocalípticas e distópicas no estilo *blockbuster*, que são marcadas pela emergência de salvadores ou por resoluções extraordinárias. Na narrativa em questão, o que se observa são sujeitos esgotados, fracassados, absorvidos em uma rotina diária de sobrevivência por meio de “frilas/freelas”, em que a extinção já se instalou como condição ordinária. A própria protagonista, por exemplo, não contempla a possibilidade de se aposentar — apenas a de continuar prestando serviços temporários até os 60 anos ou mais, como única forma de subsistência: “Imagina eu com sessenta anos tendo que fazer frilas” (Polesso: 2021, 28). A precariedade do trabalho e a solidão afetiva não funcionam como obstáculos superáveis, mas sim como os próprios alicerces de uma existência corroída, marcada pela

exaustão e pela ausência de saídas redentoras. No panorama do capitalismo tardio, “a solidão” se resume à mais completa alienação, e “o esgotamento dos corpos” impede, de certa maneira, a busca por soluções coletivas.

O colapsômetro em Davos: a distopia administrada do capitalismo tardio

A atmosfera catastrófica e distópica da trama acaba sendo bem condensada na imagem do colapsômetro, dispositivo fictício instalado, de forma irônica, em Davos — centro simbólico da elite econômica global. O dispositivo funciona como uma metáfora contundente da contagem regressiva para o colapso sistemático. Ele representa a tentativa tecnocrática de medir, monitorar e até gamificar o colapso das estruturas socioeconômicas — como se fosse possível gerenciar o fim por intermédio de algoritmos e aplicativos. A ironia torna-se mais evidente em trechos como:

- Vocês tão vendo o colapsômetro na internet?
Era costume ali jantar com o celular na mão, hábito do qual eu tinha me livrado fazia algum tempo. Eu era uma desconectada.
- O presidente fez até um pronunciamento no tuíte.
- Sério? — perguntei com a boca cheia.
- Sério — Aline disse, revirando os olhos —, cheio de metáforas, convocando a população a fazer a sua parte. E lançaram um app tipo um joguinho do colapso.
- Foi bonito o que ele disse!

Eugênia falou e Denise balançou a cabeça em confirmação.
— Tem que baixar o aplicativo, e vai ter até recompensa de desconto nos impostos pra quem tiver boa pontuação (Polesso: 2021, 40).

Tal imagem do colapso instaurado dialoga diretamente com o pensamento de Paulo Arantes, que acredita que vivemos na era da “extinção” — uma época caracterizada não só pela degradação ambiental, mas também pela impossibilidade do sistema de proporcionar um futuro viável. Em verdade, nessa perspectiva, o capitalismo, em seu estágio atual, já não oferece alternativas de futuro, apenas administra sua própria ruína, como já havíamos notado nas reflexões de Žižek. Em tal cenário, o colapsômetro se torna um emblema significativo tanto da tentativa de controle quanto da inevitável queda das estruturas que sustentam o sistema.

Dessa forma, o romance se propõe a ser mais do que uma narrativa distópica: configura-se como um diagnóstico literário de um mundo que já entrou em colapso. A sua força reside em demonstrar que o apocalipse não se configura como um evento futuro, mas sim como uma vivência diária, repetitiva e banalizada — uma realidade em processo de exaustão. É importante observar, entretanto, que diversas dessas obras do gênero, como é o caso de *A extinção das abelhas*, não utilizam os recursos tradicionais da distopia ou o espetáculo do apocalipse. Elas atuam dentro de uma estrutura realista, fundamentadas na vivência cotidiana, e é exatamente por essa razão que se tornam mais in-

quietantes: evidenciam o colapso em desenvolvimento de forma gradual, dentro das dinâmicas de trabalho, nos ambientes urbanos deteriorados, na desagregação dos vínculos sociais e na institucionalização da violência e do cinismo.

Nesse sentido, o romance de Polesso, mesmo quando adentra o registro da ficção científica, não projeta futuros redentores — ela recicla o passado e reformula o presente saturado como um tempo já falido, um “futuro do pretérito”. A ausência de grandes utopias, assim como de um “princípio-esperança”, desloca a narrativa para o terreno da sobrevivência, da incerteza e das pequenas microrresistências. Não se trata, portanto, de imaginar o fim do mundo em um sentido espetacular, mas de reconhecer que o mundo já se esgotou e de aprender a viver entre os seus destroços.

Empreendedora de si, fracassada de todos: a culpa interiorizada na distopia de Polesso

Exemplos como *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polesso, ilustram esse esgotamento sem precisar recorrer a grandes catástrofes visíveis. Aqui, o colapso se manifesta de maneira sutil, presente nos corpos exaustos, no automatismo imposto pelo trabalho precário, na linguagem esvaziada das redes sociais e na crescente tecnificação das relações afetivas. Além disso, ele é incorporado no cenário, que é retratado pela narradora como uma realidade incipiente, fracassada e abortada:

Fiquei olhando o espaço que eu tinha atrás de casa,
que daquele ângulo parecia ainda mais caindo aos pe-

daços, ali estava uma horta fracassada. Um monte de tijolos enfileirados, os espaços de dentro preenchidos com terra seca e entulho; um latão enferrujado onde eu jogava as bitucas de cigarro; o canto favorito onde Paranoia cagava; e, do outro lado, o canto favorito onde ela cavava um buraco para deitar dentro. De vez em quando, por ali tinha algum bicho morto, um rato ou um passarinho que ela mesma se dava de presente, creio. Tudo isso e o abacateiro subdesenvolvido. Fazia um ano que eu tinha jogado um caroço de abacate por ali. Nasceu, cresceu e estacionou na altura da minha cintura. E assim ficou. Sem crescer, sem dar abacate, como se fosse um mau agouro, um aviso da minha incompetência (Polesso: 2021, 29).

Percebe-se nessa descrição que Regina interpreta o insucesso do abacateiro como um reflexo pessoal de seu próprio fracasso e não como resultado de condições externas (solo seco, entulho, descaso ambiental etc.). Podemos associar esse trecho a uma das principais críticas feitas pela filósofa Marilena Chauí ao neoliberalismo, especialmente quanto à responsabilização individual pelo fracasso e à ideia do “empreendedor de si”.

Segundo a autora, o que marca o neoliberalismo é o desmantelamento de todas as formas da social-democracia. Dessa maneira, os direitos sociais são abolidos e transformados em serviços que podem ser oferecidos no mercado. No entanto, para que esse processo se efetive sem muitas resistências, há a

necessidade de que haja um aparato ideológico de justificação. Assim, surge a ideia de que cada indivíduo é um investimento, que deve pensar a si próprio enquanto uma empresa, ou seja, sendo um empresário de si. Em outras palavras, a vulnerabilidade é naturalizada, uma vez que se transforma em responsabilidade individual. O empregado, ou melhor dizendo, *colaborador*, passa a acreditar que está em condições de negociar diretamente com seu empregador. Nesse contexto, já não se entende como alguém que trabalha sob vínculo empregatício, mas como alguém que “presta serviços” a uma empresa maior. É justamente nesse espaço ambíguo que surgem fenômenos recentes, como a pejetização e a transformação em MEI (Microempreendedor Individual). Nesse sentido, é imprescindível analisar também a relação da sociedade com o dinheiro. Como bem destaca o historiador argentino Osvaldo Coggiola, “o salário se apresenta, em geral, em forma monetária, mas é uma relação que se refere a quantias materiais, horas de trabalho e meios de subsistência, não existindo relação de reciprocidade quantitativa entre capital e salário” (2021, 64). A citação destaca que, mesmo quando a remuneração adota novas configurações — por meio do discurso da autonomia ou de premiações pela performance individual —, a relação de exploração entre o capital e o trabalho permanece inalterada. Trocando em miúdos, esse modelo de compensação e de contraprestação pelo trabalho amplia as contradições do sistema capitalista. A exploração e a subjugação, que na concepção de Karl Marx acentuam a “mais-valia”, se mostram como a face nefasta da relação entre capital e força de trabalho.

Nesse cenário, o que se consolida é um individualismo competitivo levado ao seu ponto máximo, havendo um desengano por parte do Estado e das empresas de todos os direitos desse sujeito, até porque ele, para competir no mercado, precisa estar munido de todos os pré-requisitos (formação, plano de saúde, previdência etc.). Essa lógica se manifesta a partir da normalização e legitimação da autoexploração, que se torna mais evidente na forma como a protagonista da narrativa lida com os “frilas” — os empregos temporários, desregulados e inseguros —, prática comum entre os mais jovens, que foram moldados por um mercado de trabalho cada vez mais informal e competitivo. Sob esse viés, a noção de “carreira” se desintegra em diversas atividades mal remuneradas e sem vínculo formal.

A personagem Regina encarna esse novo modelo de trabalhador: uma mulher capacitada, com extensa formação e experiência — incluindo mestrado em Teoria da Literatura — que, ainda assim, enfrenta dificuldades significativas para se consolidar profissionalmente. Sua trajetória ilustra o drama de uma geração altamente qualificada, cujos diplomas e especializações não asseguram mais mobilidade social ou reconhecimento, evidenciando o esvaziamento das promessas meritocráticas do capitalismo neoliberal. A formação, que em gerações passadas era considerada um passaporte para o êxito, torna-se aqui um gasto — um investimento que não gera retorno, uma aposta infrutífera em um jogo manipulado. A narrativa destaca, de maneira assertiva, a desconexão entre o capital simbólico acumulado e a precariedade objetiva da vida material, revelando os limites da meritocracia sob o contexto do neoliberalismo.

A ideologia neoliberal, por meio de sua artimanha discursiva, provoca uma corrosão da classe trabalhadora e o apagamento das referências de pertencimento de classe. Isso ocorre na medida em que os chamados “jovens empreendedores de si” deixam de se reconhecer como trabalhadores, passando a se enxergar como pequenos empresários que apenas prestam serviços a empresas maiores. Trata-se da ideologia meritocrática, que induz o indivíduo a aderir voluntariamente às dinâmicas de exploração, acreditando integrar o sistema de forma autônoma ao mesmo tempo que internaliza a responsabilidade exclusiva por seu eventual fracasso.

O trecho citado a seguir aborda a necessidade de que o trabalhador esteja adequadamente preparado, não apenas munido de recursos materiais, como tecnologia e espaço, mas também dotado de competências subjetivas, como disposição e criatividade. O trabalho exige que ele já esteja “pronto”, arcando com os custos e as condições mínimas necessárias para desempenhar sua função, mesmo em contextos informais ou precários, ou seja, o trabalho é na realidade

business completo. Ofereciam serviço de mentoria e de psicologia. Fui olhar a lista do investimento inicial: uma webcam com alta resolução (tenho); internet rápida (tenho); computador ou note (tenho); um lugar tranquilo para o show (tenho); disposição e criatividade (tenho e tenho) (Polessa: 2021, 50).

Esse trecho de *A extinção das abelhas* evidencia de forma sutil, porém crítica, a lógica contemporânea do empreendedorismo de si e da precarização do trabalho. A personagem, ao listar os itens necessários para começar como *camgirl* — *webcam*, internet, computador, espaço silencioso, disposição e criatividade —, termina com a constatação “tenho”, como se já estivesse “pronta” para o mercado. Isso aponta para um modelo em que o trabalhador deve arcar com todos os custos iniciais (infraestrutura, tecnologia, ambiente adequado), não devendo contar com vínculos formais, direitos trabalhistas ou garantias, uma vez que a responsabilidade está nas mãos do indivíduo e dele depende, unicamente, o sucesso ou o fracasso da atividade. Nesse cenário, o sujeito é levado, muitas vezes, a monetizar aspectos íntimos ou pessoais da vida, como a disposição emocional, criatividade e até o corpo. Tal afirmação é bem ilustrada no caso de Regina, com seu pseudônimo Divaine. Em outros termos, presenciamos o desmonte das formas tradicionais de trabalho estável.

A protagonista não adentra um mercado que oferece emprego, mas sim uma plataforma que confere visibilidade, desde que ela se converta em um produto comercializável. A aceitação natural que ela demonstra em relação a essa lógica (“tenho, tenho e tenho”) reflete bem a internalização da noção de que o fracasso é uma responsabilidade individual, e não uma questão estrutural. Conforme observamos, aplica-se aqui o mesmo princípio que rege plataformas como Uber, iFood e outras semelhantes, em que o suposto “colaborador” ou “parceiro” é, na realidade, um trabalhador desprotegido, privado de vínculo em-

pregatício e, simultaneamente, incumbido de arcar sozinho com todas as responsabilidades. Leiamos agora outro trecho:

Descruzei a perna e cheguei bem perto da tela do computador. Me ajeitei na cadeira e abri o site numa janela anônima. O site cafona tinha logo uma propaganda barulhenta em que uma mulher gemia alto e continuamente, sendo infinitamente penetrada por um caralho gigante e anônimo. Tirei o som. As imagens de degradação do corpo pulavam em pequenos quadrados independentes na tela grande do meu computador. Peguei os fones no canto da mesa. Eu nem tinha muita vontade de nada. Mas existe mesmo alguma qualidade no cansaço. Alguma rebeldia que nos faz ir além da conta. Abri a janela novamente, agora sem a surpresa do vídeo, coleí um post-it na câmera. Nunca se sabe. Procurei alguma coisa que me agradasse nas categorias. Demorei até achar algo que me excitasse. Baixei a calcinha até a metade das pernas. Partes anônimas (Polesso: 2021, 50).

Esse trecho é essencial para entender a perspectiva crítica da narradora em relação à pornografia e ao trabalho sexual mediado por plataformas digitais. Ao visitar o site, ela encontra um conteúdo que não é erotizado de maneira sutil ou sensual, mas sim caracterizado pela violência simbólica e visual — denominado “propaganda barulhenta” — na qual “uma mulher gemia alto e continuamente, sendo infinitamente penetrada por um caralho gigante e anônimo”. A seleção de vocabulário é in-

tencional: há ênfase no exagero, na impessoalidade (“gigantesco e anônimo”) e na repetição desumanizadora (“infinitamente”).

A personagem, então, percebe que “as imagens de degradação do corpo pulavam em pequenos quadrados independentes na tela”. Portanto, de um lado, temos a degradação do corpo feminino, por meio da pornografia apresentada, que é centrada na objetificação e fragmentação da mulher. Percebe-se, no tom da narradora, estranhamento e desconforto, indicando uma percepção crítica dessa dinâmica. Por outro lado, também temos o fenômeno do anonimato gerado pelos algoritmos das plataformas digitais, os quais estruturam a apresentação dos corpos a partir de categorias fixas de consumo, desconsiderando a individualidade e transformando os indivíduos em rótulos mercadológicos.

Quando pensamos no gesto dela de colar um post-it na câmera, percebemos um duplo movimento: mesmo prestes a ingressar nesse mercado, há comedimento, um impulso de preservar a própria intimidade e não se deixar capturar inteiramente por esse regime visual. Esse trecho, portanto, não apenas descreve uma cena íntima, mas coloca em tensão desejo, repulsa, exposição e resistência, servindo como antecâmara da crítica mais ampla que o romance constrói sobre a precarização do corpo e do afeto na era das plataformas.

Entre gerações: Lupe, Regina e a desconstrução do feminino

Um elemento frequentemente trabalhado em *A extinção das abelhas* é o questionamento sobre a posição da mulher na sociedade. Tal tema é levantado a partir das personagens Lupe

e Regina. Cada uma, à sua maneira, desafia os ideais femininos predominantes e revela as contradições de uma identidade formada com base em expectativas externas.

No que diz respeito à Lupe, sua atitude se torna clara ao recordar a escolha de deixar o esposo e a filha pequena para se juntar à trupe circense. Distante da imagem materna associada à culpa e ao arrependimento, ela revela uma desconsideração que contradiz o modelo clássico de feminilidade aguardado:

Eu não me sinto mal. Eu também não faço por mal. Eu só não consigo sentir nada assim. Eu entendo que eu deveria sentir alguma coisa, as pessoas sentem coisas, remorso, mas eu não sinto. Eu não sei como é isso especificamente. Eu gosto de ti. Acho que eu te amo. Não, eu sei que é amor. E não vai mudar se eu for embora. Eu vou continuar sentindo. E não é que eu não tenha saudade, mas a gente vai se adaptando ao mundo (Polesso: 2021, 133-4).

Conforme mencionado anteriormente, a postura de Lupe se distancia do modelo convencional de feminilidade associado à maternidade. No trecho de *A extinção das abelhas*, a sua declaração ressalta esse afastamento ao mencionar que não experimenta as emoções que a sociedade espera de uma mãe, rejeitando, assim, a lógica de culpa ou de arrependimento que seria esperada de sua parte. Ao ecoar críticas feministas à concepção de instinto materno, a personagem evidencia de que forma o anseio por autonomia pode colidir com padrões de gênero, de-

nunciando a artificialidade de normas que estabelecem a maternidade como um destino natural da mulher.

Se, por um lado, Lupe rompe com os padrões esperados da feminilidade — ao rejeitar a maternidade idealizada e a lógica do instinto materno —, por outro, percebe-se que a suposta liberdade, representada em sua performance como Monga, não era mais do que uma inversão enganosa, que a submetia a novas modalidades de objetificação e submissão. Ou seja, nesse caso ocorreria uma captura de seu desejo emancipatório. Essa tomada de consciência é evidenciada em sua fala:

Eu não gosto mais. Não posso mais fazer de conta que sou essa mulher selvagem, Lena. Eu não sou.

Por quê?

Ela significava algo pra mim, algo da minha infância, que tinha a ver com a minha liberdade, com o meu desejo de poder ser livre — e ficou em silêncio um tempo —, mas isso de elo perdido e as outras coisas que o Mr. Parker nos mostrou, lembra? Os desenhos, aqueles daquela mulher, Sarah Baartman.

Quem?

Da mulher a quem chamavam de selvagem, da exposição dos selvagens, o pôster e as imagens que ele nos mostrou, que nos mostrou rindo, pras novas referências. Pra uma nova fantasia.

Que eu não quero.

Ah, sei.

Eu não quero. Eu sou eu. E aquela era a minha fantasia, a minha história. A outra história é de desumanização, é o contrário de ser livre (Polessso: 2021, 135).

Lupe relembra que, durante sua adolescência, a figura de Monga parecia representar um símbolo de liberdade e afirmação individual, um “lado selvagem” que desafiava as normas sociais. Com o passar do tempo, no entanto, essa ilusão de emancipação é reinterpretada: o que anteriormente simbolizava autonomia começa a ser percebido como um componente de um imaginário caracterizado pela exploração e pela violência. Neste contexto, ela relaciona sua experiência com a história de Sarah Baartman — conhecida como Vênus Hotentote, que foi convertida em um espetáculo de anomalia e permaneceu exposta no Museu de Antropologia de Paris por mais de 160 anos

Figura 1: Sarah Baartman, Vênus Hotentote, exibida na Europa em 1810.



Fonte: The British Museum.

Essa trajetória estabelece um paralelo intergeracional com a vivência de Regina em relação à sua identidade virtual, Divaine, na plataforma de *camgirls*. Enquanto Lupe idealizava na Monga uma representação de liberdade, Regina desenvolve Divaine como um ambiente de reinvenção e suposto controle, um avatar que tende a submeter os usuários por meio da experiência erótica. Com o tempo, entretanto, ela percebe que a suposta estratégia de emancipação não se sustentava. O que parecia garantir autonomia financeira e até lhe permitia ridicularizar alguns clientes acabava, na verdade, reproduzindo as mesmas dinâmicas de exploração e submissão. Assim, sua experiência refletia, sob outra roupagem, a trajetória já vivida por sua mãe.

Em princípio, no entanto, o romance também destaca como lutas históricas — e, em especial, a luta das mulheres — são assimiladas pelo discurso do mercado, que as retorna como promessas de emancipação atreladas à própria submissão. Tanto na análise crítica realizada por Lupe em relação à Monga quanto na apresentação de Divaine, é perceptível este paradoxo: o que se inicia como um gesto afirmativo se vê enredado em estruturas que limitam a autonomia à condição de mercadoria e o desejo à lógica da exploração.

O romance, portanto, estabelece uma ligação entre diferentes temporalidades: mãe e filha, afastadas por um intervalo de décadas, compartilham experiências semelhantes ao utilizarem personagens performáticos como estratégias para se afirmar no mundo e conquistar a liberdade. Todavia, a distância histórica e as transformações tecnológicas e culturais fazem

com que ambas enfrentem a mesma tensão entre a autonomia idealizada e a apropriação dessa autonomia por estruturas de poder, desejo e exploração. A narrativa, assim, evidencia como certos padrões de opressão e resistência se transformam ao longo do tempo, mas ainda persistem, atravessando gerações.

Referências

ARANTES, Paulo Eduardo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

CANETTIERI, Thiago. “Utopias e distopias no colapso da modernização, ou: como a crise altera os nossos regimes de expectativa”. In: _____. *Indisciplinar*. Periódicos UFMG, v. 6, n. 2, dez. 2020, pp. 70101. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/29012/23139>. Acesso em: 16 de jul. de 2025.

CHAUÍ, Marilena. *A ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Autêntica, 2014.

COGGIOLA, Osvaldo. *Teoria econômica marxista: uma introdução*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

POLESSO, Natalia Borges. *A extinção das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ŽIŽEK, Slavoj. “O espectro da ideologia”. In: _____. (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

> > > Recebido em 25/10/2025. Aceito em 26/03/2026.



Metades e cristalizações: duas paixões nos contos de Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo*

Resumo

A despeito de sua reputação de provocador e imoral, Nelson Rodrigues cultivou, ao longo de sua vida, fortes valores cristãos e uma visão romântica do amor como cerne da existência humana. No entanto, a realidade, para ele, seria incompatível com os nossos ideais, e o mundo seria uma máquina de moer as nossas melhores ilusões. Essa visão pessimista da nossa condição está muito bem expressa em dois de seus contos, “A eterna desconhecida” e “O canalha”, objetos de análise deste estudo, que parte de duas formulações filosóficas que ajudaram a moldar a visão do amor na cultura ocidental e naquelas influenciadas por ela, passa pela visão do amor expressa pelo escritor em suas crônicas jornalísticas e aborda diretamente as duas narrativas em questão. Para além das ideias de Nelson sobre o amor, a análise aponta aspectos de sua poética e seu estilo que se fazem presentes em toda a sua obra.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; concepções de amor; contos; tragicômico.

*Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), Doutor em Literatura e Cultura Brasileira pela University of Wisconsin, com pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e em História pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: aprabelo@hotmail.com

Abstract

In spite of his reputation as a provocateur and immoralist, Nelson Rodrigues cultivated strong Christian values and a romantic vision of love as the core of human existence throughout his life. However, he believed reality to be incompatible with our ideals, and the world to be a machine that grinds down our best illusions. This pessimistic view of the human condition is well expressed in two of his short stories, “A eterna desconhecida” (“Unknown forever”) and “O canalha” (“The scoundrel”), which are the focus of this study. The analysis takes as a starting point two philosophical formulations that helped shape the concept of love in Western culture and those influenced by it, moves through the writer’s vision of love as expressed in his journalistic chronicles, and directly addresses the two narratives in question. Beyond Nelson’s ideas on love, the analysis highlights aspects of his poetics and style that are present throughout his entire body of work.

Keywords: Nelson Rodrigues; conceptions of love; short stories; tragicomedy.

A visão que Nelson Rodrigues tem do amor se aproxima das ideias formuladas, na tradição ocidental, por Platão, na Antiguidade, e por Stendhal, no começo do século XIX. O mito grego do andrógino e a teoria da cristalização oferecem explicações que ajudam a compreender a idealização amorosa em que recaem muitos personagens do escritor brasileiro — e ele mesmo —, idealização essa quase sempre destroçada pela realidade. Os dois contos analisados neste trabalho exemplificam muito bem o romantismo de Nelson, bem como sua reiterada constatação de que “o mundo não é a casa do amor” (Rodrigues: 1999, 186).

Platão e Stendhal

O mito do andrógino, tal como contado por Aristófanes no diálogo *O banquete*, de Platão, descreve os homens originais como seres esféricos, fortes, inteligentes, dotados de quatro braços, quatro pernas, dois rostos, além de possuírem dois gêneros, o masculino e o feminino, num só corpo. Contendo em si mesmos a completude, eles teriam vivido felizes e plenos por muito tempo, até serem tomados pela ambição e a arrogância que os levou a tentar escalar o monte Olimpo para se elevarem à grandeza dos deuses. A punição de Zeus a essa desmedida foi imediata e exemplar: os andróginos foram cortados em dois, separados e misturados entre si, tornando-se mais fracos e passando a andar eretos sobre duas pernas. Apolo foi encarregado de virar-lhes o rosto e esticar-lhes a pele sobre o ventre. Apenas uma abertura na região frontal do corpo foi deixada — o umbigo —, para que os homens se lembrassem para sempre do ocorrido. A partir de então, cada um de nós

passou a manifestar uma forte sensação de falta e uma ânsia por encontrar a sua metade perdida no vasto rebanho humano. As metades que um dia compuseram uma unidade masculino-feminina agora se procuram, a fim de refazerem a completude perdida.

Após a punição de Zeus, os seres humanos somente reencontrariam a plenitude na experiência amorosa. E o que motivaria o amor seria justamente o sentimento de falta, de imperfeição e insuficiência que a partir de então nos constitui. Conforme o mito grego, podemos vir a sofrer um castigo ainda mais terrível, caso reincidamos na falta de moderação e respeito aos deuses: podemos ser novamente cortados em dois, talhados na linha do nariz, passando a andar de perfil, com uma só perna. Nesse caso, ficaríamos reduzidos a metades de metades, padecendo de uma falta imensa e praticamente insolúvel. Se isso ocorrer, a confusão será tão grande que seremos incapazes de amar. Enquanto não acontecer, porém, estamos aqui em busca de nossa metade ideal perdida, que se encontra em algum lugar neste mundo.

Stendhal, por sua vez, identifica no processo do amor-paixão uma projeção, por parte do apaixonado, de uma série de boas qualidades e mesmo perfeições imaginárias sobre a pessoa amada, fazendo com que ela adquira um brilho e uma beleza que a tornam incomparável. Movido pela paixão, tudo o que o apaixonado observa passa a confirmar a condição especial e as excelências do objeto amado.

Para a criação de sua teoria do amor erótico, o escritor francês utilizou a metáfora de um galho de árvore seco jogado nas minas de sal de Salzburgo. Após algum tempo, ele fica irreconhecível, pois estará coberto por cristais brilhantes. Da mesma

forma, o ser amado é revestido pelo brilho dos cristais da fantasia do apaixonado, que nele ou nela enxerga uma pessoa resplandecente. No entanto, essa criatura quase sempre não passa de um galho comum. A beleza e a perfeição não estão no objeto amado, mas no espírito de quem ama. Essa ilusão, porém, não seria simplesmente um autoengano ingênuo, mas algo que de imediato proporciona ao apaixonado uma intensa felicidade, além de uma promessa de bem-aventurança futura com a posse do ser amado. Stendhal deu o nome de “cristalização” a essa teoria do amor.

As ideias de Platão e Stendhal estão em consonância com a visão romântica do amor que Nelson Rodrigues cultivava. Contudo, não se pode dizer que elas fornecem a base teórica do seu romantismo. É muito provável que o escritor brasileiro nunca tenha lido os livros em que o filósofo grego e o romancista francês expõem suas formulações. Entretanto, Platão e Stendhal sintetizam uma concepção do amor que por séculos esteve difusa na cultura ocidental e naquelas influenciadas por ela, realizando-se quase como um lugar-comum. Ainda hoje, apesar do antirromantismo que predomina em nossa época marcada pelo individualismo, o narcisismo e a coisificação do outro, a idealização da pessoa amada e o amor como panaceia seguem muito presentes nas canções, nos filmes comerciais, nos folhetins televisivos e em toda uma cultura de massas amplamente consumida.

O amor segundo Nelson Rodrigues

As obras ficcionais de Nelson são pródigas em situações, personagens e elucubrações que ilustram sua visão romântica do

amor, expondo, ao mesmo tempo, uma constatação da incompatibilidade da idealização amorosa com o mundo moderno. A análise dos dois contos que são objeto deste estudo deixará isso bem claro. Por agora, é interessante focalizar o que diz o próprio escritor, em primeira pessoa, em suas reflexões sobre o tema. Elas são abundantes em suas crônicas jornalísticas e em suas memórias.

Personalidade obsessiva, Nelson Rodrigues costumava repetir certas ideias à exaustão. Uma delas, muito recorrente, diz respeito à perpetuidade do afeto amoroso: “Todo amor é eterno e, se acaba, não era amor” (Rodrigues: 1999, 188) ou “Sempre digo que o verdadeiro amor continua para além da vida e para além da morte” (Rodrigues: 1999, 57). Não obstante, o escritor teve quatro experiências de casamento e muitos *affairs* de curta duração. A perenidade amorosa, em seu caso, ficou apenas no plano do ideal.

Outra ideia bastante repetida é a de que a desvinculação entre o sexo e o amor teria funcionado como uma espécie de queda do paraíso. Em suas memórias, Nelson reflete sobre a morte então recente da atriz estadunidense Marilyn Monroe, chegando à seguinte conclusão: “Ouçam: — Marilyn Monroe morreu porque se despiu sem amor. E aí está a palavra: — amor, amor. Foi o remorso, foi a humilhação da nudez sem amor” (Rodrigues: 1999, 26). E numa crônica de 1968, ele postula: “O homem é triste porque, um dia, separou o Sexo do Amor. Nada mais vil do que o desejo sem amor” (Rodrigues: 2016, 162). Contudo, ao longo da vida, Nelson teve várias amantes e foi frequentador de prostitutas, não conseguindo ele mesmo realizar essa conjunção ideal de sexo e amor.

Sua trajetória como homem de letras começou no jornalismo, aos treze anos, como repórter de polícia no jornal de seu pai. Ainda em suas memórias, ele conta de seu fascínio pelos apaixonados que se matavam juntos, fenômeno comum em seus tempos de jornalista adolescente: “Foi ainda o amor que fez de mim um repórter de polícia. Eu queria escrever sobre os que vivem de amor, morrem de amor ou matam por amor [...]. Para mim, muito mais patético do que cem mortos era o casal que se mata de amor e por amor” (Rodrigues: 2016, 274 e 275). Já homem experiente, chega a lamentar que a voga de suicídios e até de assassinatos por amor tenha passado: “E, agora, tantos anos depois, eu penso: — morremos tão pouco de amor, e nos matamos tão pouco de amor. Não quererá isso dizer que somos uns pobres, uns desgraçados impotentes do sentimento?” (Rodrigues: 1999, 200).

O amor seria um acontecimento tão intenso e tão superior à condição humana que só se resolveria na morte: “O amor não deixa sobreviventes” (Rodrigues: 1993a, 62). Mas enquanto estamos vivos ele é tão essencial que as piores afecções físicas e psicológicas resultam de sua ausência: “Tudo é falta de amor. O câncer no seio ou qualquer outra forma de câncer. É falta de amor. As lesões do sentimento. A crueldade. Tudo, tudo falta de amor” (Rodrigues: 1993a, 81).

Sendo fundamental para dar sentido e valor à vida humana, o amor encontra as piores condições para surgir e se desenvolver entre nós, pois “o mundo nunca foi a casa do amor” (Rodrigues: 1993a, 152) ou “este mundo é, para o amor, a Casa de Bernarda Alba” (Rodrigues: 1995, 71). Onde quer que o amor

apareça, ele será hostilizado e terá contra si todo um exército de pessoas rancorosas e invejosas para combatê-lo.

Até mesmo em suas crônicas de futebol, Nelson retornava ao tema. Assim como nesse esporte um jogador precisa possuir determinados defeitos que o qualificam para a glória, também no amor uma pessoa só pode ser amada se possuir uma gama de qualidades ruins que a tornam atraente e desejável. Para exemplificar isso, mais de uma vez ele conta a história de um casal cujo marido era “um santo da cabeça aos sapatos [...], todo amor, todo bondade” (Rodrigues: 1994, 152). Depois de casado, a esposa passou a maltratá-lo: “Eu tenho nojo da tua bondade [...], arranja um defeito. Ou arranjas um defeito ou me desquite” (Rodrigues: 1994, 152). Consumada a separação, o cronista conclui: “Por aí se vê, a virtude exagerada, em vez de favorecer o amor, pode liquidá-lo. Estou farto de ver sujeitos que são amados pelos seus defeitos” (Rodrigues: 1994, 152).

Essa necessidade de sermos defeituosos para nos qualificarmos como objeto de amor já é uma intromissão da realidade prosaica a fazer desmoronar o castelo de areia da idealização amorosa. Nelson chega mesmo a considerar que, com nossa atração pela depravação e a perversidade, em maior ou menor grau precisamos dar vazão a certa morbidez para que o amor se realize: “Quanto a amar, o que se vê é um amor sem mistério, suspense, angústia e abraços sem um mínimo de morbidez. Ora, sem um mínimo de morbidez, ninguém consegue gostar de ninguém. O amor ou é puro desejo ou, menos do que isso, a posse sem desejo” (Rodrigues: 1999, 237).

Pelo arrazoado exposto pelo escritor em suas memórias e em várias crônicas jornalísticas, pode-se concluir que, no que tange ao amor, o ser humano é presa de um dilema insolúvel. Por um lado, em nossa precariedade e nossa finitude, o amor é o que nos conecta com a eternidade e o paraíso que um dia perdemos. Para não conspurcá-lo, o sexo só deve ser praticado em associação com o amor. Ou nem deve ser praticado, para que se possa manter uma pureza amorosa ilibada. O sexo sem amor estaria na origem de todos os males da humanidade.

O amor, no entanto, encontra os piores obstáculos para se realizar neste mundo, que interpõe toda resistência e toda repressão à felicidade dos amorosos. Um empecilho ainda pior ao amor está na psique de cada indivíduo, que não somente é incapaz de suportar a bondade e a perfeição de caráter do parceiro, como traz consigo uma morbidez que o predispõe ao gozo com as coisas sórdidas, com o chafurdar na lama da concupiscência. Esses são aspectos da realidade em constante confronto com o nosso anelo por um amor puro e perene que nos faça transcender a nossa miserável condição.

O dilema amoroso em dois contos de Nelson Rodrigues

Nos contos “A eterna desconhecida” e “O canalha”, publicados em sua popularíssima coluna “A vida como ela é...”, no jornal *Última Hora*, Nelson Rodrigues retrata bem as suas ideias sobre o fenômeno amoroso. Como se verá, em nossa cultura, o impasse a que estamos sujeitos, no que tange ao amor, embora remonte a mitos idealistas da Antiguidade grega, exprime uma

visão judaico-cristã da humanidade como decaída, defeituosa, miserável. O amor como experiência do paraíso, ao qual desejamos retornar, e este mundo como lugar de exílio do paraíso perdido, hostil ao amor, estão na origem das catástrofes que se abatem sobre muitos protagonistas de Nelson, que quase sempre encontram a morte, a loucura, o ostracismo, a solidão. Tudo isso expresso com o humor, as obsessões e as provocações que celebrizaram o escritor brasileiro.

Vejamos como isso acontece nos contos em questão.

Desconhecida para sempre

“A eterna desconhecida” conta a história de uma paixão absurda, em que o personagem principal, Andrezinho, é tomado de obsessão por uma mulher que ele não sabe quem é. Moço bonito, conquistador irrefreável, vaidoso de sua aparência e de sua capacidade de fazer qualquer mulher prostrar-se a seus pés, um dia, quando se gabava de si mesmo num boteco, é desafiado por Peixoto, que afirma conhecer uma mulher que ele jamais conquistaria, passando a exaltar a beleza e a excepcionalidade dessa mulher.

Peixoto faz isso por inveja e irritação com a vanglória de Andrezinho, pois é o oposto dele: tem uma perna mais curta que a outra, é um sujeito taciturno, feio e de maus modos, por certo alguém com dificuldade para conquistar quem quer que seja.

Ao ouvir que havia no Rio de Janeiro uma mulher incontestável, Andrezinho é tomado de interesse, perguntando qual era o seu nome e quem ela era. Peixoto, porém, recusa-se a dizer-lhe o nome, afirmando apenas que ela era “um espetáculo”, “boa

até depois de amanhã. Dessas que derretem edifícios”, “a melhor mulher do Rio de Janeiro” (Rodrigues: 1993b, 144, 145 e 146). Isso atíça a imaginação do conquistador, que muda de atitude, deixando de exaltar a própria beleza e lançar-se à conquista de inúmeras mulheres, passando a pensar somente na desconhecida e a assediar Peixoto para que lhe dissesse ao menos o seu nome. Mas o aleijado¹ se recusa a dar-lhe essa informação, iniciando um processo de sedução diabólica, afirmando que se tratava da melhor mulher do Rio de Janeiro e garantindo que, ao menos aquela, Andrezinho jamais conquistaria. Pouco a pouco, o mulherengo é tomado de paixão por uma única figura feminina imaginária e desconhecida. Obcecado, não consegue fazer mais nada que não seja ficar devaneando sobre como ela seria.

Até que um dia Andrezinho recebe a notícia de que Peixoto havia acabado de morrer num acidente, esmagado entre um bonde e um ônibus. Essa era uma informação catastrófica, pois o condenava a ser atormentado para sempre por seu amor obsessivo por uma mulher que jamais conheceria, jamais saberia ao menos quem ela era, jamais saberia sequer o seu nome.

Como se vê pelo resumo acima, “A eterna desconhecida” gira em torno de dois personagens representativos. Desde o começo, Andrezinho se mostra como uma figura obsessiva. Inicial-

¹ No conto, o próprio Peixoto refere-se a si mesmo como “aleijado”, palavra hoje considerada pejorativa, capacitista e até ofensiva, pois reforça estigmas e preconceitos. Na época em que o conto foi escrito, no entanto, seu uso era naturalizado e ela não causava muito incômodo. Por isso, ela será usada, nesta análise, para se referir ao personagem.

mente, sua obsessão gira em torno da própria vaidade, da adoração por si mesmo e do orgulho por suas muitas conquistas fáceis. Como D. Juan carioca, jamais amou nem estabeleceu nenhum vínculo real com as moças que seduzia e abandonava. A admiração superficial que angariava em seu círculo social alimentava o seu narcisismo e sua sensação de poder sobre as mulheres. Nunca amou nenhuma delas, pois cada uma que seduzia era apenas instrumento para a confirmação do mito de si mesmo que construiu para a admiração das outras pessoas, em especial de seus amigos homens, com quem gozava o prazer dessas conquistas.

Até que Peixoto, movido pela inveja, apresenta-lhe a ideia de uma mulher absoluta, com todas as características de um mito; uma figura que paira acima da realidade. Talvez seja justamente pelo fato de tal mulher ser inalcançável que Andrezinho muda o foco de sua obsessão, pois ela era alguém que desafiava o seu poder de sedução, realizando-se como a única com a capacidade de fazer com que ele desejasse uma intimidade verdadeira, vínculo efetivo e entrega numa relação amorosa. No entanto, trata-se de uma mulher inconquistável, o que faz desmoronar o conceito que tinha de si mesmo e que dava sentido à sua existência.

A mulher em questão nunca aparece, não tem nome, nem corpo, nem rosto definido. Sabe-se apenas, pelas palavras de Peixoto, que ela é excepcional. É muito provável que ela nem exista, sendo apenas projeção, inicialmente da imaginação perversa de Peixoto e depois da necessidade de Andrezinho preencher o enorme vazio afetivo que carrega como um fardo. De maneira diabólica, o invejoso soube criar uma fantasia destrutiva que

prometia o preenchimento desse vazio do conquistador sem, contudo, dar acesso à única mulher que ele de fato desejou.

A morte de Peixoto eterniza o vazio de Andrezinho, que desde a revelação de que essa mulher absoluta existia, sem que ele pudesse alcançá-la, entrou num processo de franca decadência. O mistério ficaria para sempre sem solução.

No final da história, ao sacudir o cadáver de Peixoto no necrotério, implorando que ele dissesse o nome daquela mulher essencial, é como se Andrezinho sacudisse a própria mortalidade, que ele negava com sua vida fútil de eterno adolescente. E o seu choro “grosso como um mugido” (Rodrigues: 1993b,146) remete à animalidade, à queda do paraíso e ao encontro com a realidade por parte de um homem que se julgava acima dos outros.

Nessa história, o ideal e o real estão em permanente confronto. Do lado do ideal, estão a beleza e os dotes de sedutor de Andrezinho, a mulher extraordinária que Peixoto afirma existir, a possibilidade de amar, senão essa mulher, ao menos a ideia de poder conquistá-la. Do lado do real, estão a feiura e a deficiência de Peixoto, a inveja que o leva a destruir o amigo bem-sucedido com as mulheres, o narcisismo e a superficialidade de Andrezinho. Todavia, ideal e real são ambivalentes e intercambiáveis. A beleza e o poder de sedução de Andrezinho só servem para esconder o fato de que ele é um aleijado do ponto de vista afetivo, a mulher absoluta é uma criação da inveja e só serve para destruir uma pessoa, a feiura e a deficiência física de Peixoto, bem como seu provável fracasso no âmbito social, revelam-se muito eficientes em arrasar a máscara social que Andrezinho criou para si, impondo a ele uma mascarada ainda maior e mais potente.

Dois lugares chamam a atenção no desenrolar dos acontecimentos: o boteco onde Andrezinho costumava se gabar de sua beleza e seu poder sobre as mulheres e Peixoto passou a atormentá-lo com a ideia da mulher ideal que supostamente existia no Rio de Janeiro, e o necrotério para onde o cadáver do aleijado é enviado após o acidente que o vitimou. Lugar de encontro e socialização, o boteco está associado à vida, com seus pequenos e banais acontecimentos cotidianos. Nele, buscamos esquecer o lado escuro da existência, bem como os recessos desagradáveis da psique humana, desfrutando de conversas superficiais e bebedeiras alegres. O necrotério, por sua vez, remete à morte, à verdade, ao fim do jogo de aparências com que atravessamos a existência.

Vale, ainda, uma palavra sobre os nomes dos personagens em confronto nessa história. Andrezinho, com esse diminutivo, contém em si a imaturidade e mesmo a infantilidade que ele demonstra durante toda a ação da narrativa. Já Peixoto, figura que pratica o mal que leva à destruição do amigo que ele invejava, traz um nome, ou sobrenome, que Nelson Rodrigues costumava associar a canalhas e maus-caracteres diversos. Em outros textos seus, como na peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, há personagens que encarnam o mal chamados Peixoto. Por fim, há a suposta mulher inconquistável, que não tem nome, ou ao menos esse nome jamais é dito, o que indica o seu vazio e a sua inexistência.

Nesse conto, o embate entre a idealização do amor, personificado na fantasia da mulher absoluta que Andrezinho deseja conquistar, mas não pode alcançar, e a realidade das relações humanas perpassadas pela inveja e o ressentimento, termina

como quase sempre termina esse conflito nas obras de Nelson Rodrigues. Prevalece a realidade e ocorre a destruição das nossas “cristalizações”, para usar o termo de Stendhal. E confirma-se que somos seres muito precários, para retomar a ideia de Platão. No caso do protagonista do conto, é de se conjecturar se o seu final é mesmo infeliz, uma vez que ele aparenta gozar com o próprio tormento. Fora da ficção, todos nós conhecemos alguém assim, e somos todos um pouco assim, o que só confirma a nossa precariedade platônica.

Amado por indução

O repertório de Nelson Rodrigues, no que tange a seu conhecimento da psique humana, era tão vasto que, em seu conto “O canalha”, ele imagina uma espécie de idealização pelo avesso.

O enredo gira em torno do ciúme de Lima, que, ao saber que Cleonice, sua noiva, havia feito uma viagem de lotação sentada ao lado de Dudu, no mesmo banco, passa a demonizar o rapaz, qualificando-o como “um cínico, um crápula, um canalha abjeto” (Rodrigues: 1992, 48). Em outras passagens, ele é definido como sendo “uma besta-fera, uma hiena, um chacal” (Rodrigues: 1992, 49), além de “um verme” (Rodrigues: 1992, 50). O que começa como uma advertência à noiva, para que ela se mantivesse longe de Dudu, transforma-se numa obsessão que não a protege do suposto rival. Ao contrário, ao falar nele o tempo todo, Lima eleva-o à condição de ideal proibido. Como resultado, Cleonice apaixona-se por Dudu, recusando-se a se entregar a Lima na noite de núpcias, para não trair o homem que ama nem com o próprio marido.

Próximo do fim do conto, revela-se a causa do ciúme doentio do protagonista: Dudu havia roubado todas as suas namoradas. Isso produziu em Lima um desejo reprimido de que o outro também possuísse Cleonice, o que se manifestou naquela constante desqualificação de um rival que, a rigor, nem o era de fato. De tanto falar mal de Dudu para a noiva, Lima acabou criando uma idealização/cristalização pela via das qualidades negativas de um monstro erótico onipresente, sedutor ao extremo, que capturou o coração de Cleonice, realizando a sua fantasia de também perdê-la para o rival imaginário.

A propósito, pode-se dizer que esta é uma história sobre a força do imaginário na gênese amorosa. Dudu quase nem aparece na história. Há apenas uma menção de que ele estava numa festa a que os noivos compareceram. E que possuía “um bonito perfil” (Rodrigues: 1992, 50). Ao relatar um acontecimento passado, o narrador o apresenta como “fisicamente simpático e educadíssimo” (Rodrigues: 1992, 48). Porém, muito do que nos é apresentado a seu respeito vem da difamação de Lima. Embora ausente quase o tempo todo, Dudu é a presença mais real e mais poderosa na relação do casal. No que tange às consequências dessa presença, o Dudu imaginário, criado pelo ciúme de Lima, é muito mais importante que o Dudu real. E o rival imaginário é uma figura altamente sexualizada, pois “olha para uma mulher como se a despisse mentalmente” (Rodrigues: 1992, 49), alguém que “não respeita nem poste [...], é capaz até de dar em cima de uma cunhada” (Rodrigues: 1992, 48). Ao apresentá-lo nesses termos, Lima introduz Cleonice num imaginário erótico bastante atraente, ao qual ela era alheia. Como agravante,

o protagonista define-se como “um sujeito decente, respeitador e outros bichos” (Rodrigues: 1992, 50-51), apresentando-se como um homem insípido, previsível, não desejável. Se o ciumento acaba por gozar subconscientemente com a posse da pessoa amada por outro, é possível também pensar que Lima projeta em Dudu a sua própria sexualidade reprimida, imaginando o rival como possuidor da *persona* que ele mesmo desejaria ter, embora não disponha da coragem de assumir o ônus de ser um suposto “canalha” numa sociedade moralista. Ou pseudomoralista. Daí a inveja e a admiração que sente por um homem que é autêntico em seu desejo, sem as dissimulações impostas pelo padrão de decência burguês.

No final, ao se recusar a se entregar a Lima, o marido para efeitos sociais e burocráticos, afirmando que se apaixonou por Dudu e jamais o trairá, Cleonice revela ter realizado uma espécie de casamento psicológico com o personagem criado pela imaginação do esposo oficial.

Se, por um lado, no coração de Cleonice, o Dudu idealizado pelo avesso triunfa sobre o Lima com os pés plantados na realidade dos valores patriarcais e burgueses, por outro, no plano factual, a realidade mais uma vez suplanta a idealização/cristalização. A condição de Lima na cena final é muito representativa: “Sem uma palavra deixa o quarto nupcial. De pijama e chinelo veio para a porta da rua. Senta-se no meio-fio e põe-se a chorar” (Rodrigues: 1992, 51). Esse anticlímax exhibe a imagem do desemparo absoluto daquele que foi vítima da própria estratégia, exilando-se do leito nupcial e da própria casa, vencido pelo monstro que ele mesmo criou.

Considerações finais

Num texto em que faz uma interpretação do conjunto das peças teatrais de Nelson Rodrigues, o crítico Sábato Magaldi escreve algo que está em sintonia com as análises dos dois contos feitas acima:

Tendo recebido a formação cristã da classe média urbana brasileira, o dramaturgo preservou até o fim da vida a crença na divindade e em preceitos morais básicos. A dificuldade de observar esses preceitos aguça a loucura. [...] Por incontáveis sintomas, é fácil concluir que Nelson não recebia de bom grado a realidade. Na melhor das hipóteses, ela o incomodava, pelo séquito de desgostos que a acompanham. Comumente as pessoas têm varizes e a gordura deforma. O ônus do prosaísmo compromete as possíveis sortidas românticas. [...] O encontro de um casal não obedece a circunstâncias fortuitas — está pre-nhe de verdadeira maquinação do Destino, a comandar dois seres tateando no escuro. Não há dúvida de que essa crença de Nelson deriva de entranhado romantismo, que luta contra os incontornáveis desacertos do cotidiano. Admirável observador da realidade, o dramaturgo registra os numerosos desencontros, o desgarramento que determina para o homem uma trajetória permanentemente solitária. O que não o impede de acreditar na possibilidade do amor eterno, ou ao menos pretender que ele exista (Magaldi: 1992, 66-77).

As duas narrativas breves de Nelson Rodrigues mostram, de maneira muito expressiva, como o escritor concebia a realidade como prosaica, dura, destruidora de nossas ilusões e ideais mais acalentadores. O elemento trágico relacionado à força do Destino, tal como observado por Magaldi, faz-se presente nas obsessões dos dois protagonistas. Essa força determinista, no entanto, não resulta de um ditame dos deuses, como nas tragédias antigas, mas de afetos e pulsões subconscientes em permanente estado de tensão, ameaçando romper os limites impostos para que seja viável o convívio social.

A realidade, conforme Nelson Rodrigues, é de fato pontuada por “numerosos desencontros” e “desgarramento”, reconduzindo o ser humano quase sempre à solidão. Ainda assim, o escritor sempre manteve a crença na possibilidade do amor eterno, mesmo que suas próprias ações, como as de tantos de nós, caminhassem em direção contrária à realização desse desiderato. Para Nelson, que cultivava intensamente os valores cristãos, só o amor seria capaz de nos redimir do inferno que habita em nós.

Nos dois contos em questão, vale ressaltar ainda a presença de outros elementos marcantes em toda a obra do autor: o grotesco e o excessivo, a exploração do absurdo e o humor perverso que permeia o trágico.

Nas duas histórias, há a presença de deformidades, bem como de excessos afetivos e comportamentais dos personagens. Em seus trabalhos, muitas vezes Nelson faz aparecer em cena pessoas deficientes, doentes, loucas, sendo essas deformidades apresentadas como expressões de personalidades também deformadas. Peixoto, no primeiro conto, tem uma perna mais curta que a outra

e manca, o que, no conto, se mostra como reflexo de sua inveja e ressentimento em relação a Andrezinho. Este, por sua vez, conquistador irrefreável, não tem nenhuma responsabilidade afetiva em relação às moças que seduz. Até ser ele mesmo seduzido por uma imagem de mulher inconquistável, entregando-se a uma paixão também irrefreável justamente por aquela que não pode possuir.

No outro conto, Lima cultiva um ciúme que rompe todos os limites do razoável, instilando em sua noiva uma paixão também excessiva e grotesca por Dudu, rival imaginado como a encarnação do erotismo em estado bruto, algo muito sedutor para uma moça reprimida pelo sistema de moralidade patriarcal-burguês.

Quanto ao absurdo das paixões apresentadas nas duas narrativas, elas falam por si mesmas: apaixonar-se não se sabe por quem, apaixonar-se por um homem ultrajado pelo próprio noivo...

O grotesco, o excessivo e o absurdo, tais como são explorados por Nelson Rodrigues, frequentemente desembocam no cômico. É o que acontece nos dois contos, cujas situações são tão grotescas, tão excessivas e tão absurdas que se tornam engraçadas. Mas trata-se de um humor imbricado no trágico, inseparável de aspectos mórbidos, tabus e preconceitos, assuntos socialmente sensíveis, algo pelo qual a figura pública que o escritor construiu para si costuma ser reconhecida de imediato.

Como se constata, “A eterna desconhecida” e “O canalha”, além de exporem a concepção do amor de Nelson Rodrigues como suprassumo da existência humana em constante embate com uma realidade hostil, contêm, em miniatura, todos os elementos de sua poética tal como expressa nos diversos gêneros que ele praticou.

Referências

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

RODRIGUES, Nelson. *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STENDHAL. *Do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

> > > Recebido em 05/03/2026. Aceito em 04/04/2026.



“Teu braço, tua vontade no momento que tu escreveu”: A palavra que resta, de Stênio Gardel

Géssica Moreira Ramos*

Resumo

Janet Gurkin Altman, em *Epistolarity: approaches to a form*, estudo sobre a literatura epistolar, reconhece que o objeto da carta em um romance apresenta uma dupla característica: “sugerir presença e ausência, diminuir e aumentar a distância” (Altman: 1982, 15). Assim, quando pensamos em cartas, bilhetes e cartões postais, verificamos que esses meios serviram como modo de presentificar aquele que partira, podendo ser uma forma de companhia mesmo que à distância. Tendo em vista essa mobilização provocada pelo texto escrito, quando lidamos com um destinatário que não sabe ler, ocorre uma fissura diante da possibilidade de encontro pela ausência. Em *A palavra que resta*, primeiro romance publicado por Stênio Gardel, Raimundo sofre dessa barreira quando recebe a carta de seu amante na juventude. De uma carta que não pode ser lida, um livro surge como resposta. Este ensaio desenvolve um caminho interpretativo que se pauta pelo procedimento do endereçamento: em determinadas circunstâncias, no livro de Gardel, há um tu, fala-se com alguém, que de certa maneira se transforma em uma resposta para aquela carta não lida.

Palavras-chave: *A palavra que resta*; Stênio Gardel; carta; endereçamento.

*Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLEV/UFRJ).
E-mail: gessicamr@gmail.com

Abstract

In her study of epistolary literature, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Janet Gurkin Altman recognizes that the object of the letter in a novel presents a dual characteristic: “to suggest both presence and absence, to decrease and increase distance” (Altman: 1982, 15). Thus, when we think of letters, notes, and postcards, we understand that these means serve as a way of making present the one who has departed, being a form of companionship even at a distance. Considering this application provoked by the written text, when dealing with a recipient who cannot read, a fissure arises in the face of this possibility of encounter through absence. In *The Word That Remains*, Stênio Gardel’s first published novel, Raimundo suffers from this barrier when he receives a letter from a lover in his youth. From an unread letter, a book emerges as a response. This essay aims to develop an interpretative path based on the procedure of address: in certain circumstances, in Gardel’s book, there is a “you”, someone is speaking, as if it were a response to that unread letter.

Keywords: *The Word That Remains*; Stênio Gardel; letter; address.

“As palavras que te envio são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras”

Eugénio de Andrade.

“A carta guardava uma vida inteira” (Gardel: 2021, 12): essa é a forma como termina o primeiro capítulo de *A palavra que resta* e, dessa frase, podemos pensar, abre-se a história que será narrada em uma ordem não linear. A vida guardada pela carta não lida parece ressoar os versos de Manuel Bandeira “a vida inteira que podia ter sido e que não foi” (Bandeira: 2013, 35), como se carregasse em si um ponto de virada, aquilo que poderia ter sido, caso o destinatário pudesse dar continuidade ao seu amor, permanecer com sua família, ou ter tido uma trajetória escolar. Ao longo do livro, o passado marcado pela violência é costurado a um presente que busca reverter uma lacuna: a falta da alfabetização, primeiro estágio da formação de um sujeito. Aprender a escrever o seu próprio nome, não mais assinar documentos com sua digital, marca uma conquista das personagens que, assim como Raimundo, tiveram o exercício da sua cidadania limitado pelos mais diferentes motivos. Nessa história, acompanhamos um programa de alfabetização e letramento de adultos de que Raimundo e outros onze participavam. Essa trajetória não deixa de ser marcada por uma vergonha que insiste em acompanhar o sujeito, mas que não é consumada. Afinal, ele estuda, vai à aula, faz seu dever, escreve. O livro começa com uma inscrição:

Raimundo Gaudêncio de Freitas, traço incerto, arredio ao toque do papel. Lápis danado, domado, e ele escrevia o nome completo pela primeira vez. Setenta e um anos e essa invenção, como ele diz, de aprender a ler e escrever depois de velho. Raimundo não foi difícil. Complicado era Gaudêncio, denso de saudade, as cinco vogais e acentuado. Freitas era feito de sangue (Gardel: 2021, 11).

Na primeira página, “Raimundo Gaudêncio de Freitas” era pela primeira vez escrito por aquele que durante setenta e um anos se reconheceu por esse nome. O mesmo nome escrito como destinatário no envelope da carta recebida há cinquenta anos, naquele momento ilegível. Nessa cena de abertura, é quase como se víssemos uma página que demorou muitos anos para ser ocupada por palavras, o que não deixou de registrar o embate com o instrumento de escrita. Cada palavra aprendida ganha um entorno, uma descrição, o nome inteiro marca um gesto. Nela, um sujeito que tem o direito de se escrever nasce.

O primeiro capítulo nos dá um contorno da trajetória dessa personagem, que muito cedo teve sua vida (de)limitada. A mão que precisa segurar uma foice não poderia segurar um lápis, a princípio:

A vontade, tinha sim, desde menino, mas o pai lhe dizia que a letra era para menino que não precisava encher o próprio prato. Raimundo foi cedo para a lida. De noite, o braço ritmado no golpe da foice pedia descanso, que no outro dia tinha mais. O intento de aprender se ren-

deu à precisão. O futuro estava escrito na frente dele, era o presente do pai, pai de família, dono de um pedaço de chão, assinando com o dedo quando a palavra falada não bastasse. O que não podia ser falado, ficasse palavra muda, pensamento. Raimundo não virou pai de família nem dono de sítio. Se arrancou as raízes, levando no bolso da camisa a carta (Gardel: 2021, 11).

Face ao futuro escrito em sua frente, Raimundo rasura aquilo que para ele poderia vir como obrigação: ser dono de um pedaço de terra, continuar trabalhando no campo, constituir família. Como sujeito da sua vida, faz um primeiro ato de fugir do que o cerca, mesmo que seja uma ação cheia de risco. Isso me leva ao entendimento de Paulo Freire em *Pedagogia da autonomia*, que diz que é preciso “reconhecer que somos seres condicionados mas não determinados. Reconhecer que a história é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro [...] é problemático e não inexorável” (Freire: 2020, 20). Fugir daquilo que o delimita lhe permite escrever sua história, a de alguém que chegará ao processo de alfabetização aos 71 anos. Nesse arrancar de raízes, um móbil o acompanha: a carta. Ela é um objeto de circunscrição, como se a história que nos fosse narrada se desse às voltas desse texto enigmático.

Ao longo do livro, as cenas de estudo são atravessadas por lampejos de memória, como se abrissem um espaço naquela página em branco e a história de Raimundo fosse escrita também, ali, depois de seu nome. A narração é em terceira pessoa, mas o espaço do texto é dominado por Raimundo. Seus pensamentos

surgem e o caminho da narrativa é acompanhado de fragmentos que aos poucos são revelados ao leitor:

Um revirado no estômago, memórias revoavam diante dele. A carta, Cícero, o pai e a mãe mortos, os dias no sítio, as vezes em que tentou estudar, as marcas nas costas, a cruz. Apertou o lápis com a mão. Sobre o caderno infantil, a pele trincada, como o leito de uma lagoa que secou. Um desalinho familiar. Que que tinha um caminho fora do lugar? E essa estrada, precisava seguir, tinha decidido na noite depois da viagem (Gardel: 2021, 19-20).

É interessante pensar como essa “mania de desafundar memória velha” (Gardel: 2021, 24) aparece costurada ao momento de estudo e prática textual, como se houvesse um desejo de escrita que pudesse contar seu testemunho. Vale mencionar, inclusive, que a forma da obra parece ser dominada por essa vontade. A narrativa em terceira pessoa, presente na maior parte do livro, traz momentos de interferência que a personagem de Raimundo faz em seu corpo. Em outros momentos, o narrar passa por uma metamorfose, colocando-nos, subitamente, diante de uma perspectiva na primeira pessoa do discurso. Assim, aposto: podem essas passagens ser uma escrita ficcionalizada por Raimundo? Acompanhamos o nascimento de um escritor?

Da carta ilegível à resposta impossível

Para pensar no nascimento do escritor, volto à mobilização inicial: a carta. Ela marca uma relação para além do que uma

correspondência a princípio poderia representar — uma troca de confidências, em que um escreve, o outro responde. Ainda que ilegível, o objeto não deixa de manifestar uma troca entre os dois envolvidos, de forma que o seu conteúdo não possui uma real importância para nós, os leitores da obra. O jogo que está sendo posto diz respeito ao primeiro ato de endereçamento, que abre para mobilizações futuras do sujeito. Penso isso a partir do que Ana Martins Marques fala sobre seu livro-correspondência feito com seu amigo, Eduardo Jorge, *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Ela diz:

Há uma parte da correspondência, talvez mais importante até do que as próprias palavras trocadas, que é o gesto de endereçamento, o ato de lançar-se à leitura do outro e de esperar pelas suas palavras; o que importa, então, é não tanto aquilo que o outro responde, mas o simples fato de que ele acolha nossas palavras e também nos acene à distância (Marques, apud Viel, s.d.).

Esse aceno, Raimundo o fez durante toda a sua vida, apenas portando o envelope: acolheu com cuidado as palavras que ficaram em suspenso, ou, como diz o título, que *restaram*. Assim, uma ponte é estabelecida entre os dois:

Nem remetente nem destinatário, manchado, amassado. O envelope em tempo de partir, como estaria a carta? As letras ainda carregavam o vigor do braço de

Cícero, o vigor com que ele abraçava Cícero de volta? A carta separava e ligava a vida dos dois. Palavra danada! Era a voz do fim, eco de passado não vivido. Se tivesse brigado mais, se. E era o último elo com Cícero. Sopros de sonho arrepiando a nuca, a realidade lambendo o desejo. Tu quer aprender a ler e escrever, Gaudêncio? te ensino (Gardel: 2021, 20).

Vemos, então, o elo que esse objeto forma: separava e ligava a vida de Raimundo e Cícero. Separava porque sem resposta, ligava porque era uma garantia daquilo que um dia aconteceu. Sem ter sido lida, a história não estava terminada, e a resposta poderia, enfim, ser enviada: quando finalmente entendesse as palavras, poderia escrever, mesmo que a chegada ao interlocutor fosse improvável. Diante dessa expectativa, ocorre uma metamorfose quase inevitável entre Raimundo e seu objeto sagrado: “Raimundo dobrado pelas promessas beijadas. A carta dobrada dentro do envelope, o envelope dentro de uma caixa de sapato debaixo da cama. Dormiu nu.” (Gardel: 2021, 20).

Janet Gurkin Altman, em *Epistolarity: approaches to a form*, estudo sobre a literatura epistolar, reconhece que o objeto da carta em um romance apresenta uma dupla característica: “sugerir presença e ausência, diminuir e aumentar a distância” (Altman: 1982, 15). Dentro desse jogo de contrários complementares, Altman entende que “dada a função da carta como um conector entre dois pontos distantes, como uma ponte entre o remetente e o destinatário, o autor pode escolher enfatizar a distância ou a ponte” (Altman: 1982, 13).

Em *A palavra que resta*, aparentemente estamos diante dessa ponte que Raimundo percorre para ir ao encontro de Cícero, e aquilo que acompanhamos no romance parece ser uma maneira de construir, ele, também, um outro caminho.

Não sabemos o conteúdo da carta de Cícero, o que não importa. Afinal, cabe à personagem de Raimundo a possibilidade de guardar parte de sua intimidade. Porém, ele lança uma resposta pública, que verificamos em diferentes momentos na obra, uma vez que aprender a ler já é uma resposta. Sair de casa há cinquenta anos foi uma resposta. Para além dessas ações do sujeito, lemos uma resposta em palavra escrita, quando o processo de alfabetização se completa.

A quarta e última parte do romance sofre metamorfose narrativa. Não há mais a presença de um narrador onisciente sem rosto ou identificação. Agora, Raimundo toma a voz: como se a estrutura do livro espelhasse a sua vida e, justamente em seu final, quando domina as palavras escritas, ele pudesse, enfim, se escrever.

O tom confessional vem acompanhado do recurso do endereçamento: há um tu e, com ele, Raimundo conversa. Muitas vezes o interlocutor é Cícero, mas não só. Raimundo também traz ao seu discurso seu tio morto, que compartilha com ele a trajetória de uma vida marcada pela homofobia:

Se o senhor meu tio fosse vivo, talvez meu pai agisse diferente comigo, percebesse que homem gostar de homem não é pra ser coisa de morte, é pra ser coisa de vida, cheia de vida, era cheio de vida que eu me sentia

com Cícero, e o senhor, meu tio, gostou de alguém assim? teve tempo? o senhor devia ser pouco mais velho do que eu sou hoje, se foi perto do casamento do pai e da mãe que o senhor morreu, o senhor teve muita coragem, de falar, de se mostrar, eu nunca tive, nem vou ter, mas de que adianta? de todo jeito parece que a resposta é uma só, se mostrando e se escondendo, é morte e é desavença e é sofrimento, é só coisa ruim que acompanha gente como nós [...] (Gardel: 2021, 134).

Numa sequência de perguntas direcionadas àquele que morreu precocemente, Raimundo parece buscar respostas para as lacunas deixadas em sua história familiar. Dentre as perguntas, talvez uma que nunca tinha sido feita anteriormente: “e o senhor, meu tio, gostou de alguém assim? teve tempo?”. Afinal, sua sexualidade não foi legitimada por aqueles que o acompanhavam. Quando Raimundo chama seu tio para sua história, ele também responde ao preconceito que restringiu a vida de duas gerações de uma mesma família. Um gesto simples, que parece servir como uma forma de elaboração de seu próprio pensamento, demarca a abertura para a possibilidade de fala daquele que não foi escutado e durante muito tempo foi esquecido.

Parece haver duas interdições: uma troca nunca estabelecida com uma figura familiar morta antes de seu nascimento e a carta de leitura inviável. Raimundo costura esses dois diálogos impossíveis de forma sequencial. No mesmo parágrafo, o interlocutor deixa de ser seu tio e transforma-se em Cícero:

[...] o que tu quer, Cícero? o que tu me diz nessa carta? eu podia ir lá na casa dele, mas não posso, com que cara vou falar com os pais dele? e os irmãos? devo ter ofendido demais eles, como ofendi minha mãe também, meu pai eu não sei, agora não sei, não, não é por ofensa não, senão ele tinha me escorraçado de casa ou me matado logo como fez o pai dele com o senhor, mas ele me queria dentro de casa, vivo, era vivo dentro de casa que ele queria tirar de mim o que tinha tirado a vida do irmão, mas não foi o vô que tirou a vida do tio? Mas teu avô só tirou a vida do teu tio porque ele era daquele jeito, meu pai podia me responder, se eu perguntasse pra ele, e o senhor, meu tio, o que ia me responder? (Gardel: 2021, 134).

Todo o parágrafo brinca com uma temporalidade contrária àquela em que o livro se passa. É como se a voz do narrador estivesse localizada não no momento em que Raimundo aprende a ler e a escrever, mas quando vivenciou os fatos, o momento em que seus pais descobriram seu relacionamento com Cícero. Nesse redemoinho de sentimentos vivenciados, as respostas que ele busca não são possíveis de serem entregues.

Aos seus interlocutores, escreve uma carta impossível¹. Carta impossível por ser uma carta sem resposta, mas que se

¹ Imagem que tiro da professora Mônica Genelhu Fagundes, em sua apresentação na ABRAPLIP de 2025: “Em coautoria com os mortos: notas sobre dois livros impossíveis”.

lança na possibilidade de deixar o diálogo em aberto – como uma dessas mensagens que eram jogadas ao mar em uma garrafa: espera-se que chegue ao destinatário ou a alguém que acolha o que o outro tinha a dizer. Aqui, o elo entre os dois fica mais forte:

— Tu está esperando uma resposta minha, Cícero?
uma resposta que podia ter te dado naquele dia, mas agora eu estou aqui de novo, na cruz do rio, depois de tanto tempo, e não tenho mais tanto tempo assim, a vida vai se fiando de um dia mais frágil que o outro, eu preciso alcançar tua carta e olhar para trás, descobrir o que fiz da minha vida (Gardel: 2021, 137).

Mais uma vez, a vida guardada pela carta: aquilo que poderia ter sido e não foi – na falta de palavra do passado e no medo de uma repetição no presente.

Penso nessa última parte como aquilo que Raimundo desejava, não apenas a possibilidade de mudança de documento ou a compreensão da carta de Cícero — ainda que sejam conquistas da mais alta importância. Reconheço que acompanhamos o surgimento de um escritor: esse parecia, antes de tudo, o desejo inicial dessa personagem. Ele poderia ter pedido para que alguém lhe lesse a carta e redigisse uma resposta, mas, e disso ele sabia bem, faltaria a vivacidade do seu corpo na hora da escrita. Para ser fiel à sua intimidade, seu registro precisa confundir-se com sua pele, como entendido por Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (Barthes: 1981, 64).

Mais do que aquilo que o texto deseja contar, isto é, para além do sentido de suas palavras, há um outro tipo de contato que Barthes coloca em evidência: o contato físico resultante de ter em mãos aquilo que foi escrito pelas mãos do outro. O ato de envolver o leitor a partir das palavras escolhidas pelo locutor, como se fossem uma fonte de ternura física que traz para o campo textual parte do corpo daquele que escreveu, parece relacionar-se com o relato presente no último capítulo, “Nome”:

Tinha que ser a última vez que eu ficava daquele jeito. A carta fechada nas mãos e a decisão pendurada na cabeça. Levantei a aba do envelope e tirei a folha de dentro. Ela sentiu o vento e o sol que batia na janela. Eu só precisava desfazer as dobras do papel. Primeiro a carta ia se abrir

como um livro, depois como a tampa de um baú. E pronto. Eu ia poder ver e ler as palavras que ela guardou. Dava para sentir o vincado da letra no verso da carta, feito eu sentia o alto das veias no braço de Cícero. *Teu braço, tua vontade no momento que tu escreveu*. Minhas mãos se agoniaram e desviraram a primeira dobra (Gardel: 2021, 148).

Toda a passagem tem um grande teor erótico e é como se a carta se transformasse no próprio corpo de Cícero, que Raimundo finalmente pôde reencontrar. Depois de ser um objeto de desejo por mais de cinquenta anos, a descrição do momento de leitura parece confundir-se com uma cena de defloração, tendo em vista a preocupação em registrar a sequência dos atos: o levantar da aba do envelope, o toque na carta dobrada e seu processo de desdobramento. A carta, que pela primeira vez sentiu o movimento do vento e a iluminação solar, é manuseada com cuidado por aquele que sente a sua textura e percebe equivalências com aquele que a escreveu: a marca das letras no verso do papel equivale às veias do braço de Cícero. Nesse toque, é como se se reavivasse o roçar dos corpos de dois amantes que não se encontram há muito tempo, mas não esqueceram a pele um do outro.

Com a demarcação *Teu braço, tua vontade, tu escreveu*, a segunda pessoa do discurso volta ao campo textual e, mais uma vez, Raimundo recupera seu interlocutor. Afinal, finalmente com a carta em mãos, a presença do outro está ali, ainda que de forma metonímica. Não deixo de pontuar um grau de virilidade que há na presença do “braço” que escreve, não sendo apenas a

mão solitária: o corpo está ali — da carta, ele surge e, quando Raimundo a manuseia, podem se tocar novamente.

Esse ato de reavivar a memória do outro chamando-o para o texto permite, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença” (Gagnebin: 2009, 44). Toda essa passagem entrelaça o ato da escrita e da leitura como ações desejantes, que almejam ir ao encontro daquele que não está presente. O mesmo braço que cingia o corpo de Raimundo usou uma caneta para escrever aquelas palavras que finalmente eram lidas, o que nos faz pensar que elas servem como um rastro deixado por seu autor. A imagem do *rastro*, que, segundo Gagnebin, é recorrente quando abordamos o trabalho de tessitura da memória, “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (Gagnebin: 2009, 44). Ao longo de todo o livro, acompanhamos como Raimundo parece não deixar que a existência de Cícero desapareça, e sua vida parece vincular-se ao intuito de contar aquilo que viveu, falar sobre quem ele amou. Para que tal ação seja feita, é necessário voltar-se para alguém, como afirma Barthes:

(A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser segundo uma estrita determinação alocutória; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige, mesmo que essa pessoa tivesse passado ao estado de fantasma ou de

criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém) (Barthes: 1981, 65).

É como se fosse natural ao texto que tece sobre o amor a necessidade de voltar-se para aquele que mobiliza o sentimento — ou a alguém que deseja escutar aquilo que o apaixonado tem a dizer. Ainda que o diálogo esteja sendo feito dentro do contexto observado no livro, em que a possibilidade de resposta é nula, ficamos, pelo menos, com o gesto que demarca essa tentativa.

A aparição de uma figura ausente por via do texto escrito me faz pensar na freira portuguesa do século XVII, Mariana Alcoforado, considerada autora das *Cartas Portuguesas*. Redigido originalmente em francês, o livro conta com cinco cartas de amor endereçadas a um oficial francês, Marquês de Chamilly. Na quarta carta, a freira do convento de Beja afirma: “Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim” (Alcoforado: 1969, 53). Parto da elaboração feita por Mariana Alcoforado como iluminação para pensar no jogo de ausência e presença que a última parte do romance de Stênio Gardel manifesta. Quando a tomada da voz por parte de Raimundo vem acompanhada de um endereçamento, é como se estivesse posta essa possibilidade de encontro por via do texto: se existe uma limitação que o tempo e a realidade impõem à vida desse indivíduo, surgem, quando ele se torna escritor, outros universos em que Cícero mais uma vez está com ele.

Acompanhamos, enfim, a formação de Raimundo. Ele reverte a sua história, e o desejo que tentaram reprimir durante

a sua adolescência é o motor que lhe permite desenvolver uma escrita que tenha a presença desse outro. O livro termina com uma cena de escrita, assim como começa:

A carta continuou dobrada, redobrada, mas o peito desdobrou, sei nem quantas vezes, faltava não caber. Agora o lugar dela é em cima da máquina de costurar que era da mãe. Virou desculpa pra Suzzanný fiar conversa. Quem chega, ela mostra e convida pra sentar, pensando na parte que vai inventar. Depois senta também e começa a contar a história da carta. Ela está se esgoelando na cozinha, me chamando pra almoçar enquanto a tilápia está crocante. Daqui a pouco reclama que não saio de cima do caderno novo que ela me deu na noite da formatura. Falou que era pra eu continuar estudando ou escrever o que eu quisesse. Acho que encontrei um começo (Gardel: 2021, 149).

Motivado por Suzzanný a continuar a escrever, Raimundo, em seu registro final, afirma aquilo que poderia servir como a garantia de que ele se tornou escritor: “Acho que encontrei um começo”. Vale lembrar que o livro começa com a inscrição de seu nome, “Raimundo Gaudêncio de Freitas”. Da inscrição inicial, demarcada por uma batalha com as letras, ao encontro de um começo: um livro que promete surgir. Há um traço de continuidade na obra, como se esse último capítulo, “Nome”, iluminasse aquele que abre a obra, “Raimundo”, e ele se explicasse como o autor de sua própria história.

Referências

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Tradução de Eugénio de Andrade. Porto: Editorial Inova Limitada, 1969.

ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. 2 ed. São Paulo: Global, 2013.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 64 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VIEL, Ricardo. *Como se fosse a casa*. 2017. Correio IMS. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/como-se-fosse-casa-por-ricardo-viel/>. Acesso em: 10 out. 2025

> > > Recebido em 04/04/2026. Aceito em 07/04/2026.



Corpos estranhos: coautoria e paratextos editoriais

Luciële Bernardi de Souza*

Resumo

A discussão sobre autoria permeia o campo da Teoria Literária. Em sua concepção ocidental, o autor já nasceu, morreu e ressuscitou, mas sempre esteve na primeira pessoa do singular, um eu masculino, sozinho e autossuficiente, acepções pertencentes à concepção moderna de autoria. Em contraponto a essa perspectiva, evidenciamos que a coautoria, entendida aqui como a escrita a muitas mãos, sempre existiu, mas foi constantemente apagada ou ignorada. Considerando essas diferentes formas de existência, *Baião de 2* (2017), de Leoni e Mauro Santa-Cecília, e *Rés: o livro das contaminações* (2014), de Erick Costa e Maraíza Labanca, receberam uma leitura analítica, visando (re)pensar a categoria autoral a partir de um olhar para os paratextos editoriais em sua relação com a criação a quatro mãos, pois nem sempre se deu espaço e importância merecida a essas categorias: a da coautoria e a dos paratextos editoriais.

Palavras-chave: teoria literária; coautoria; paratextos editoriais; poesia brasileira contemporânea.

* Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). E-mail: lucielebernardi@gmail.com

Abstract

The discussion about authorship permeates the field of Literary Theory. In its Western conception, the author was born, died, and resurrected, but has always been in the first-person singular, a masculine self, alone and self-sufficient – ideas belonging to the modern conception of authorship. In contrast to this perspective, we highlight that co-authorship, understood here as writing by many hands, has always existed, but has been constantly erased or ignored. Bearing in mind these different forms of existence, *Baião de 2* (2017), by Leoni and Mauro Santa-Cecília, and *Rés: o livro das contaminações* (2014), by Erick Costa and Maraíza Labanca, received an analytical reading, aiming to (re)think the authorial category from a perspective of editorial paratexts in their relationship with collaborative creation, since these categories – co-authorship and editorial paratexts – have not always been given the space and importance they deserve.

Keywords: Literary theory; co-authorship; editorial paratexts; contemporary Brazilian poetry.

Primeiros contatos: contextualizar a discussão

Os livros *Baião de 2* (2017), de Leoni e Mauro Santa-Cecília, e *Rés: o livro das contaminações* (2014), de Erick Costa e Maraíza Labanca, são processos de coautoria, de criação a quatro mãos, e não resultado de um projeto individual. Ao indicarem que antes da escrita (e durante o seu curso) há o diálogo entre autores, um processo exterior, eles requerem uma leitura que considere tal olhar, desestabilizando a leitura centrada em um autor e sua criação no singular.

A literatura coautoral foi (e continua sendo) relegada à categoria de uma “escrita secundária” pelos Estudos Literários e pela Historiografia, o que não acontece em outros campos artísticos, nos quais os procedimentos e parcerias são comuns e reconhecidos, como na música, no teatro e no cinema. Basta pensarmos quantos livros literários conhecemos escritos a quatro, cinco, seis mãos, ou mesmo se consideramos como coautoral o processo que envolve a concepção do livro, desde sua elaboração, sua escrita, até sua distribuição e venda.

Como iremos desenvolver neste trabalho, o conceito “autor” (individual, masculino, gênio inspirado e dono da obra) é polêmico e está onipresente nas concepções da Teoria e Crítica Literária, gerando tensão entre diferentes correntes teóricas. Apesar disso, no campo dos Estudos Literários, não pensamos suficientemente sobre essa categoria quando acompanhada de outro autor, ao contrário do inquestionável centramento (teórico, midiático, econômico...) na autoria individual, que parece estar consolidada como única. Mais do que isso, muitas vezes

parece ser o único caminho para se pensar a literatura e a autoria, ocultando outras tantas formas não individuais, não arraigadas às noções ocidentais/colonialistas, de *criar com*.

A aberta concepção de coautoria traz uma relação entre pessoas anterior à própria escrita, seja na escrita, na montagem ou na editoração. Assim, o livro, enquanto objeto fruto de um processo, materializa o encontro entre autores/as e mobiliza um olhar especial para elementos que o ultrapassam, antecedem ou/e conformam: dois nomes, duas assinaturas, duas biografias, dois sumários (ou não), dentre outros componentes que incidirão diretamente em como pensamos a autoria quando um livro nos chega às mãos.

Aqui, entendemos a coautoria como abarcadora de inúmeras maneiras de criação não individual: um livro escrito a várias mãos, com diversos níveis de contato entre os autores e suas palavras, mas também a coautoria no campo editorial, as parcerias de objetivo, montagem e curadoria que fazem um livro ser, afinal, o que ele é. Aqui, reafirmamos que a autoria moderna, relacionada a um indivíduo apenas, seja o indivíduo contemporâneo, fragmentado, múltiplo, ou essencialmente moderno, autossuficiente, é uma *ficção* bem-sucedida que impediu e ocultou que outras formas de criação fossem consideradas e legitimadas.

Assim, tendo em vista esse descentramento autoral via coautoria, pensaremos sobre: a) a função autor (Foucault: 1969; 1970) como conceito a ser posto em atualização (como Foucault mesmo já previra em seu texto), pois sempre histórico. Essa função autor, considerada um “espaço vazio” que fica a ser reinventado e preenchido discursivamente, está atrelada ao nome do autor, e tende a ser ainda

mais desestabilizada de sua concepção moderna (referida a um nome apenas), a partir do texto criado entre mais de um/a autor/a, algo impensável para o pensamento unidimensional (Stillinger: 1991); b) os paratextos editoriais em livros em coautoria. Tratando de uma dupla exclusão, referimo-nos aos elementos pré-textuais, mas também pós-textuais. Eles não são compreendidos como fatores de limitação do livro, mas como dispositivos conceituais para pensar além do livro e como determinantes na configuração e na problematização da função autor proposta por Foucault (1969; 1970). Entendemos que os paratextos editoriais colaboram, tanto quanto o texto literário, para a criação e o repensar da função autor e descentralizam ainda mais a autoria na contemporaneidade. Eles nos auxiliam a pensar como se produz uma função autor dupla, não calcada em apenas um nome e seu atrelamento a discursos literários. Por fim, estabeleceremos uma relação analítica com tais conceitos nas duas obras poéticas mencionadas.

O *corpus* poético será lido atentamente, considerando os paratextos editoriais, pois o objetivo é centrar nessa leitura tida como “acessória” ou/e relegada, comumente, a um segundo plano. Apesar da incipiente bibliografia para pensarmos a *coautoria* e paratextos editoriais, dialogaremos com Foucault (1969; 1970), Barthes (1968), Stillinger (1991), Genette (2009), Woodmansee (1994), Melot (2012), Lafon & Peeters (2008), Lafon (1996), dentre outros/as.

Duplo envolvimento: a função autor e a coautoria

Como, afinal, ler um texto escrito a várias mãos, efetivamente pensado e gestado em coautoria? Buscando individualida-

des? Deixando-se levar pela mistura? Os poemas são identificados individualmente? Se sim, são individualizados a cada página/poema escrito, ou em um sumário (ou mais sumários)? Como esse leitor caminha por território já tão habitado? Podemos afirmar que lemos o livro enquanto *relação* entre autores/as e entre nós e os/as autores/as? Lemos procurando rastros de um na poética do outro? Qual modo de leitura é indicado pelos paratextos quando há indicação? O que, afinal, os paratextos apontam sobre a autoria? As perguntas listadas são algumas, dentre outras tantas, realizadas quando nos deparamos com livros escritos em coautoria, já complexificando o objeto que temos em mãos. Tais indagações poderiam e podem ser feitas, são legítimas em suas dúvidas mais rasteiras, pois temos um tipo de escrita (e processo de escrita) pouco reconhecido e estudado, embora muito imbricado com os paratextos editoriais.

Entendendo cada livro como a materialização não de um eu autoral, mas de uma relação, os paratextos, mais do que limitar ou instruir como ler, ultrapassam o objeto livro e se imbricam a ele. Livros escritos em coautoria, assinados por mais de um/a autor/a, nos intrigam e nos tiram de nossa zona de conforto enquanto leitores/as. Ligada a esse nome de autor, que traz consigo uma delimitação discursiva e uma expectativa do que leremos, encontramos a já mencionada *função autor*, desenvolvida por Michel Foucault (1969; 1970), que se caracteriza por ser histórica, situada, mas possível de ser ressituada e repensada em diferentes épocas e contextos.

A função autor foucaultiana surge como um modo de entendimento do vazio que ficou da morte do autor, declarada por franceses como Roland Barthes, em 1968. Discursivamente, é

vista, na modernidade, como um controle, uma fonte de coerência e um ponto de expressão individual que se constrói socialmente enquanto discurso, incluindo ou excluindo textos de sua vinculação com o “autor”, o discurso autoral. Sistemáticamente, e de maneira sucinta, são três as esferas que acompanham essa função: o sentido privilegiado, a ideia de propriedade da obra e a esfera jurídica e moral. Essa função varia de acordo com o discurso, a esfera e a época, não sendo uma atribuição espontânea, mas uma seleção deliberada de um “eu” discursivo para um texto ou obra.

Mesmo após sua “morte”, que nem metaforicamente existiu completamente, tal figura ainda tem seu centramento. Para além da função autor, podemos falar de um retorno do autor, de novas concepções e funções autorais, que desafiam a noção de sujeito centralizado e, claro, autoritário. Dentre elas, estão as sempre existentes autorias não ocidentais, que implodem a própria autoria moderna como dominante, como a autoria indígena, por exemplo. Outros e diversos são os caminhos contemporâneos que repensam a autoria, como a coautoria, a autoficção e formas de escrita que não são centradas em uma “originalidade” ou um “ineditismo” do texto literário. Essas abordagens ampliam o espaço para jogar com a figura do autor, expandindo-se além da genialidade e da originalidade para uma perspectiva de apropriação, jogo e brincadeira entre fronteiras do ficcional e do real, do externo e do interno.

A negação da autoria como um espaço compartilhado de criação conjunta não foi uma constante ao longo da história. Temos exemplos que abarcam a Idade Média. Porém, ela sempre foi marginalizada por uma epistemologia fortemente centrada no

individualismo da modernidade. Lafon e Peeters (2008 [2006]) destacam, na introdução de *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*, que a escrita colaborativa, apesar de desconhecida e negligenciada, merece finalmente nossa atenção (p. 8). Isso revela uma escrita (e, por extensão, uma obra) que, pelo menos para a historiografia e a crítica literária, “não existe”. Essa discussão, bem como a relação intrínseca entre indivíduo e autoria pela ótica foucaultiana, é destacada pela professora norte-americana Martha Woodmansee:

No uso contemporâneo, um “autor” é um indivíduo que é o único responsável e merecendo assim exclusivamente o crédito pela produção de uma obra única e original. Embora essa noção tenha sido questionada por estruturalistas e pós-estruturalistas que a consideraram nada mais do que uma ficção socialmente conveniente para códigos e convenções linguísticas que tornam um texto possível, sua gênese recebeu relativamente pouca atenção. Essa negligência é ainda mais surpreendente à luz da observação de Michel Foucault de que valeria a pena examinar como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que status lhe foi dado, em que momento começaram os estudos de autenticidade e atribuição, em que tipo de sistema de valorização o autor estava envolvido, em que momento começamos a contar a vida dos autores em vez de heróis, e como essa categoria fundamental de “crítica do homem-e-sua-obra” começou (Woodmansee: 1994, 36).

Como apontou a professora, assim como Barthes, Foucault desafia a importância atribuída à figura do autor e à concepção de originalidade, associada à individualidade das ideias e à necessidade de validar determinados discursos socialmente. Contudo, Foucault segue outra direção com relação a Barthes, explorando as possibilidades inerentes à lacuna da morte do autor enquanto representante dos significados atribuídos a uma obra. Tanto Barthes quanto Foucault contestam a abordagem crítica predominante na literatura da época, especialmente na França dos anos 1960, que privilegiava análises biográficas e intenções do autor para interpretar o texto. Para eles, o autor é um produto de seu tempo, da era moderna, associado à individualização ocidental e a uma focalização biográfica, anterior, individual e coerente. Em linhas gerais, o autor representa uma forma singular de existir no mundo, uma maneira de delinear, classificar, hierarquizar e controlar o discurso. Portanto, a morte do sujeito equivale também à morte do autor e ao declínio da verdade (vista como unidirecional) em sua origem.

A função autor atualizada na contemporaneidade ganha outras nuances na coautoria, representando um processo de subjetivação dupla, uma ferramenta de (des)controle de significados, um conceito que amalgama discurso, sujeito e poder, constituindo um conjunto não necessariamente coeso de textos centrado em uma unidade coerente (pois em dois nomes). Na esfera discursiva, a crítica literária moderna define o autor com base na sua relação com a obra: uma obra adquire coerência (Foucault: 1996 [1970]), uma “unidade de escrita”, quando há um autor que “domestica” a linguagem, influenciando práticas sociais e de poder que determinam o que integra uma obra li-

terária. Como já mencionamos, consideramos que a coautoria, objeto desta investigação a partir do olhar para os paratextos editoriais, pode desafiar e descentralizar os parâmetros de coerência, continuidade e centralidade: envolve dois “projetos”, uma origem que não é necessariamente biográfica no sentido individual, mas um processo, um diálogo, um encontro.

Em *Baião de 2* (2017), por exemplo, temos os nomes de Leoni e também de Mauro Santa-Cecília, cada qual com uma trajetória na música e outras artes, que é reivindicado separadamente, mas colabora para o imaginário em torno do nome. Em *Rés: o livro das contaminações* (2014), há dois nomes, o de Erick Costa, poeta, desenhista e professor, e o de Maraíza Labanca, editora, professora e poeta. Por explicitar esses nomes, desde a capa, as coautorias minam a tendência à individualização e à leitura biográfica para “interpretar a obra”, dando existência ao texto em uma função autor que é incoerente (pois não se vincula a um projeto biográfico individual), descontínua (pois sua duração depende da intensidade do encontro) e descentrada (não há um centro em uma criação compartilhada). Conjuntamente à coautoria, os paratextos editoriais somam-se para o descentramento da função autor, pois eles colaboram para o enfraquecimento e tensionamento dessa categoria como foi vista na modernidade e em seus resquícios (inegavelmente) centralizadores ainda na contemporaneidade.

Paratextos em contexto relacional

Relegados, assim como as coautorias, a elementos secundários, mas com um crescente interesse por parte de escritores

que publicam por meio independente ou mesmo na publicização de pequenas editoras via mídias sociais, os paratextos editoriais, bem como o processo de editoração, vêm ganhando destaque, inclusive no meio acadêmico.

Pontualmente, o crítico literário francês Gérard Genette argumenta: “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (2009, 9). Para ele, os elementos constitutivos do paratexto são:

[...] título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, finais; epígrafes; ilustrações; texto de quarta capa, tira, sobrecapa, e vários outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um entorno (variável) e, às vezes, um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto gostaria e pretende¹.

Genette destaca a relação íntima dos paratextos editoriais com a função autor, pois ambos têm uma força discursiva, determi-

¹ *Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent aux texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait ou le prétend* (Genette: 1982, 9). Tradução livre.

nando o que é ou não considerado um livro e que tipo de livro está sendo apresentado, também, pela recepção do objeto. Porém, “se o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor, o mesmo não se passa com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor”, argumenta (2009, 15). Ainda, os paratextos podem ser compreendidos como uma zona intermediária entre o exterior e o interior, uma zona porosa, que, inclusive, dissolve essa estrita delimitação e expande o texto para fora de si: “Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia, Philippe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura” (Genette: 2009, 10).

No caso de obras literárias, Genette ainda acrescenta:

É que as obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: elas o cercam de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de uso e uma interpretação consentâneos com o propósito do autor. Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba. E, no entanto, frequentemente o que está em jogo nele é importante: como leríamos o *Ulysses* de Joyce se ele não se intitulasse *Ulysses*? (Genette: 2009, quarta capa)

Tal conceito compreende produções, verbais ou não, que acompanham um texto literário. O paratexto apresenta o texto

e vai além dele, “exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo [...]” (Genette: 2009, 9, grifos do autor). Ao torná-lo presente, seja literatura ou texto instrumental, pragmático, jornalístico, o paratexto faz um desenho, um esboço que esse texto pode adquirir no mundo, sempre considerando que o texto pode ultrapassar o paratexto.

São considerados paratextos o nome do autor, o título, o prefácio e, inclusive, “mensagens” situadas fora do livro, referentes à obra, que criariam a ideia de nome de autor, como entrevistas e comentários do(a) “autor(a)” da obra a respeito dela. Assim, por exemplo, o título “Baião de 2” já nos remete, conjuntamente com os nomes autorais na capa, a uma convivência, a um duplo. Embora não se confundam com o texto, sabemos que esses limites são limites formais e podemos pensar que obra literária e texto não se separaram totalmente, assim como o nome do autor, a função autor e o livro publicado enquanto constituintes de um corpo discursivo muito específico.

Paratexto, texto e função autor colaboram entre si para a formação do livro enquanto elemento simbólico acessado mesmo antes de o termos em mãos, quando nos deparamos, por exemplo, com um post no Instagram, em que orelha, prefácio ou mesmo epígrafe, evidenciados como parte do objeto, já se conformam como uma introdução à leitura. Nesse mesmo sentido, Michel Foucault, em *Arqueologia do saber* (2008), afirma que

[...] as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede (Foucault: 2008, 26).

Assim como as margens se mesclam, conteúdos vazam e expõem outros textos. Referências, intertextualidades extrapolam o livro, fazendo com que a noção de livro “individual” seja questionada. Outro pesquisador francês que se dedicou ao estudo dos paratextos foi Michel Melot, no livro intitulado homônimamente *Livro* (2012) no qual resgata a história do livro, bem como nos lembra da trindade “o editor, o autor, o livro”:

Entre Deus, o autor por excelência, seu editor humano e o livro, engendra-se uma espécie de Trindade, na qual o Livro seria o Espírito Santo. Esse mistério funda, em parte, a autoridade do editor, porém, ele não pode se autoproclamar criador da forma do livro, a qual se apresenta como uma invenção coletiva ou, simplesmente, sobrenatural. O livro em certa medida se autoconsagra, ou se autovalida (Melot: 2012, 42).

Com um olhar mais rígido, Melot afirma que o livro é uma engrenagem que tem uma perfeita geometria, um funcionamento de estrutura que não pode ser extravasado. O livro confere ao texto o “seu percurso”, nas palavras do autor.

Para ele, o livro não é apenas a embalagem de um conteúdo. A sua dobra possui uma forma, não restrita à sua “geometria perfeita”, mas denotando um modo de funcionamento, uma engrenagem. Em leitura crítica das posições mais estruturalistas de Melot, o pesquisador brasileiro Tiago Padilha Vieira afirma que

segundo esse modelo, o livro prescreve uma leitura linear, que segue da origem à conclusão. Entretanto, podemos pensar em elementos do livro que sugiram que se saia da página, que se façam perquirições fora da dobra ou em outras dobras. Um livro pode sugerir interrupções que, se se leva em conta uma noção expandida de livro, não são (inteiramente) interrupções, mas sim deslocamentos espaciais, mudanças de ritmo. Pois, se alguém suspende uma leitura para assistir a um filme ao qual um livro se refere, essa atividade de espectador, em alguma medida, não é ainda a mesma leitura? Não é a “leitura” de um outro que também é a leitura de um mesmo? (Vieira: 2016, 174)

Se os paratextos são perpassados por outras demandas, isso não significa que eles não sejam importantes para a recepção e construção do objeto que nos chega. Como afirma Genette, em uma epígrafe, por exemplo, o nome do autor que a assina talvez seja mais importante que o próprio sentido da epígrafe, que não faria parte do texto, mas seria uma “citação colocada em exergo”, o que a faz significar para além do conteúdo. Além da epígrafe e

do nome do autor, há o prefácio autoral, nomeado de “assuntivo” por Genette, que tem por “função principal *garantir ao texto uma boa leitura*” (2009, 176, grifo do autor). Os prefácios ou posfácios de obras em coautoria são verdadeiros testemunhos dos autores. Mais do que isso, explicitam uma relação e desejos para com obras tão “diferentes”, fazendo-nos voltar à pergunta “Como ler uma obra escrita em coautoria?”. Genette explica o que considera prefácio:

Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede. Assim, o “posfácio” será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, parecem-me menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral (Genette: 2009, 145).

Nas obras acrescidas de um novo elemento, que é a relação explicitada e marcada textualmente nos paratextos, procuramos nos orientar pelo que é dito pelos autores em suas notas prefaciais. Notamos que essa nota “assuntiva prefacial” também está constantemente em coletâneas, como observa o próprio Genette, indicando a justificativa e/ou as minúcias relativas às escolhas, à organização, à seleção de textos e autores(as), consistindo, então, em “[...] mostrar a unidade, formal ou na maioria das vezes temática, daquilo que corre o risco *a priori* de aparecer como um amontoado artificial e contingente [...]” (2009, 179).

Há o que Genette chama de “função contratual”, ligada ao autor e relacionada, portanto, à função simbólica que um autor tem e que irá influenciar, simbolicamente, no modo de leitura de uma ficção ou não ficção:

O nome do autor cumpre uma função contratual de importância muito variável conforme os gêneros: fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, nas quais a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, se apoia amplamente na identidade da testemunha ou do relator (Genette: 2009, 42).

Além do nome do autor e do prefácio assuntivo, relegado ao editor (paratextos editoriais em geral) ou também de responsabilidade do/a autor/a, mencionamos as “orelhas”, que são elementos nem sempre presentes, assim como as biografias, que podem ou não incluir textos, biografias mínimas sobre os autores ou mesmo comentários sobre as obras. Genette também aponta outros paratextos, dentre eles o título do livro, que é o “ato de batismo”, conforme suas próprias palavras, pois dá existência, uma identidade, uma presentificação que ocorre pelo processo de nomeação.

Uma aproximação entre *corpora*

Aqui evidenciamos as relações na função autor a partir dos elementos paratextuais que conformam as duas obras escolhidas. Como não é nossa proposta uma leitura crítica convencional/análítica, não adentramos a leitura dos poemas, mas atentamos ao que

os contorna enquanto *corpus*, seu delineamento: título, nome do(s) autor(es), biografia autoral, orelha, aspectos gráficos e outros elementos que nos auxiliam a pensar a função autoral em textos em coautoria, como uma membrana, uma cápsula que envolve o corpo, que permite nosso primeiro acesso ao *corpo-corpus* e que, de uma ou outra maneira, influencia (na reciprocidade das relações dialógicas) nossa leitura. Apresentaremos os dois livros escolhidos e, posteriormente, iremos comentá-los paralelamente, de modo comparativo e enfatizando a descentralização, em dois nomes, a partir de um olhar para os aspectos gráficos e de diagramação envolvidos na criação.

O primeiro *corpus*, intitulado *Rés: o livro das contaminações*, foi escrito em coautoria por Erick Costa e Maraíza Labanca, e publicado pela editora da Cas'a Edições em 2014. Maraíza Labanca, além de ministrar oficinas de escrita, é doutora em Estudos Literários pela UFMG, estudiosa da palavra poética e do fazer literário que ultrapassa a página. A escritora dedicou-se à pesquisa da obra de artistas como Nuno Ramos e Haroldo de Campos. Sua voz está, além do livro já mencionado, em *Refratário* (2012), *Partitura* (2018), *Exceto na região da noite* (2019) e *A terra O corpo* (2021). A autora também publicou seus poemas em diversos sites, dentre eles *Rascunho*² e *Estratégias Narrativas*³.

² Disponível em <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/poemas-de-maraiza-labanca/> Acesso em 10 novembro 2025.

³ Disponível em <https://estrategiasnarrativas.org/cinco-poemas-de-maraiza-labanca> Acesso em 10 novembro 2025.

Erick Gontijo Costa, que assina como Erick Costa, escreve em parceria com Maraíza e compartilha com a autora o apreço pela poesia de Maria Gabriela Llansol, que faz ecos e ressonâncias no livro-relação em questão. Ele publicou *Notas do limbo* (2015), *Metamorfoses do fogo* (2023), e sua tese, defendida em 2014, foi publicada em um livro intitulado *Acurar-se da escrita* (2021).

A pequena editora de *Rés* enfatiza a publicação de livros de poemas escritos, sobretudo, por mulheres. De acordo com o texto que acompanha a apresentação da editora, ela

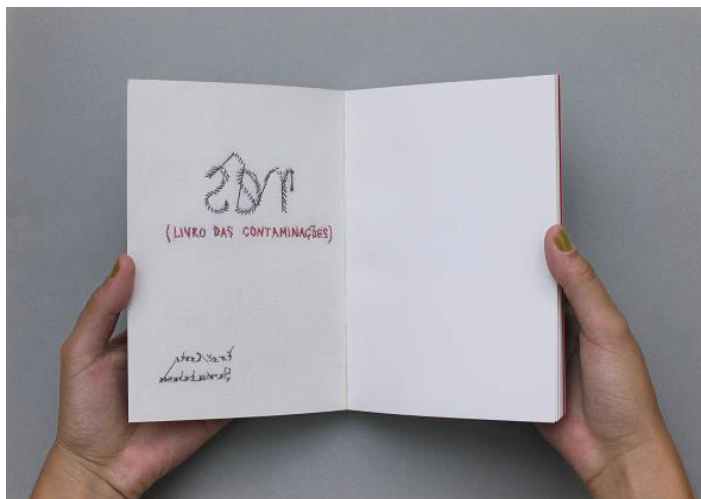
tem como proposta acolher os originais, a partir do que chamamos de “clínica do texto”, e trabalhar na sua transposição para o livro – *Tudo no mundo existe para chegar ao livro*, escreveu certa vez o poeta S. Mallarmé. Buscamos pensar cada projeto em sua singularidade e em parceria com os autores e com a comunidade que se reúne em torno da sua realização⁴.

Como o texto explicita, há um acolhimento sensível dos originais, um diálogo entre editora e autores/as, e um evidente cuidado editorial que fica manifesto na curadoria, assim como nas escolhas gráficas, na capa, no papel, no formato e outros detalhes que o movimento das pequenas editoras possibilita.

⁴Disponível em <https://casaedicoes.com/sobre-a-casa/> Acesso em 22 novembro 2025.

Como é comum em obras em coautoria, que costumam a se adaptar às regras das editoras convencionais, há um movimento mais livre nas pequenas editoras, a par do mercado editorial em nosso país. Tal cuidado pode ser constatado em diversos momentos, já ao nos depararmos com a capa e o verso da capa (Figura 1), anunciando a palavra costurada, bordada: na frente, vê-se o ilegível *rés* e o ilegível “LIVRO DAS CONTAMINAÇÕES”, tornado legível no verso, evidenciando o fio cruzado e a duplicidade frente e verso como as vozes em coautoria propõem.

Fig. 1: verso da capa do livro *Rés*



Fonte: Gontijo (2014)⁵

⁵ Disponível em <https://fernandagontijo.com/res> Acesso em 22 novembro de 2025.

Fernanda Gontijo, que realizou o projeto gráfico, comenta-o em seu site:

Neste livro, a contaminação se deu em vários âmbitos: às vezes uma palavra, às vezes um ritmo, às vezes um verso, às vezes uma imagem, às vezes um corte era o ponto de partida. Quase nunca era a temática. Os autores experimentavam ali um certo estado de perda, uma vez que apagavam seus nomes – reduzidos a uma letra à margem de cada página –, para que a autoria passasse, então, a ser do livro. A “interferência” em que se pautou o livro foi recebida como um dom. Corromper a integridade das linhas era, então, um gesto de bondade, ao mesmo tempo que um método radicado no abandono (Gontijo: 2014, s.p.)⁶.

A ilegibilidade da palavra também está na contracapa com dizeres que de dentro são ilegíveis, mas de fora tornam-se legíveis: “discreta morte: a vida retina/mortalha de vida/ –cicatriz”. Mostra-se o processo pelo revés, o rés, essa raiz e a assinatura dos dois autores, a explicitação da coautoria, ainda na capa, tão importante para esse primeiro contato com o/a leitor/a. A folha de guarda do livro, bem ao final dela, quase na posição de rodapé, em um tom de posfácio, traz a seguinte indicação em letras miúdas, referente ao título do livro: “Palavra mínima que ressoa de um texto a outro, nome pouco que se equilibra como o que cai para os

⁶Disponível em <https://fernandagontijo.com/res> Acesso em 22 novembro de 2025.

lados. Substância incomum de dois: dos nomes ambíguos do começo, mais ao fim, resina, resto, rés” (Costa; Labanca: 2014, s.p.).

Essa menção ao duplo tem íntima relação com a ruptura da unidade e da legibilidade de caminho único e linear, na explicitação não só da coautoria, mas também de um questionamento, de um tensionamento da função autor calcada na unicidade e no centramento de uma voz, uma biografia, um discurso que constrói a imagem autoral centralizada. O apagamento da autoria ocorre relativamente, quando em cada poema há a inicial de cada um dos nomes e respectivos poemas. O sumário, outro elemento paratextual importante, configura-se sem uma separação autoral, como podemos constatar na Figura 2.

Fig. 2: sumário do livro *Rés* (2014)

13	RUIDOS, RUINAS
ALAGO	
21	Eclipse
23	Flor de Sal
25	Forma
27	Brutal
29	Cristal
31	Des Corps
33	Objeto-Não
35	Esfinge
37	Quociente Ela
39	Enfermo
41	Precipício
43	Alago
45	Astérior
47	Ápore Esculpido sobre o Nada
49	Limiar
51	Acidente
MARFIM	
55	Garrafa
57	Sobre o Medo
59	Céu Aberto
61	Ouriço

Fonte: nossa autoria, 2025.

Apesar de não se referenciar uma separação ou marcação autoral no sumário, podemos depreender que não há um apagamento total ou radical da autoria, mas há a perda. Como Fernanda Gontijo bem indica, há um rastro dos nomes, do nome próprio e uma negação das biografias (que inexistem formalmente nesse livro), o que é evidente na capa do pequeno livro formado por um pouco mais de cem páginas: a assinatura, ou melhor, as assinaturas (no plural). Internamente, a organização dos poemas é realizada com intercalações, mas há certa irregularidade: alguns, seguidos, assinados com M., e outros em sequência assinados com a letra “E”. Essa referência-rastro ao nome do autor, ou melhor, dos autores, também está presente nas duas frases em epígrafe e nos agradecimentos/dedicatórias que são conjuntos, evidenciando um acordo na relação: ambos agradecem às mesmas pessoas, o livro é um só, a relação só existe na soma.

Baião de 2 é publicado pela Editora 7Letras. Hoje conhecida, é uma editora que começou publicando pequenos livros de poesia contemporânea brasileira (e em pequenas tiragens, com coleções importantes como “Ás de colete” e revistas como “Inimigo Rumor”) na década de 1990.

Os autores, como mostra a capa do livro, são Leoni, que assina sem sobrenome, pois é nome popular no cenário musical brasileiro, e Mauro Santa-Cecília, que vai do literário ao musical com facilidade, sendo reconhecido como poeta e compositor, ganhador de prêmios literários de reconhecimento nacional, como o Stanislaw Ponte Preta. Leoni é autor de cinco livros de poesia e dois romances, é letrista renomado e cantor, tendo uma vasta

obra em colaboração e estendendo suas parcerias da música à literatura. Lembremos que, no universo musical, as parcerias, coautorias e colaborações são normalizadas, inclusive bem-vindas, diferentemente da literatura (com exceção da literatura infantojuvenil, que também se vale de parcerias).

O título, primeiro elemento paratextual que notamos, conjuntamente com o *nome do autor* e sua assinatura, em destaque à frente da fotografia que ilustra a capa (e que é de autoria de Mauro), já nos remete ao duplo, ao duo, ao encontro, como mencionado. Com relação à referência à comida, “baião de 2” nos lembra o feijão com arroz, prato feito de origem cearense que dispensa complemento. No que respeita ao nome do autor, ou melhor, aos nomes, é válida a retomada de Melot citando Foucault:

A forma do livro desempenha o papel de um efeito de retórica material, com a força que nenhum discurso jamais terá, pois a forma, não tendo um autor designado, é incontestável, enquanto que ela acolherá pouco a pouco outros efeitos de retórica da linguagem, a exemplo do anúncio do título e do nome de seu autor (Melot: 2012, 48).

O título, para além do duplo explicitado, também remete à música brasileira de origem africana, ritmo nordestino disseminado por Luiz Gonzaga (como indica a epígrafe do prefácio, que é escrito por Fabiano Calixto), embora os dois

autores sejam cariocas. Essa relação é evidenciada na menção à música de Gonzaga “Ai, ai, ai baião que bom tu sois/ Se o baião é bom sozinho/ Que dirá baião de dois” (Prefácio, p. 7). No site da editora, encontra-se a pequena resenha que enfatiza a parceria e o caráter degustativo:

A receita deste “baião de 2” é infalível: juntamos dois poetas-músicos, compositores-letristas, para uma parceria em livro que só podia mesmo dar samba — ou rock, ou baião. Leoni e Mauro Santa-Cecília são autores de vários hits radiofônicos desde os anos 80 – com sucessos na voz de grupos como Kid Abelha e Barão Vermelho, entre outros –, mas ambos têm também uma trajetória cada vez mais firme na literatura. Mauro é poeta de longa data e também romancista, tendo lançado seu primeiro livro na década de 90. Leoni publicou um livro de entrevistas com outros compositores e estreou como poeta em 2015 com uma plaquete na coleção Megamíni, portanto esta é praticamente sua estreia oficial em livro. Na soma desses dois talentos, o resultado é uma obra de sabor original e surpreendente, com um diálogo poético entre dois dos artistas mais criativos de sua geração (7Letras: 2017, s.p.)⁷.

⁷Disponível em: <https://7letras.com.br/livro/baiao-de-2/> Acesso em 31 janeiro 2025.

Assim como no livro anterior, o duplo, a relação, a colaboração e a evidência de que o livro é resultado de uma convivência, de uma parceria, de uma interlocução, da mistura e da troca entre os autores, são enfatizados por Marcelo Montenegro na orelha do livro. Essa mistura se confirma na relação entre os poemas e na dedicatória dos dois últimos poemas de um para o outro. Enquanto elemento paratextual, a dedicatória inicial dos poetas foi feita separadamente: cada um dedicou aos seus. Já as epígrafes somam três citados, Bruna Beber, Paulo Henriques Britto e Raymond Carver, o que nos leva a pensar que são compartilhadas e de comum acordo. Na orelha posterior, há, além do comentário de Montenegro, uma pequeníssima biografia dos autores, a de Leoni com ênfase na carreira musical e a de Mauro com ênfase em suas parcerias em composições e obras literárias.

O sumário não evidencia uma divisão (por autores) dos poemas, mas, posteriormente, em uma espécie de sumário final, orientação para o leitor, ocorre o detalhamento por autoria (Figura 3), informação que, não sendo fornecida de início, não condiciona o leitor em um primeiro momento, e não o lembra, a todo momento, de quem escreveu o quê. O leitor, constantemente não habituado a duas autorias, se quiser saber tal informação, terá de buscá-la ao final do livro. Parece pouco, mas é uma estratégia editorial que, por si, já descentra a autoria de um ou outro nome autoral.

Fig. 3: sumário final

POEMAS DE LEONI:	POEMAS DE MAURO:
retalhos	junção
memorizar	muito além da memória
corpo de prova	ode a waly
jazz	depois do meio-dia
fodeu	blues
oração ao acaso	sufoco
tenho pena...	a barca dos desnorteados
sobre nós	sob as luzes da tarde
o orgulho da ignorância	um outro céu
a última palavra	saideira
<i>bonus tracks:</i>	<i>bonus tracks:</i>
quando escrevo	ainda não
segura, parceiro	sem volta

Fonte: nossa autoria, 2025.

Embora haja tal divisão, muitos poemas dialogam, indicando uma contaminação, uma troca que remete ao processo de escrita, levando, portanto, para fora do livro, para além das quatro paredes formadoras. A organização interna se dá intercalada, poema de um e de outro, e apenas pelo título podemos constatar que se complementam, que dialogam. Não é que lhes falte algo, mas eles se somam, soma só possível na duplicidade, na interlocução, como nos primeiros poemas: Leoni lança “retalhos”, Mauro lança “junção” em resposta; Leoni escreve “me-

morizar”, Mauro responde com “muito além da memória”, um com jazz, outro com blues, e assim a conversa segue. Embora nosso foco aqui não seja a leitura dos poemas, como já afirmamos, é impossível não notar o afinamento, o diálogo, a relação de conversa estabelecida entre eles, explicitada nos títulos. De maneira geral, pensamos a coautoria assim, como um projeto comum, uma cisão do uno, uma proliferação proposital que desmonta a centralização autoral hedonista e traz uma dupla voz política e de resistência, como indica Calixto (2017, 8), e um *nós lírico*, como preferimos nomear sobre o poemário.

As dedicatórias, em *Baião de 2*, são separadas; em *Rés*, não há dedicatória, mas uma nota autoral para que os leitores tenham ainda mais consciência de que estão em um livro partilhado, em uma coabitação. Compartilhadas são também as epígrafes em ambos os livros; não se sabe, sem uma entrevista ou similar, quem escolheu o quê, indicando acordo entre os dois ou/e que a escolha pode ter sido de qualquer um dos dois, e, inclusive, como já comentado, decidida pelos dois. Evidenciando a descentralidade da autoria, do nome do autor, que passa pelo biográfico, mas não se centra nele, temos pouca ênfase nas comuns biografias autorais em cada livro. Referimo-nos à pequena biografia que, geralmente, consta na orelha dos livros, na qual há informações objetivas e uma fotografia. Em *Baião de 2*, contamos com duas ou três linhas para cada um, em remissão à prática do que cada um contribui na obra, um, músico, outro, músico e poeta. Em *Rés*, não há biografia, nem mínima, para cada um dos autores. Isso reforçaria, ainda mais, nossa tese de

que há um empenho no descentramento do indivíduo e da função autor moderna, centrada no uno.

Como o título é o cartão de apresentação, o atestado de existência no mundo de um livro, constatamos que ambas as obras têm um título que remete ao duo, ao duplo, à parceria, em diferentes escalas de aproximação, lançando-nos, desde o princípio, ao duplo discursivo que conforma as obras. Também há dupla assinatura: são mobilizados dois discursos a partir dos dois nomes autorais que assinam as obras, e, com eles, toda uma carga simbólica que os acompanha. Pseudônimos, que ocultassem a marca dupla, a descentralização, não são usados. Não há, portanto, uma centralização, tal qual apontou Foucault na função autor; os sentidos são compartilhados, em maior ou menor grau. Mesmo que a assinatura interna dos poemas aconteça, como em *Rés*, ela é uma assinatura-rastro, apenas pela inicial do nome em cada poema, que, em geral, vem intercalado com o poema alheio. Em *Baião de 2*, diferentemente, apesar de poemas-respostas de um para outro, evidenciando o diálogo, não há marcação ou rastro em cada poema, nem mesmo no prefácio, que junta todos em algumas seções. Há, nesse último, um sumário posfaciado, em que, sim, há divisão, pelo nome, como constatamos, porém, por ser posterior, aparecendo nas últimas páginas, não induz o leitor a ler pensando na remissão autoral previamente. No prefácio de *Rés*, não há indicação do que é de quem em relação aos poemas, apenas o rastro interno, como comentamos. Ambos utilizam, também, a mesma fonte para a escrita dos poemas, não havendo diferenciação, mudança de cor da página ou da fonte.

Considerações finais

Como evidenciamos no início do trabalho, nosso objetivo era, primeiramente, apresentar uma relação teórica que versasse sobre a importância dos paratextos editoriais atrelados à função autor. A partir dessa retomada bibliográfica, propusemos uma análise crítica dos paratextos, relacionando-os. Atentamos a elementos que correspondem à assinatura – nomes dos/as autores/as, título, dedicatórias, prefácios, sumários, orelha, dentre outros. Dedicamo-nos a compreender como eles podem colaborar para atualizar a função autor foucaultiana e a demonstrar que montar e editar são também escritas e amplificam formas de leitura, direcionando o leitor a descentrar seu olhar e perder-se em suas escolhas.

Após conceituarmos, por meio de uma revisão bibliográfica reflexiva, as noções não só de função autor e paratextos, mas também de coautoria, articulamos esses conceitos, apresentando e descrevendo as informações necessárias para a compreensão dos diferentes paratextos das duas obras escolhidas. Foi importante entender, para além do processo de criação, de onde parte o processo editorial, pois ele inegavelmente vem à tona em obras em coautoria e promove variações nos paratextos editoriais ou mesmo autorais.

Tendo em vista tais apontamentos e comentários, se discurso é poder, e a função autor trazia consigo, na modernidade, uma centralização jurídica e de sentido em um nome, esse dispositivo, como já proposto por Foucault, por ser histórico, pode ser alargado em sua movimentação autoral, com a junção de nomes no plural e discursos que remetem a esses nomes num projeto

coautoral. A partir da coautoria, revisitamos a função autor para repensá-la por meio de um olhar para livros criados em relação e marcados, individualmente e para além do individual, pelos paratextos editoriais. Podemos afirmar que, mesmo que incipientemente, há uma relativização que parte dos próprios elementos paratextuais dos livros de poesia para iniciar tal descentramento do uno, da autoria discursiva centralizada, ainda que assinada e ainda que necessária para a existência do livro.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968].

COSTA, Erick; LABANCA, Maraíza. *Rés: o livro das contaminações*. Belo Horizonte: Cas’ a Edições, 2014.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: _____. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001[1969].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LAFON, Michel; PEETERS, Benoît. *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Tradução ao espanhol de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

LEONI; SANTA-CECÍLIA, Mauro. *Baião de 2*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Daeto e Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

STILLINGER, J. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

VIEIRA, Tiago de Holanda Padilha. “O texto se limita? Discussão baseada em Gérard Genette e João do Rio”. *Em Tese*, v. 22, n. 3, pp. 171-182, set.-dez. 2016.

> > > Recebido em 03/04/2026. Aceito em 12/04/2026.

ENTREVISTA

CONVERSA DO *CAMPUS*
COM A CIDADE



ALCMENO BASTOS E ERIC NEPOMUCENO

por Dau Bastos

**“Um romance político tem que ser,
antes de qualquer outra coisa, romance e,
subsidiariamente, político, se for esse
o aspecto que o teórico-crítico reconhece.
Se ele não se realizar como romance, fracassa
inevitavelmente como político”.**

Nos dias 11 e 12 de setembro de 2018, a Faculdade de Letras da UFRJ abriu suas portas para a realização do IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: “Poesia, Prosa, Política”. A relação entre literatura e política merece ser discutida em períodos considerados normais e, sobretudo, em momentos de exceção. A necessidade de pensar o desafio de cruzar as duas esferas se mostra ainda mais premente quando vemos que o golpe ocorrido dois anos antes, em 2016, começava a marcar contos, poemas e romances em vias de escrita ou publicação. Espaço propício ao aprofundamento, a universidade pode estimular o esforço de recorrência a experiências pretéritas que ajudem a enxergar a importância da conciliação entre os sentidos crítico e estético. Da mesma forma, tem, na vasta bibliografia com que lida cotidianamente, textos percucientes sobre a crucial diferença, por exemplo, entre perspectivar e denunciar. Mas esse movimento só tem sentido se for perpassado pela democracia.

Ainda sem a dimensão exata do que aquela facada ocorrida na semana anterior ao IX Fórum poderia representar no pleito presidencial de outubro de 2018, assistimos, na manhã do dia 11 de setembro, à segunda mesa do evento, intitulada “Ficção & História na América Latina”. Foi uma lufada de ar leve no cenário que se desenhava ominoso.

Conduziu-a Dau Bastos, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que atua, digamos assim, dos dois lados da literatura: numa vertente, como mestre, pesquisador e crítico; em outra vertente, como ficcionista, autor, entre outros, do romance *Reima* (Record, 2009) e da chamada “trilogia alagoana”, composta por *Mar negro* (Ponteio, 2014), *Espiral* (Ponteio, 2017) e *Morte certa* (Patuá, 2021). Reativando sua veia de contista, lançou agora em 31 de março de 2026 a coletânea *Manobras de retorno*, editada pela Alta Books.

Os entrevistados são uma dupla digna de nota. Um deles é o professor e ensaísta Alcmeno Bastos, que lançou luz sobre a produção literária sob o regime militar, exemplarmente analisada em seu livro *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (2000), devotado à obra de dezoito autores então em atividade. Alcmeno é pesquisador e autor prolífico. Lançou, pela EdUERJ, em 2007, *Introdução ao romance histórico*; em 2011, pela 7Letras, *O índio antes do indianismo*; em 2012, publicou seus *Ensaios reunidos de literatura brasileira*, pela Caetés; em 2014, pela ABL, foi a vez de *Dinah Silveira de Queiroz*, seguido de *Alencar, o combatente das letras*, pela 7Letras, em 2015. Ao autor de sua eleição, dedicou *Machado de Assis: a poética da moderação*

(Batel, 2018) e *Fontes para a incompreensão de Machado de Assis e outros ensaios* (Batel, 2024). Em nome dessa admiração, dirige, como membro bastante ativo da Academia Carioca de Letras, um Centro de Estudos Machadianos, que promove eventos regulares. Recentemente, Alcmeno manifestou uma face, senão propriamente insuspeita, pelo menos até então velada: a de ficcionista, com o lançamento de *Escrever um conto...*, pela Batel, em 2025. Ressalte-se que ele foi um dos fundadores do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, que anos mais tarde o receberia como ilustre convidado em seu IX Encontro e cuja revista tem a alegria de publicá-lo neste momento.

A seu lado estava o escritor Eric Nepomuceno, para falar de sua brilhante produção como contista e jornalista, assim como de seu trabalho, igualmente aplaudido, como tradutor de escritores como Jorge Luis Borges, e principalmente Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, por cujas traduções recebeu prêmios importantes, como o Jabuti, por *Doze contos peregrinos* e *Cem anos de solidão*, de Márquez, e *As armas secretas*, de Cortázar, além do APCA, por *O jogo da amarelinha*, também de Cortázar. Em termos de caudal produtivo, Eric não fica atrás de Alcmeno. Estreou em 1979, pela Ática, com *Memórias de um setembro na praça*. Em 1985, veio a público *A palavra nunca*, reeditado pela Patuá, em 2023. Em 1987, 1994 e 1998, lançou, respectivamente, os livros de contos *40 dólares e outras histórias* (Guanabara), *Coisas do mundo* (Companhia das Letras) e *Quarta-feira* (Record). Ao terrível episódio ocorrido no Eldorado de Carajás em abril de 1996, dedicou *O massacre* (Planeta, 2007).

Escreveu em outros gêneros também, como em *Hemingway na Espanha – a outra pátria* (L&PM, 1991), que concilia crônica e ensaio para traçar o perfil humano e literário do escritor estadunidense. A farta e variada experiência que Eric acumulou em sua vida dentro e fora do Brasil adensou sua obra e agora dá um sabor especial à conversa que se segue.

Dau Bastos – *Como a ordem alfabética ainda é uma das poucas democráticas, pensei em começar conversando com o Alcmeno, depois passarei para o Eric e, finalmente, abrimos as conversas.*

Em 2000, Alcmeno publicou o livro A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80, em que analisa trinta e cinco romances de ficção produzidos naquele período difícilimo e sobre o qual eu gostaria que conversássemos. Eu começaria pensando no que encontramos na teoria da literatura a respeito de narrativa: 1) a lei, que é aquela narrativa que, por mais que o judiciário interprete de diferentes maneiras, em princípio não comportaria ambiguidades; 2) a narrativa para a história, que visa, sempre fracassando, alcançar a dita verdade; 3) a narrativa ficcional, que em princípio procura perspectivar a realidade, a verdade; 4) e o poema lírico, que luta desesperadamente para ser não narrativo. Se você conversar com um poeta e perguntar se lê prosa, ele dirá que sim, mas possivelmente lê pouco ou simplesmente não lê, porque a narratividade incomoda.

Fiquei pensando em um conceito que o Alcmeno desenvolve em seu livro a respeito da ideia de matéria de extração histórica. Cito-o para

entendermos o conceito da obra: “Dizemos da matéria narrada que ela deve ser de extração histórica e não simplesmente histórica, para, ao mesmo tempo, assinalar sua procedência, dado que em última instância ela é tão ficcional quanto qualquer outra”. Depois ele diz: “A história não é mais o lugar incontestável da verdade. Comporta uma dose maior ou menor de ficção, entendida como o engendramento de situações apenas recuperáveis pela via discursiva. Um dos benefícios disso foi a permissão de um ficcionista lidar com a matéria de extração histórica com a liberdade inimaginável para os fundadores tanto do romance histórico quanto do romance político”. E, finalmente, ainda acerca desse conceito, diz Alcmeno: “No caso da literatura produzida nos anos 1970/1980, é fora de dúvida que uma das suas linhas de força é precisamente o aproveitamento da matéria de extração histórica. Toma-se o golpe de 1964 e seus desdobramentos como elemento nuclear, quer se trate da vertente do romance histórico e seus correlatos, quer se trate do romance político”.

Alcmeno, por favor, comente essas passagens e, se possível, trace um paralelo entre a ficção política dos tempos da ditadura e da atualidade, apontando, quem sabe, lições aprendidas lá atrás. Afinal, não queremos que os textos que estão sendo produzidos hoje fracassem. Daí a importância de olhar para frente, para o presente e lá para trás também.

Alcmeno Bastos – Agradeço pela presença de todos e pelo convite da organização do evento pelo qual me sinto um pouco responsável, porque em épocas remotas fui um dos idealizadores do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea.

Voltando às perguntas feitas, devo dizer que o Dau extraiu alguns conceitos do meu livro e também de outros trabalhos, a começar pelo de matéria de extração histórica. Sempre me incomodou a ideia de que um romance histórico mistura ficção e realidade. Não gosto dessa distinção porque costumo dizer que o contrário de ficção não é realidade, mas é a não ficção. Não se pode colocar para a avaliação do discurso ficcional o critério de validação de uma verdade. Quando falo de matéria de extração histórica, faço questão da preposição, justamente para apontar a procedência dessa matéria, porque, em última instância, como eu disse, qualquer matéria inserida num universo ficcional se transforma em ficcional. É uma mudança qualitativa. Uma personagem de um romance histórico é tão criatura ficcional quanto uma de qualquer outro romance. O problema é a procedência dessa matéria, que é mais ou menos conhecida do público receptor, já que, via de regra, ela conserva suas marcas de identificação, que chamo de “marcas registradas”, subtraindo o conceito mercantil de propriedade.

Evidentemente, quando crio uma personagem chamada Getúlio Vargas, meu leitor já tem um universo de referências que vai fazer com que encontre um Getúlio Vargas que corresponda à sua expectativa ou a desminta, mas ele nunca será indiferente. Não acontece o mesmo com uma personagem prosaicamente chamada de João ou de Alcmeno, para usar nomes fáceis, simples, sem nenhuma complicação [risos], de modo que a recepção influi nesse sentido. Inserida naquele universo ficcional, essa

personagem ou esse acontecimento pode promover o efeito de historicidade com nomes artificiais. O que vai acontecer, portanto, é que essa obra é uma variante da invariante romance, assim como temos romance psicológico, de tese, de costumes, porque o romance é meio sem-vergonha, aceita tudo: política, filosofia, história, religião, sociologia.

Há uma modalidade, então, chamada romance histórico. Nesse sentido, o escritor vai buscar sua matéria na história, tanto quanto poderia buscá-la num livro sagrado, como a Bíblia ou o Alcorão, ou na própria literatura. Então, é a procedência dessa matéria que a distingue de outras, não o fato de aquilo que é narrado ser verídico ou não. Aquilo já foi objeto de um registro, seja escrito ou oral, e, de qualquer maneira, já está depositado na memória coletiva. Isso permite algum tipo de reconhecimento.

Para não me alongar demais, como uso esse conceito de matéria de extração histórica, há inevitavelmente algum parentesco entre o romance histórico e o romance político. Faço um esforço de estabelecer uma tipologia que permita alguma identificação. Não é, por exemplo, como alguns teóricos gostam de afirmar, o fato de o romancista estar tratando de uma matéria sua contemporânea ou remota no tempo. Não é isso. Busco na postura discursiva do narrador o elemento de diferenciação.

Naturalmente, algum modelo teórico pode não corresponder e, seguramente, não corresponde indistintamente a todos os ro-

mances históricos e a todos os romances políticos, porque essas modalidades estão inseridas na historicidade. O romance histórico do século XIX, por exemplo, de matriz romântica, era aquele em que o narrador se sentia confortável em falar do passado, porque aquilo era dado como consumado, então ele deixava marcas do seu tempo, escrevia “naqueles tempos”, “em épocas remotas”, “diferentemente de hoje” etc. Com o passar do tempo, o romancista recuperou a prerrogativa de situar o narrador em qualquer época. Então temos, no decorrer dos séculos XX e XXI, romances históricos, por exemplo, em que o narrador se coloca no nível das personagens, como contemporâneo. Ele não tem a perspectiva do distanciamento temporal que faz com que aquele tempo histórico soe ao leitor como algo exótico. Ele é um elemento daquele mundo que representa.

Por que tento essa diferenciação entre as duas modalidades? Proponho, e isso evidentemente é passível de contestação, que o romance histórico tem um caráter epilodal, isto é, normalmente o narrador lida com a matéria como se ela já tivesse se consumado, de modo que, muito frequentemente, no romance histórico, e até mesmo formalmente, há um epílogo em que se amarra o desfecho do drama constituído. Já no romance político, normalmente a postura do narrador é contemporânea aos fatos que ele narra, independentemente de ele ter vivido ou não, isto é, se escrevo um romance político abordando os tempos da ditadura Vargas, coloco-me como contemporâneo daqueles acontecimentos e não como alguém que, no século XXI, no ano

de 2018, se remete a um passado de cinquenta, sessenta anos. É uma distinção que tento encontrar na postura do narrador, porque nós, leitores, temos a visão que esse narrador nos dá. Se ele se coloca como contemporâneo dos fatos, é uma coisa; se ele intencionalmente se mantém distanciado no tempo, é outra. Essa é a proposta que faço e que adotei, por exemplo, no caso desse estudo sobre o romance político brasileiro dos anos 70/80.

A respeito da pergunta que o Dau me fez quanto ao romance político hoje, devo afirmar que não tenho condições de responder, porque outros interesses me desviaram um pouquinho dessa pesquisa, mas posso dizer também que não parece que o romance político hoje tenha a mesma voga que tinha nos anos 70/80. Isso é perfeitamente natural. Os que se dedicaram a essa função normalmente viveram o drama político e, ao contrário do que muitos pensam, o assunto não foi esgotado. Considerando sua relevância na história do Brasil, o fato é que afetou as gerações e continua afetando, porque o que vivemos hoje, em grande parte, é resultado desse momento histórico. Sinto que ainda se falou pouco, ficcionalmente, de 1964, mas não tenho uma pesquisa que consolide essa impressão para dizer que não existe romance político hoje. Claro que existe. Temos, por exemplo, o Godofredo [de Oliveira Neto], que tem trabalhado nessa dimensão. Não fiz uma pesquisa sobre isso como a que resultou nesse livro citado pelo Dau. O que posso dizer é que esse romance político difere muito do romance político anterior.

Para termos uma ideia, faço aqui uma citação de Jorge Amado, que dizia assim: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” Este é o segundo romance de Jorge Amado. Quando ele diz “o mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, coloca-nos diante de uma concepção instrumental do romance político como peça de defesa ou de ataque de uma causa. Constrange-me que um escritor possa – embora ele seja perdoado pelo viço dos vinte e dois anos – ter em tão pouca conta a própria literatura. Não é a honestidade a credencial mais importante nesse caso, e sim, no meu entender, a literatura. O romance produzido nos anos 70/80 não é um romance que tenha se colocado servilmente a favor de uma causa política. Não é um romance engajado, porque é uma visão muito descarnada de um drama vivido pela sociedade brasileira inteira nesse período. Não é um romance de vencedores, não é um romance messiânico, de um modo geral. É claramente analítico; leva em conta os poucos acertos e os muitos erros cometidos pelos próprios militantes e pela sociedade brasileira como um todo.

Dau Bastos – *O Alcmeno falou, muito modestamente, que pertenceu ao Fórum, mas na verdade ele é o idealizador deste projeto, ao lado da Rosa Gens. Desembarquei aqui em 2001 como recém-doutor, e eles resolveram inaugurar o Fórum em um auditório como este.*

Alcmeno, você falava dos romancistas que hoje estão em atividade e, para citar alguém da dita velha-guarda, há o Edgard Telles Ribeiro, que

está fazendo um resgaste desse período. Ele diz que a história não vai conseguir dizer certas coisas sobre a ditadura, porque, sem provas, a pessoa pode ser condenada. Já ele, como ficcionista, pode fofocar e trazer histórias sobre as quais não é preciso apresentar provas. Lembrei que estive na casa do Eric [Nepomuceno], por ocasião de um jantar em torno do Osvaldo Soriano, que o Eric traduziu, e quem estava lá, entre outras pessoas, era o Antonio Callado. Essa é uma das cenas mais tristes para mim – apesar de eu ter gostado do jantar e de ter adorado a casa do Eric –, por não ter conseguido dizer ao Callado que Quarup, escrito por ele, mudou minha vida. Esse livro me tirou do Mosteiro de São Bento. Me arrependo até hoje de não ter dito isso a ele.

Agora, revisitando o livro do Alcmeno, vi que ele diz que o Antonio Callado, com Quarup, chegou a uma espécie de coroação política. Eu queria que você comentasse isso, Alcmeno, mas queria também passar por um comentário sobre Sempreviva, outro romance de Antonio Callado, catorze anos depois. Sobre Sempreviva, você diz: “Claro que Antonio Callado poderia inventar sua personagem como ‘interpretação’ do que ‘deva ser a cabeça de um policial torturador’, mas não importa aqui o possível acerto ou desacerto dessa ‘interpretação’, e sim o fato de ela mesma quebrar o unilateralismo de uma visão predominante na ficção brasileira voltada para a matéria histórica contemporânea, qual seja, a do narrador solidário com as vítimas e satisfeito em representar a exterioridade do torturador. [...] O torturador de Sempreviva é recolocado numa dimensão humana que certamente contribui para que melhor a entendamos, mesmo que para Antonio Callado não passe de uma ‘interpretação’. No con-

junto da ficção política de Antonio Callado, essa ‘interpretação’ integra-se perfeitamente ao projeto estético-ideológico de ‘interpretação’ da realidade brasileira, irredutível ao maniqueísmo de uma luta de ‘bons’ e ‘maus’ brasileiros” (p. 39-40).

Eu pediria que você conversasse sobre o porquê dessa “coroação da ficção” de Antonio Callado e sobre essa quebra de maniqueísmo quando ele vive a alteridade a ponto de construir belamente torturadores.

Alcmeno Bastos – Digo que *Quarup* é a coroação do romance político de Callado porque dá a impressão de ser a consumação do percurso. Callado tinha dois romances anteriores nos quais o componente político dividia espaço com outros componentes que voltaram a estar presentes na ficção dele, mas com peso diminuído: a religiosidade, a sexualidade, a noção de culpa e também a rediscussão dos mitos da identidade nacional.

Uso *Quarup* como modelo de romance político. O protagonista Nando – padre não inteiramente vocacionado, porque a princípio tem uma ideia de apostolado que a realidade vai desmentir – desenvolve um percurso que chamo de “aprendizado brasileiro”. Em minha interpretação, na cabeça de Callado a saga de Nando seria o percurso que o brasileiro deveria cumprir em termos de religiosidade, saindo daquele catolicismo mais severo e passando por várias experiências com o sexo livre, com a corrupção política, até esse militante encontrar o verdadeiro amor, que era a Revolução, com R maiúsculo. No final do romance, ele vai se internar no

interior de Pernambuco, troca de nome e se torna guerrilheiro. Então o leitor se pergunta o que aconteceu depois com Nando. Exemplarmente, Callado se recusou a dar continuidade, porque aí fica muito claro que aquele é o recorte de um drama que não terminou. É o recorte de um drama político que teve continuidade.

Também citei *Sempreviva*, porque me parece o melhor romance de Antonio Callado. *Quarup* é muito desigual, justamente porque é o somatório de todas as inclinações – algumas delas contraproducentes – do próprio Antonio Callado. Como não gosto muito de misturar biografia com realização ficcional, me detenho nesse protagonista. Nando seria o modelo de brasileiro que passa por essas etapas todas. O próprio Dau disse que a vida dele mudou porque ele saiu do mosteiro por conta dessa leitura.

Os romances posteriores representam uma espécie de sismógrafo da própria realidade brasileira, pois, conforme ela se movimenta para um lado ou para o outro, a ficção de Callado vai registrando esses momentos. Então você tem *Bar Don Juan*, por exemplo, que é a intelectualidade zona sul do Rio, onde se resolvem os problemas nacionais numa mesa de chope e é uma solução muito bem articulada. Em *Sempreviva*, temos o retorno de um exilado ao Brasil, mas não naquele movimento da anistia, com os amigos e correligionários esperando, mas sorrateiramente, clandestinamente no Brasil central. Há as diversas alternativas que se ofereceram à sociedade daquele período. Quando Callado coloca em *Sempreviva* torturadores com essa dimensão

humana a que me refiro, não quer dizer que sejam bonzinhos. Eles não mudaram essencialmente, têm as mesmas inclinações.

Também acho que a melhor maneira de se compreender o horror é colocá-lo na esfera do humano, porque somos capazes de tudo isso. Somos capazes dos gestos de altruísmo, das renúncias, mas também das maiores baixezas. Se simplesmente reduzirmos o torturador ao monstro, ele estará fora de nossa esfera. Não, é preciso que nos reconheçamos nesses monstros, saibamos do que somos capazes. Aliás, o tempo atual é a prova evidente disso. O que acho louvável na ficção do Callado, quando ele dá voz a esse torturador, é que isso não é criado para que o torturador se defenda, mas para que compreendamos o quanto ele se parece conosco. Mesmo que um torturador diga que as coisas não foram bem assim, o que importa é o empenho do ficcionista em alargar o espectro de sua representação da realidade humana, porque, se ele ficasse só na exaltação dos heróis do realismo soviético socialista, prestaria um desserviço à causa da justiça social, porque não seríamos capazes de compreender nossos próprios erros. Por isso, digo que esse romance publicado no período sobre o qual me debrucei difere muito do romance simplesmente engajado ou do romance político que, de forma maniqueísta, dividia a humanidade em bons e maus. Os bons podem ser maus e os maus podem ter, pelo menos, coisas que nos são comuns, que nos afetam.

Esse foi um ganho extraordinário para a ficção brasileira em termos de diversidade. Esse romance dos nos 70/80 também vas-

culhou e procurou compreender os bastidores do poder. O lance de audácia ficcional do Callado em colocar um torturador, um elemento dessa representação, como pai de família é perturbador. Esses homens não são monstros o tempo todo. Cumprem um expediente funcional, torturam e, no final, vão para casa, beijam a esposa, abraçam as crianças, são bons amigos de seus amigos. Isso é muito perturbador para qualquer um de nós, acredito.

Dau Bastos – *Você analisou A festa, do Ivan Angelo, por último. Lá também há essa figura, né? Um personagem agente da repressão, e é, a meu ver, o melhor capítulo de A festa, que é um livro maravilhoso. Ivan Angelo é um escritor com o qual você afirmava, nos anos 1970, ter uma relação mais próxima. Sobre A festa, você diz o seguinte: “A festa (1976), de Ivan Angelo, é um romance merecedor de estudo à parte. Não se enquadra em nenhuma das linhas de forças temáticas de que lançamos mão para a análise da ficção brasileira interessada na matéria de extração histórica” (p. 13). Como você explicaria o fato de A festa resistir ao tempo? Essa é uma coisa que os romances da Heloneida Studart, por exemplo, não conseguiram muito. Eu gostava dela, entrevistei-a, tinha a maior admiração por ela, mas a leitura de seus romances era muito penosa. Acredito que A festa seja uma das narrativas dos anos de chumbo mais lidas e analisadas na universidade brasileira.*

Alcmeno Bastos – Eu tomaria a liberdade de discordar um pouco da avaliação da Heloneida, porque acho que ela tinha uma seiva ficcional. Seu primeiro romance, *O pardal é um pássaro azul*, é de uma diversidade incrível. Há um militante que

é homossexual e faz amor com uma moça por generosidade. Ele se violenta, porque a prima era apaixonada por ele. Enfim, não vamos nos estender demais nesse assunto.

Quanto ao romance *A festa*, digo que ele não se enquadrava perfeitamente nas linhas de força que identifiquei porque é um romance de geração, mas com um conceito de geração diferente do usual. Era um memorialismo de geração. O memorialismo típico é produzido por alguém que chega a uma determinada idade, se debruça sobre seu passado e, a partir daí, temos os amores, a política, a arte. Tudo isso é condicionado à importância que esses fatores tiveram na vida do memorialista, pois é ele quem dá sentido à história. O memorialismo de geração, normalmente praticado por alguém que termina suas memórias pela faixa de quarenta anos, é concentrado em sua militância política. Assim, os termos se invertem, já que não é mais ele quem dá sentido à história, mas é a história que dá sentido à vida dele, porque ele se restringe a esse momento. Então fica uma interrogação sobre o que terá acontecido com essa personagem.

No caso de Ivan Angelo, com *A festa*, o próprio título já dá uma indicação razoável do conteúdo, porque em uma festa pode acontecer até de as pessoas não se conhecerem. Costumo dizer que vou me realizar no dia em que fizer uma festa só para penetras. Convidado não entra. A festa é uma espécie de reprodução, em escala menor, da própria vida social. As pessoas se cruzam. Nunca se viram. Dali pode sair uma aventura ou uma relação mais intensa. É isso que Ivan Angelo faz, também conectando

A *festa* com o episódio essencialmente político da repressão das pessoas que estão chegando a Belo Horizonte, vindas do Nordeste, e as autoridades não querem que elas fiquem ali. É um romance com várias perspectivas, até graficamente, com a distinção entre as partes, de modo que essa fragmentação já respondia a uma perplexidade que creio que tenha se instaurado entre os que viveram logo depois de um momento em que a revolução parecia certa. Quando a repressão começou e algumas certezas se diluíram, só se podia representar a realidade com o mínimo de correspondência se, ao invés de certezas, tivéssemos dúvidas, incertezas. Tenho a impressão de que Ivan Angelo acertou quanto a isso, mas não foi o único.

Entre os romances produzidos naquela época, há inúmeros nessa chave. *Quatro olhos*, por exemplo, é um romance em que o sujeito é escritor e está interessado em recuperar o texto perdido. É casado com uma professora universitária, essa, sim, militante, que faz reuniões em casa. Surgem rumores de que ela será presa, então ela vai embora. Quando a polícia chega, aplica aquele velho preceito: não tem tu, vai tu mesmo. Ela não estava presente e ele é preso. Ora, que coisa é essa?! Imaginem uma situação em que os próprios repressores sabem que o cara é inocente e, ainda assim, o levam para cumprir a responsabilidade de que eles se revestiram. É uma adversidade muito grande. Agora, *A festa* de fato merece um estudo à parte. A prova disso é que talvez seja o romance mais estudado desse período, justamente por essa ideia de conectar o ambiente da alta burguesia com as pessoas

mais simples e mostrar que essa correspondência existia e que, a rigor, não vivíamos em mundos tão distintos assim.

Dau Bastos – *Nossa conversa começou com matéria de extração histórica. É matéria, quer dizer, não é criação. Gosto muito desse conceito. A extração histórica supõe sempre um trabalho, e acho que isso tem a ver com muito do que se está produzindo hoje. Nós, aqui, já passamos pelo Antonio Callado, que não quis fazer um romance maniqueísta, em que separasse bons e maus. Essa é uma das grandes lições do romance político. Falamos também sobre A festa, que é de uma experimentação a qualquer prova. Quando você lê A festa, percebe que Ivan Angelo pagou plenamente o preço exigido pela arte e pela literatura.*

Continuando, eu gostaria de dizer que estava em uma loja de conveniência da Lagoa e avistei o Eric. Ora, os livros do Eric estão sempre em minha bibliografia de pós-graduação. Aproximei-me e disse que o pessoal estava lendo os textos dele. Então ele falou: “Me leva para conversar com os meninos”. Então combinamos tudo, mas ontem bateu um desespero, porque o Eric sumiu. Não contei à organização do evento, para não deixar ninguém em polvorosa. Imaginei a cena de dois Bastos (Alcmeno e eu) levando ovos e tomates aqui no Fórum. Fiz alguns contatos e ouvi que possivelmente o Eric estava na Europa. Enfim, uma loucura. Às 22 horas, o Eric me ligou. Depois dessa ligação, abri uma garrafa de vinho, pois havia ganhado a noite.

Eric, você diz que foi em Buenos Aires que começou a escrever, em 1973, quando tinha 25 anos. Se o distinto público não se incomodar, lerei o conto “O juramento” – um dos mais curtos que ele já escreveu – para puxar conversa:

O juramento

Era sexta-feira e os quatro estavam sentados no chão de terra, as costas contra as pontas do barranco de argila seca e o barranco desenhava sombras na estrada poeirenta.

Falavam sobre os últimos dias e de como tinham sido os melhores. A cada fim de férias diziam a mesma coisa. Muitos anos mais tarde, ele gostaria que os outros três tivessem uma memória tão dolorida quanto a sua.

Começou a falar sobre aqueles tempos e os tempos de antes e depois. Sentado, as costas contra as pontas do barranco de argila seca, falou sobre os tempos e os três olharam espantados.

Falou do bom de estarem juntos todo o tempo e das coisas que tinham, e do bom que era reconhecer uma árvore pelo tato e pelo cheiro, e os três concordaram.

Falou que aquilo tudo seria perdido um dia e que isso era inevitável: mas que deveriam fazer o possível para levar o máximo de tudo. Sair inteiro, no fim. Falou pela primeira vez da calma amarga que sentia sabendo que as coisas teriam um fim e foi a primeira vez que sentiu essa calma. Depois, se acostumaria com ela. Mas isso os outros três não entenderam naquela hora nem nunca mais.

Falou daquelas coisas e insistiu em que deveriam se proteger, que não deveriam deixar que tudo se perdesse.

Finalmente falou em um juramento. E como um juramento é solene e os quatro adoravam a solenidade dos cavalheiros, concordaram em ter os pulsos unidos e talhados em cruz, misturando os sangues na garantia de eterna união.

No último instante, em lugar dos pulsos talhados preferiram unir a ponta dos polegares, de onde um pequeno corte mostrava com esforço um pontinho de sangue.

Anos mais tarde, tudo isso é de uma graça amarga porque a honestidade foi estupidamente traída. E agora, cada vez que ele toca a solidão na ponta do polegar direito, lamenta – de uma forma ou de outra – que o pulso não tenha nenhuma cicatriz.

Eric, eu perguntaria por que o privilégio do conto como gênero em sua obra.

Eric Nepomuceno – Eu queria agradecer à presença de vocês e ao convite do Dau. De verdade, não sei o porquê do conto. Este, que você leu, escrevi quando tinha vinte e quatro anos. Quando fiz vinte e oito, morava na Espanha e tinha lido uma história fabulosa passada no Peru. Não vou contar o enredo, mas fiquei um ano e meio trabalhando e virou um romance legal, umas cento e quarenta páginas. Bem, comecei a cortar e cortar e cortar... e então o texto virou aquilo que os elegantes chamam de *nouvelle*, um conto longo.

Penso que vem pelo conteúdo, Dau. Não sei dizer. Escrevi quatro ou cinco livros de contos e verdadeiramente não sei. O conto se escreve. Trabalho há muitos anos numa série de histórias e estou achando que elas vão se unir, mas não vou determinar isso. Elas vão determinar. Cansei de ouvir de editores importantes: “Adoro seus contos. O dia em que você fizer um romance, público primeiro e depois publico os contos”. Lembro-me da viúva do Feltrinelli me dizendo isso em Cuba, em 1986. Falei que ela

poderia contar comigo, que o dia em que eu escrevesse um romance, mandaria para ela. Nem sei se ela está viva... Eu estou.

Não tenho teoria sobre nada. Roubarei a frase de um querido amigo meu, Antonio Skarmeta, um belíssimo autor chileno, que escreveu *O carteiro e o poeta*, entre outras maravilhas. Uma vez, estávamos em Santiago do Chile para participar de um debate e, na noite anterior, combinamos como seria a espontaneidade do debate: deixaríamos o mediador fazer algumas perguntas e depois o atropelariamos e faríamos perguntas um ao outro. Como ele é mais velho e mais famoso do que eu, dizia: “Corta! Essa frase direi eu, porque gostei dela”. No dia seguinte, lembro-me de um jornal destacando a naturalidade de como o diálogo fluía.

Em determinado momento, o mediador fez uma longa pergunta ao Antonio sobre a estrutura ficcional, a construção do personagem, do psicologismo do personagem, a intenção oculta na escrita... Eu estava dando graças a Deus por a pergunta ser dirigida a ele, mas o Antonio respondeu: “Não sou ornitólogo, sou pássaro”. Pronto. Não posso tentar entender o voo, porque, se tentasse, não voaria nunca mais. É uma aberração o fato de eu voar. Roubo essa frase do Antonio e assino embaixo. Não tem explicação. Sento e escrevo.

Minha literatura se divide entre literatura de ficção e de não ficção. Talvez eu seja da última geração de jornalistas desse país e considero o jornalismo uma literatura de não ficção. Divido-me entre isso e as traduções.

Dau Bastos – *Na apresentação da novela Memórias de um setembro na praça, publicada pela Ática em uma coleção de autores brasileiros, encontramos uma apresentação do Eric em que, primeiro, na foto, ele está fumando e, depois, fala uma série de coisas a respeito de si e das relações literárias. Há um momento em que diz: “Desde muito menino sou magro. Às vezes sinto que sempre fui magro. Consola-me saber que sou hoje uma das raríssimas provas vivas de que cerveja não engorda”. Isso em 1979. Naquele tempo, a Ática publicou um livro com você fumando, mas hoje esse tipo de coisa seria inimaginável. Passaram-se quatro décadas e parece que a gente encareceu muito. Como você vê isso?*

Eric Nepomuceno – Sou tão velho que sou do tempo em que cachorro não entrava em restaurante e fumante entrava. Hoje em dia isso mudou. O Lulu está lá rosnando enquanto você come uma pizza e tem que ir fumar lá fora. A lei brasileira é tão radical que isso vale para qualquer superfície coberta, de modo que, se estiver chovendo e eu abrir um guarda-chuva na esquina, não posso fumar, porque estou coberto... [risos] Magros éramos mesmo... Mas continuo fazendo essas coisas. Há pouco tempo, lancei um livro de contos em Portugal e me pediram dados biográficos para pôr na orelha. Coloquei: “Cozinha bem, dirige bem, calça 41 e é torcedor do Fluminense”. A gente fica dizendo a mesma coisa sempre. Ora, ninguém sabe que calço 41. Acho um dado importantíssimo. Ninguém nunca se interessa. O que vale é qual é meu time. “Ah, você escreve de dia ou de noite?” Depende, se o Fluminense for jogar à noite, escrevo de dia.

Dau Bastos – *O Caio Graco, dono da Editora Brasiliense, criou várias coleções, todas de bolso, com nomes como “Primeiros Passos” e “Cantadas Literárias”. Para a coleção “Encanto Radical”, o Eric escreveu a biografia do Emiliano Zapata, de cuja abertura lerei um trechinho:*

A última vez foi em abril. Costuma acontecer sempre em março, ou abril, ou maio. No máximo, no começo de junho. Aparece sempre antes de que comece a temporada das águas no estado de Morelos. Antes, conversava com alguma gente, perguntava, aconselhava, ouvia em silêncio, como pensando. A última vez foi em abril. Quem viu quase não reconheceu. Veio envelhecido, cansado. E apareceu nos arredores da cidade de Cuautla em um cavalo negro, rijo e ágil. Veio enrolado em uma capa escura, chapéu gasto e sujo enterrado até quase as sobrancelhas. Não falou com ninguém. Teve gente que viu como ele cruzou a Praça de Cuautla. Aquela onde está o monumento em sua memória. Teve gente que conta agora como ele se aproximou do monumento, que é o menor de todos os monumentos que se construíram por Morelos afora.

É um monumento quase singelo, o de Cuautla. É ele a cavalo, com seus bigodes e seu chapéu, e está meio abaixado na sela, inclinado para falar com um menino. A estátua está em cima de um pedestal de ladrilhos brancos iguaizinhos a esses ladrilhos que se usam nas paredes de certas cozinhas e de certos banheiros. Sim, o menor e o mais singelo de todos os monumentos que construíram por Morelos afora. Dizem que ali embaixo do pedestal de ladrilhos repousam seus restos para sempre.

Teve gente que conta agora que ele se aproximou, desceu do cavalo, ficou um tempinho olhando sua própria estátua. Estava triste, os olhos fundos, os cabelos e os bigodes cada vez mais brancos, cada vez menos prateados. Já nunca mais negros. Tinha ares de quem veio de longe. Vem sempre de longe. Desta vez, não falou com ninguém e ninguém sabe de que lonjuras fez sua viagem. Ficou um dia e foi-se embora a galope no cavalo negro.

Eric, como se escreve uma biografia assim? Fiz a biografia intelectual do Machado e não consegui 1% dessa ousadia.

Eric Nepomuceno – Saí do Brasil porque quis, aos vinte e quatro anos. Fiz uma viagem com minha mulher para o Uruguai, para a Argentina, para o Chile do Salvador Allende e para o Peru do General Velasco Alvarado, porque não aguentava mais o Brasil. Estava farto. Trabalhávamos com um censor dentro da redação. Você escrevia e mandava para uma coisa chamada *copidesque* (que não existe mais, basta ler os jornais de hoje para ver), que era quem preparava o texto e daí ele ia para o editor (que também não existe mais, basta ver os jornais de hoje). Então o texto ia para o secretário de redação, que era o Ivan Angelo, mas, ao invés de seguir para a gráfica (que também não existe mais), ia para um censor, um cana, um tira (que também não existe mais, porque não é preciso, já que agora o dono do jornal é o próprio tira).

Lembro que tudo que eu escrevia sobre Chico Buarque era censurado. Então uma vez fiz um texto dizendo que ele era um canalha,

um falso esquerdista, que na verdade o dinheiro dele era ouro de Moscou, que a gravadora pagava jabá para tocar as músicas dele... O cara nem leu. Viu que o texto era meu e censurou. Aí falei: não dá mais! Se não posso nem falar mal do Chico Buarque, vou falar mal de quem? Ele era odiado pelo governo, pelo regime.

Então fui embora para Buenos Aires e lá comecei a escrever sobre o Brasil. Eu não era de nenhuma organização. Comecei a escrever sobre a ditadura brasileira e entrei numa coisa chiquíssima que chamavam de “Propagandistas Antipátria”, porque os milicos achavam que eles eram a pátria. Eu não podia voltar. Vinha e ficava quatro ou cinco dias. Estava em São Paulo e algum amigo dizia: “Se manda, porque eles sabem que você está aqui”. Aí eu vinha para o Rio e ficava até alguém avisar novamente. Quando o aviso chegava, eu pegava o avião e voltava para Buenos Aires.

Em 1976, plena ditadura na Argentina, precisei fugir de lá com minha mulher e meu filho, que na época tinha nove meses. Negociou-se uma entrada minha no Brasil, então vim, fui levado para Brasília, interrogado e expulso, indo parar na Espanha pós-Franco, que tinha morrido sete meses antes. Era um período de transição muito interessante. Na Argentina, peguei o fim da ditadura militar, a volta do Perón, a morte do Perón, a volta do fascismo, a volta dos militares... Fugi para a Espanha e peguei o começo da democracia.

Em agosto de 1979, quando veio a Lei da Anistia, a revista me ligou dizendo que, se eu quisesse, poderia voltar. No auge de

minha maturidade e serenidade, eu disse que não: quando quis, não podia, agora que pode, não quero.

Querida ir para o México e fui. Tinha fixação no Emiliano Zapata. Assim que me instalei, era o aniversário de nascimento ou morte de Zapata, então fui para essa cidadezinha de Cuautla, porque disseram que ele estava enterrado lá. Quando cheguei, vi um negócio comovedor: domingo, às dez horas da manhã, os sobreviventes – estamos falando de 1979 – do exército zapatista se reuniam ali. Eram velhinhos. O Zapata tinha morrido em 1919. Eles ficavam rendendo homenagens ao general. Comigo estava um amigo e jornalista chileno que ficou completamente fascinado, porque aquilo ali era um filme, um livro. Perguntei: “E esse fuzil, ainda funciona?” Um dos velhinhos respondeu: “Perfeitamente. Durmo com ele debaixo da cama”. Perguntei: “Para se proteger de algum inimigo?” Ele falou: “Não, porque o general não morreu. O general vai voltar. Enquanto não tiver terra para a gente, o general vai voltar. Isso é uma lenda. Eles quiseram matar o general, mas se você passar um fim de tarde por essas colinas, verá seu cavalo negro galopando”. Isso é melhor do que qualquer biografia!

Abro o livro assim. Claro, isso foi feito para jovens, para a coleção “Encanto Radical”, então depois parto para o real. O livro termina bem triste, mas, no momento que comecei a escrevê-lo, só me lembrava dos velhinhos que se reuniam em volta daquele monumento. Você quer maior homenagem ou melhor memória do que isso? Hoje em dia, não sei se eu teria a ousadia de come-

çar uma biografia assim, e eu nem me lembrava, para te falar a verdade. Esse livro está fora de circulação há décadas. Gosto do que escrevi, mas não lembrava.

Dau Bastos – A palavra nunca – *uma coletânea de 1985* – inclui um conto intitulado “O último”, escrito em 1976. O enredo é protagonizado por soldados e impressiona pela violência. O cenário é um tanto difuso, de modo que o leitor não localiza com facilidade onde a história se passa. O trabalho com a linguagem é um primor. Em determinado momento, o narrador diz: “Só tornei a encontrar Emílio vinte e um anos depois, em Buenos Aires. De Felipe, soube que viajou para o Peru e depois para o Brasil”. De onde surgiu essa narrativa?

Eric Nepomuceno – Minha mulher e eu decidimos ir para Buenos Aires. Uma cidade que faz um músico como o Astor Piazzolla tem que ser muito doida, e é para lá que a gente vai. Foi exatamente isso. Se eu fosse, por exemplo, um exilado argentino, viria para o Rio de Janeiro porque uma cidade que tem Tom Jobim deve ser uma cidade muito doida.

Naquele tempo, você conspirava com envelopes, e o Fernando Gasparian me deu um envelope para que eu entregasse, sem ler, a um jornalista uruguaio. O Gasparian confiava em mim e não abri o envelope, embora não estivesse lacrado. O jornalista que receberia o envelope era o Alberto Carbone. Ele leu aquilo e me fez perguntas para as quais eu não tinha respostas, porque desconhecia o conteúdo daqueles papéis. Quando a conversa

acabou, ele falou que um compatriota dele lançaria uma revista cultural e perguntou se eu não gostaria de conhecê-lo, porque, de repente, surgiria uma boca de trabalho para mim. Quando cheguei lá, era o Galeano. Foi muito emocionante.

Até hoje a vida sempre me faz essas coincidências. Eduardo Galeano me adotou como irmão mais novo no dia em que nos conhecemos. Lembro-me de ele ligar lá para casa às cinco horas da tarde perguntando se eu já tinha mandado a matéria e pedindo que fosse encontrá-lo para tomar um café com o Mario. Quando chegava lá, era o Mario Benedetti. Em outra ocasião, convidava-me para ir almoçar, porque o Augusto estava por lá e seria legal eu conhecê-lo. Quando eu via, era o Augusto Roa Bastos. Ele dizia: “Não pode contar para ninguém, mas o Julio está escondido na cidade e a gente vai tomar um uísque”. Era o Cortázar.

As coisas na minha vida iam acontecendo assim. Nunca me impressionei com isso, porque era natural.

Em 1974, o presidente mexicano Echeverría ia fazer uma visita formal ao Perón e levaria um avião com duzentos intelectuais. Rimos de capotar, porque não sabíamos se havia duzentos intelectuais na América Latina inteira, e o mexicano levaria um avião só com mexicanos. Apesar disso, sabíamos que o Rulfo viria no voo. O Eduardo tinha recebido um convite para o jantar de gala com direito a um acompanhante, pois ele era diretor da *Crisis* – a revista cultural mais importante daquele tempo;

nunca mais vi nada igual na América –, e o Gelman, grande poeta, como era secretário de redação, também tinha um convite. Então havia o Gelman, o Eduardo e a namorada americana dele, o Gordo Soriano, minha mulher e eu. Seis pessoas para três convites. Como faríamos para entrar? Um por todos e todos por um. Ou entram todos ou não entra ninguém. Não tínhamos a menor ideia do que era protocolo presidencial, ainda mais mexicano. Imagine, duzentos intelectuais, haveria oitocentos soldados de segurança. Conseguimos entrar, mas ninguém queria comer nada. Só queríamos ver o Rulfo, apertar sua mão. De repente, vi um baixinho de terno fumando discretamente atrás de uma coluna. Mostrei ao Eduardo que era ele! O Eduardo se apresentou e, ao dizer que eu era um amigo brasileiro dele, o Juan Rulfo falou: “Ué, somos primos. Meu nome é Juan Nepomuceno Rulfo”. Lembro também do Ernesto Sabato, com uma gravata borboleta colorida.

O mundo era assim. Fiquei amigo do Rulfo. Nos anos em que morei no México, cobri a Guerra na América Central e ficava muito tempo fora de casa. Toda noite, ele ligava para minha mulher para ver se o Felipe estava legal.

Retomando, o Eduardo me apresentou a um líder político boliviano importante, que achei muito desagradável. Depois, ele me falou que esse cara era a contradição em pessoa, porque politicamente era um herói, mas, na guerra, havia violado uma indígena e obrigado um subordinado do exército a também violá-la, para

que não fosse testemunha, de modo que os dois seriam culpados. Voltei para casa dias depois e escrevi esse conto.

A única definição de literatura que me comoveu na vida foi dada por um ensaísta cubano chamado Ambrosio Fornet, de quem tenho a honra de ser amigo. Outro cubano, chamado Miguel Barnet, escreveu um livro que se chama *A história de Raquel* e, na introdução do livro, o Fornet diz o seguinte: “Esta é a história de Raquel, tal como ela contou a ele e tal como ele, agora, conta a ela”. Então, para mim, se a literatura tiver alguma função além de comover, é mentir para desvendar a verdade: quero te contar uma mentira tão bem contada que, quando você for contar para o Dau, vai repetir e acrescentar coisas da tua imaginação.

Sou um escritor de pouca imaginação, mas tenho muita memória. A memória é minha felicidade e minha desgraça, minha tragédia. Minha matéria-prima é só esta: memórias. Lembro de alguma coisa, essa coisa fica lá dentro remoendo, quando for para vir à superfície – e não adianta eu chamar –, a imagem vem e aí se mesclam coisas que vivi, ouvi e presenciei.

Ser escritor é o ofício mais solitário de todos. Mais do que faroleiro. E é o único que não tem férias, não descansa, não dorme. Eu, por sorte, não sonho, mas tenho muitos amigos autores que, quando dormem, sonham e acordam para anotar alguma coisa e depois voltam a dormir. Enfim, você trabalha *fulltime*.

Dau Bastos – *Gostaria que você falasse um pouco mais sobre sua relação com esses latinos, mas como tradutor.*

Eric Nepomuceno – É muito simples. Quando cheguei a Buenos Aires, comecei a descobrir autores que meus amigos daqui não conheciam e comecei a fazer amigos que ninguém no Brasil sabia quem eram. O Caio Graco era um personagem fundamental. Ele tinha uma coleção chamada “Contos Jovens”. Era uma antologia de contos. Em determinada ocasião, ele foi a Buenos Aires e saímos para jantar. Eu lhe falei que gostaria de traduzir pessoas que estava conhecendo por lá. A primeira vez que o Galeano foi publicado no Brasil foi nessa coleção – não me lembro agora o nome do conto –, porque era uma maneira de apresentar aos meus amigos daqui os amigos que eu estava conhecendo e fazendo lá.

Comecei a traduzir por afeto e continuo até hoje. Recusei muitos convites de autores que respeito e de alguns que admiro, porque não fazem parte do meu universo. Lembro que o Davi Arrigucci Júnior dirigia, para a falecida editora Cosac Naify, uma coleção de hispano-americanos. Ele me pediu para traduzir Bioy Casares. Conheci o Bioy e gosto dele, mas não era do meu mundo. Além dele, o Davi me pediu para traduzir outros escritores. O quarto pedido era de um jovem chileno muito conhecido fora do Brasil, chamado Hernán Rivera Letelier. Era um livro curtinho, chamado *La contadora de películas*. Esse pedido vinha também como pedido do Waltinho Salles, que queria

fazer um filme sobre o livro. Pensei: “Dizer ‘não’ quatro vezes ao Davi...” Bom, enviei um e-mail para o Antonio Skármeta, dizendo: “Olha, estão me pedindo para traduzir um livro e eu até tenho tempo, mas quero saber: se o Hernán e eu estivéssemos em Santiago do Chile ao mesmo tempo, você nos levaria para comer naquele lugar em que estivemos na última vez?” O Skármeta respondeu: “Claro, vocês se dariam muito bem!”. Aí topei fazer a tradução. Para mim, esse critério é muito mais rígido do que qualquer outro. Também considero os livros de autores que me instigam, mas que nunca conheci.

Havia um dramaturgo cubano chamado Virgilio Piñera e, a cada vez que ia a Cuba, eu dizia aos meus amigos que queria conhecê-lo. Mas ele nunca estava. Sempre estava dando aulas no interior. O Virgilio morreu sem eu tê-lo conhecido. Ele era homossexual, portanto era totalmente isolado dentro de Cuba. Uma vez me propuseram traduzir um romance dele e topei, porque queria conhecê-lo. Eu queria ter conhecido esse cara que me instigava tanto. Então os critérios são esses. Encomendas, poucas.

Um dia, estava andando por uma rua do Leblon e uma amiga do meu filho, que tinha uma pequena e muito sofisticada editora, disse: “Eric, eu estava doida para falar com você, tenho uma tradução para encomendar”. Respondi: “Desculpe, estou completamente lotado. Só volto a ter algum tempo em novembro do ano que vem. Estou escrevendo coisas minhas”. Ela disse que o livro era curtinho e que eu iria me divertir. Então respondi que iria me

divertir em novembro do ano seguinte. Até que ela disse: “Não, mas é um romancezinho pornô”. Fiquei olhando minha roupa e pensando que não estava tão esfarrapado assim. Tudo bem que me visto mal, mas não tanto. Questionei: “Pornô?”, e ela: “Sim, do Almodóvar”. É claro que iria aceitar! Romance pornô do Almodóvar?! *Fuego en las entrañas*... Irresistível.

Bom, era uma porcaria, uma droga, horrível, péssimo. A vontade de corrigir era tanta que eu não podia traduzir mais de uma página por dia. Como ela não tinha dinheiro para me pagar, eu disse que ela poderia me dar 2% dos direitos autorais. O livro ficou entre os mais vendidos durante um ano e ganhei um dinheiro legal com ele.

Lembro-me da noite em que o Caetano Veloso fez sessenta e cinco anos. Ele deu uma festa e estive presente. Lá, o Caetano me apresentou ao Almodóvar. Ele disse: “Pedro, esse é o Eric, escritor. Ele traduz você”. Ora, o que eu tinha para falar com ele? Nada. Eu estava lá para ver a Malu Mader, o Ronaldo Fenômeno, não o Almodóvar.

Ele me perguntou se eu havia tido muita dificuldade na tradução. Bom, eu não poderia mentir, mas também não poderia dizer a verdade. Não poderia dizer: “Foi difícilimo, porque seu livro é uma soberana merda, uma porcaria”. Então eu disse: “Não se preocupe, Pedro. Traduzir sempre é difícil”. Depois, ele perguntou quando eu tinha começado a traduzir e respondi que

fazia muito tempo. A verdade é que eu não estava entendendo nada da conversa. Até que ele perguntou qual foi o mais difícil, então percebi que ele achava que eu fazia as legendas dos filmes dele, ou seja, aquela era uma conversa que não iria a lugar nenhum. Expliquei que traduzi o livro e ele respondeu: “¿Libro mío? ¿Cómo lo descubriste?” Falei que tinha uma xerox. O Caetano, com aquele sorriso, disse que havia sido ele que o tinha comprado em um sebo em Madri, copiado e entregueado à amiga do filho dele, que, por acaso, era amiga do meu filho. As coisas acontecem assim. Você traduz alguma coisa para se divertir – e, inclusive, deu tudo errado e me irritei profundamente –, faz de graça, porque a menina não tem dinheiro para te pagar, e o livro vende cerca de quarenta mil exemplares. A vida é assim.

Dau Bastos – *Houve um ato no Teatro Casa Grande de que você participou ativamente e que, segundo pessoas com as quais conversei depois, foi o momento de grande guinada da candidatura da Dilma. Recentemente, li um texto seu sobre Daniel Ortega. Você mostra o sanguinário que ele é, conta do contato que teve com ele, diz que não confiou nele e fala claramente que ele está matando a juventude da Nicarágua. Nos dois casos, você traz à baila a ideia do intelectual à la Émile Zola. Diz-se amplamente que, com “J’Accuse...!”, em 1898, Zola mandou os ditos intelectuais participarem dos acontecimentos.*

Eric Nepomuceno – Achei legal você situar essas duas coisas. Nunca integrei nenhum movimento, nenhum partido. Não sou nem sócio do Fluminense. Sempre quis manter uma liberdade de

ção. Fui muito próximo do Brizola, e o Darcy Ribeiro foi amigo do meu pai. Na verdade, meu pai trabalhou com ele na criação da Universidade de Brasília. Quando conheci o Darcy, eu tinha dez anos de idade e fomos amigos até o fim. Em 2010, a Dilma não ganhou no primeiro turno. Senti que ela estava para baixo e corria o risco de perder. Eu achava a campanha sem sal, sem alma. Estávamos na casa de uma amiga minha chamada Regina Zappa e resolvemos fazer alguma coisa. Liguei para o Chico Buarque e falei que escreveria um manifesto. Ele perguntou se seria para um ato e eu disse que não conhecia ninguém do PT para isso. Enquanto eu falava com o Chico, a Regina se lembrou do Emir Sader.

Combinei de enviar um rascunho do manifesto ao Chico. Ligamos para o Emir e, pronto, as coisas acontecem assim. Na primeira reunião com o pessoal do PT, eles queriam fazer o ato em um lugar para cinco mil pessoas e eu achava que não era uma boa ideia. Tinha que ser num lugar menor, porque se você coloca duas mil pessoas em um lugar em que cabem quatro mil, o espaço parece vazio. Por isso pensamos no Teatro Casa Grande, que, além de tudo, tem uma tradição. Ali cabem seiscentas pessoas embaixo e trezentas em cima. Se lotássemos a parte de baixo com essas seiscentas pessoas, o impacto seria muito maior.

Foi exatamente assim. Não há nenhum truque, nenhum segredo. Fiz o tal manifesto, o Leonardo Boff pediu para mencionar o meio ambiente, o Chico corrigiu dois verbos. Também perguntei se o Oscar Niemeyer topava assinar e ele falou que

sim, desde que não fosse o primeiro. Pronto. Acabou aí. O que aconteceu depois? Nenhum de nós traz um miserável voto para quem quer que seja. Não acho que uma palavra do Boff ou uma palavra do Chico em defesa de um determinado candidato tenha um efeito decisivo. O que mudou ali foi a cabeça da Dilma, foi o coração dela. Ela sacou que iria perder, porque nunca imaginou que fosse possível reunir tanta gente tão importante. O acordo que eu tinha com o Chico era de que ele não iria falar, mas o Boff o colocou para falar. Aquela coisa que ele disse mudou a cabeça de muita gente: do Brasil que fala fino com os Estados Unidos e fala grosso com a Bolívia.

Quanto ao Daniel Ortega, o que acontece na Nicarágua hoje é uma traição à minha geração, à minha memória e, muito mais importante, é uma traição ao povo nicaraguense, aos nicaraguenses que acreditaram, lutaram, mataram e morreram por um sonho. Todo traidor é um canalha, mas há uma espécie mais canalha de traidor que é aquele que trai sua própria memória, sua própria trajetória, sua própria história, sua própria biografia. Esse traidor é imperdoável e o Daniel Ortega virou isso. Jamais gostei dele, mas, enfim, ele era um comandante heroico. Foi um dos responsáveis por uma vitória e por uma revolução que foi a última da minha geração. Eu, milhares de estrangeiros e milhões de nicaraguenses – que, no fundo, é o que importa – chegamos a achar que seria possível tocar o céu com a mão. Não deu. Ronald Reagan contra a revolução, erros políticos, erros econômicos, erros de gestão dos sandinistas, que foram de uma grandeza...

Eles tinham todas as armas, tinham o poder. Convocaram a eleição, perderam e entregaram o governo. Isso é uma coisa ímpar. O que esse camarada está fazendo nos últimos muitos anos é uma indecência sem fim. Ele só me pareceu humano quando me contou que, aos trinta e quatro anos, pela primeira vez desde os quinze, tinha uma casa, porque havia vivido o tempo inteiro na clandestinidade. Contou-me também da dor que sentiu quando Camilo, seu irmão de quinze anos, foi morto pela polícia do Somoza numa manifestação estudantil. De abril passado para hoje, são quatrocentos e oitenta e seis Camilos mortos pelas forças de segurança dele. Eu precisava me manifestar, por respeito aos meus amigos da Nicarágua, por respeito aos tempos que vivi e por respeito a mim.

O engraçado é que esse texto teve bastante repercussão no México, na Argentina e na Espanha. No Brasil, só consegui publicar porque sou amigo do Mino Carta e mandei para a *Carta Capital*. Cheguei a enviar para a *Folha de São Paulo*, mas eles demoraram dez dias para responder e, quando veio a resposta, disseram que iriam avaliar. Mande um e-mail para o editor de opinião, com cópia para o diretor de redação, dizendo que eu iria avaliar se aceitaria a avaliação deles. No dia seguinte, mandei um e-mail dizendo que tinha lido cuidadosamente a *Folha* e que, lamentavelmente, eles não passaram. É preciso pelo menos se divertir, não é?

Dau Bastos – *Agradeço muitíssimo aos meus queridos amigos Eric e Alcmeno. Passo a palavra à plateia. Quem gostaria de fazer alguma pergunta?*

Lucas Teixeira (UFRJ) – *Eu queria entender qual é o limite entre o romance histórico e o romance político.*

Alcmeno Bastos – Em primeiro lugar, devo lembrar que esse é um modelo conceitual e teórico. Os romances não são obrigados a respeitar o que acho que devam ser os romances políticos ou históricos, até porque o analista está sempre correndo atrás da criação. Não há nenhum compromisso do romancista em se enquadrar nessa ou naquela classificação.

Vejo no romance histórico um caráter conclusivo. O romancista recorta um drama coletivo, ao qual dá um epílogo. As situações se resolvem. No romance político, normalmente o drama de cunho coletivo não se resolve nem mesmo com a resolução da trajetória do personagem. Citei *Quarup*, do Antonio Callado, que é exemplarmente um romance político, porque, no final, a trajetória do Nando pode até ser considerada consumada individualmente, já que ele passou por todas aquelas etapas; mas a situação política na qual ele está imerso, não. Suponhamos que um leitor estrangeiro veja no romance alguma correspondência com a história política do Brasil. Ele vai se perguntar – e fizeram essa pergunta depois ao Callado – por que não há uma continuidade para a saga do Nando. Callado chegou até a pensar, mas concluiu que o que precisava ser dito fora dito ali, naquele romance. Foi muito melhor assim, porque, caso contrário, poderíamos ter uma réplica do sistema hollywoodiano. Aí viria “A saga de Nando 2”, “Nando, o retorno”, “O filho de Nando”,

“A namorada do sobrinho de Nando”. Enfim. Isso seria apenas o esvaziamento do que ele conseguiu desenvolver na trajetória da personagem.

Acho que o romance histórico modelar dá um epílogo à situação que foi trabalhada, enquanto o romance político normalmente mantém essa situação em linha aberta. Para deixar bem claro, isso não depende diretamente do fato de o romancista falar de um tempo que viveu ou não. Acho um absurdo, por exemplo, um teórico que escreveu sobre o novo romance histórico latino-americano classificar os dois primeiros volumes de *O tempo e o vento*, do Erico Verissimo, como romances históricos e dizer que o terceiro não é, porque os fatos são contemporâneos do Erico. Ora, o que temos ali é uma saga que vem desde o século XVIII até a contemporaneidade do protagonista. No final, ficamos sabendo que todas aquelas histórias tinham sido contadas por ele. O projeto do Erico não era fazer dois romances históricos e um romance político.

O que o colega fez é hipertrofia de nosso pendor classificatório. Se levarmos isso muito à frente, pegaremos um romance e diremos: “Até a página vinte e dois ele é histórico. Da trinta e seis até a quarenta e nove, político. Da página quarenta e nove até a setenta e dois ele é psicológico...”. Isso não existe. O que existe é uma predominância. Se eu considerar qualquer romance do Antonio Callado ou de qualquer outro autor, posso eleger um aspecto, que, no entanto, não resume a obra toda. O Callado é um romancista que tem essas questões que mencionei, de cunho

religioso, da culpa, da sexualidade. Tudo isso está lá. Agora, por qual porta escolhi entrar na obra? Pode ser a política ou a psicológica, por exemplo. No meu entender, o teor dominante é o político, mas isso de modo algum fecha a porta de qualquer criação literária ou de qualquer obra de arte, de um modo geral.

André Uzêda (Colégio de Aplicação da UFRJ) – *Desde que esta mesa-redonda começou, estou elucubrando aqui um binômio, formado por leitor e eleitor. As escolas têm um papel fundamental na formação do leitor e a crítica universitária também desempenha essa tarefa importantíssima. Gostaria de saber se vocês conseguem conceber um projeto de formação política no romance histórico e em suas obras.*

Eric Nepomuceno – Acho que toda obra escrita, cantada, filmada, pintada, esculpida ou dançada é política. Por trás do que escrevo, sou eu. Sou o que escrevo. Agora, trato de me controlar para não ser panfletário, porque se sou o que escrevo – e acredito nisso –, ali está o que acho da vida, de modo que não preciso forçar a mão. Para esse tipo de coisa, temos o jornal. Quanto aos livros de não ficção, escrevi, por exemplo, sobre o massacre do Eldorado de Carajás e escrevi um livro sobre a memória política, que é o livro mais recente que publiquei, sobre como é que o Brasil jamais quis conhecer a verdade, fazer justiça e reivindicar a memória. Conto histórias que se passaram no Chile, no Uruguai e na Argentina, mas poderia contar do Paraguai, do Equador e da Guatemala. Qualquer coisa que escrevi é política. No meu ponto de vista, é preciso estabelecer uma diferença entre

o romance político e o panfleto. O Alcmeno tem razão quando recorda o *Quarup*. Por coincidência, no mesmo ano saiu um livro chamado *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. Esses eram livros escritos absolutamente com a intenção de marcar um registro. São panfletários? Para mim, não.

Alcmeno Bastos – A imposição de um compromisso ao artista é sempre danosa. Se chamo o romance de político, o escritor não está obrigado a concordar com que esse romance seja político. Ele não é político porque o romancista adotou uma determinada postura política. Dentro de minha conceituação, seria político porque a trajetória da personagem é obrigatoriamente ligada a essa situação política. Não basta eu falar do golpe de 64 ou fazer uma referência a um dado político. É preciso que isso tenha uma função na construção ficcional. Um romance político tem que ser, antes de qualquer outra coisa, romance, e, subsidiariamente, político, se for esse o aspecto que o teórico-crítico reconhece. Se ele não se realizar como romance, fracassa inevitavelmente como político.

Dau Bastos – *Pessoal, infelizmente é chegada a hora de encerrar esta memorável conversa. Agradeço a vocês todos pela presença interessada e participativa e dou por encerrada a sessão.*

> > > Recebida em 15/05/2026. Aceita em 17/04/2026.

RESENHAS

DIVULGAÇÃO DE LIVROS
DE FICÇÃO E DE POESIA



**Literatura-vida em
Bráulio Pedroso (novela da noite),
de Maurício Salles Vasconcelos**

Bruno Henrique Coelho*

VASCONCELOS, Maurício Salles.
Bráulio Pedroso (novela da noite). São Paulo: Giostri, 2018.

“[...] Surge como um regimento de um conjunto coletivo, o chamado ‘mundo’, revelado à maneira de uma intrusão, já em sua nascente”.

Maurício Salles Vasconcelos

Gosto particularmente da constatação de Bakhtin sobre o romance: a de que uma das dificuldades (e belezas) singulares é seu inacabamento específico. No entanto, é muito difícil encontrar integralmente esse inacabamento-beleza em uma obra de arte literária como o que se lê (e se vive) em *Bráulio Pedroso (novela da noite)*, do Professor Maurício Salles Vasconcelos. Como a vida, o romance publicado em 2018 é quase indefinível, servindo

* Doutor e Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: bhcoelho@yahoo.com

como uma aula de literatura e reflexões sobre o estar (“Estamos: traço mínimo de vínculo para o tão grande ensejado enlace indefinivelmente cortante e nascente”) (Vasconcelos: 2018, 156) e o ser neste mundo entrecortado por tantos tempos.

E há outro ponto neste começo, o da *literatura-vida*. Entre os modernistas portugueses, lá no fim dos anos de 1920, José Régio (1927, 1) propunha que a *literatura viva* era literatura original, reforçando – até certo ponto – a visão de gênio artístico diferente daquele das pessoas comuns e quase independente do tempo em que é gerada e de que é geradora. O que compreendo disso, desde minha primeira leitura de *Bráulio Pedroso (novela da noite)*, é diferente, já que a *literatura-vida* de Maurício Salles Vasconcelos respira, reflete, caminha e se transforma tal como as pessoas são (ou, ao menos, deveriam ser).

Nesse sentido, apoio-me em Deleuze para estender o termo. No primeiro ensaio de *Clínica e crítica*, intitulado “A literatura e a vida”, Deleuze investiga o que é a literatura e o que nos leva a escrever, em questões que passam pela criação de um simulacro da língua e vão até a “ontologia” da literatura. Em uma de suas belas constatações, logo no começo do texto, ele define a escrita como o “devir”:

[...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir [...] (1997a, 11).

Por isso, considero *literatura-vida* como o resultado escrito desse ato de devir; no texto, esse inacabamento semântico específico próprio de todas as coisas que vivem (e se vivem) e que, por isso – aproveitando a etimologia –, não se *definem*, não se acabam, não se dão um fim porque são vida. Talvez isto seja a “travessia” rosiana: em *Grande sertão: veredas* é o símbolo final, o do infinito, a lemniscata, opondo-se ao sinal de negativo disfarçado no travessão que abre aquele romance. “[...] Existe é homem humano. Travessia” (Rosa: 2001, 749). “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (Deleuze: 1997a, 11), no atravessar.

Assim compreendo *Bráulio Pedroso (novela da noite)* e, por extensão, toda a obra literária e didática de Maurício Salles Vasconcelos.

Já no prólogo de *Bráulio Pedroso*, a soma de procedimentos e elementos literários utilizados revela habilidade singular em criar uma narrativa que transcende os limites convencionais da literatura mais badalada. O efeito de uma câmera simulado em palavras vai aos poucos nos conduzindo ao protagonista Niro Zaremba, figura em trânsito entre suas cidades-porto interpe-lado por sua prática docente, pela pesquisa que realiza sobre o trabalho do romancista que dá nome ao livro e por sua vida pulsante em diversas latitudes no começo dos anos 2000. A forma da escrita na abertura do romance oscila entre orientações técnicas para um operador de câmera e a narração algo filosófica que atravessa toda a escrita de Maurício Salles Vasconcelos:

Zoom da casa em retiro (onde o escritor está morando, alguns poucos anos antes de morrer). Estou aqui por

razão da montagem de uma de suas peças inéditas, dirigida por ele mesmo [...].

A primeira novela escrita por ele pontua a entrevista numa pulsação secreta, ainda que minha pauta se concentre no teatro – tendo em foco sua peça mais recente, *Nicolau* –, de onde o autor emergiu (desde sua estreia com a premiada encenação de *O fardão*) para instalar uma verdadeira revolução televisiva [...] (Vasconcelos: 2018, 9).

Desdobrando-se em uma experiência literária que se assemelha à própria complexidade da vida, assim como Niro é atravessado por memórias, sexo-desejos e planos, a estrutura do romance se vai fazendo em múltiplos gêneros e linguagens. A narrativa central (? Creio mesmo que não se pode afirmar que haja uma narrativa central dentro do que agora compreendo como *literatura-vida*) é intercalada de outras narrativas, de imagens, e a poesia inscrita no narrado aos poucos se conforma em poema. O enredo é uma teia intrincada de reflexões sobre o estar no mundo, pesando, portanto, uma diferença fundamental entre esta literatura que vive e aquela do poeta português, porque, mesmo na linguagem aparentemente mais banal ou mesmo no sexo mais carnal em que Zaremba, à semelhança de Gogol, personagem de Bráulio Pedroso em *Nicolau*, é reduzido apenas a seu membro, como se essa sua parte existisse para além da pessoa, nisso mesmo se revelam outras dimensões dos sujeitos e de uma época: “Quando você, Niro, você mesmo Niro – sua sexualidade inteira aparece nas menores coisas enunciadas [...]” (Vasconcelos: 2018, 96).

Assim, o recurso ao intertexto surge, desde a primeira página, não como uma piscadela cúmplice a iniciados, mas como um elemento orgânico de construção mediante o qual o protagonista reflete sobre si, seu mundo e seu objeto de pesquisa. Em alguns pontos na memória e no presente do narrado, Niro Zarembo segue paralelo a Pedro Gogol, personagem de *Nicolau*. Se Gogol pode ser lido, no contexto da trilogia fálica de Pedroso como uma reação às “castrações” sociais e morais impostas durante a ditadura, em certo sentido, Zarembo é a recusa à sublimação. Lê-se em *Nicolau*:

[...] Gogol merece ser exibido em um congresso internacional. Mostra como o *falus* simbólico independe do *falus* real. Como? Vou lhe explicar. Gogol supera a castração, imaginando uma vida própria para seu *falus*, a quem denomina “Nicolau” (Pedroso: 1984, 156).

E em *Novela da noite*:

“Niro” – vem –
Continua a chamar o pau à parte, com meu nome – não sei –
– Ou será por mim, por inteiro? (Vasconcelos: 2018, 91)

Além disso, cada figura que se move¹, cada situação, parece se abrir em um caleidoscópio de realidade ficcionada,

¹ Em minha mais radical leitura, o próprio texto de Maurício Salles Vasconcelos é – em si – uma figura movente.

tornando-se um catalisador para questionamentos ao mesmo tempo mundanos e filosóficos, como é a multiplicidade de tempos experimentada tanto pelas figuras do romance como pelo próprio leitor: “Um fio único de simultaneidade se sobrepõe –” (Vasconcelos: 2018, 83). No texto, isso assume a forma de transmutações: a narrativa tradicional, aquela com um narrador dominante nos romances mais *stricto sensu*, cede ora a resenhas, ora a resumos, ora à especulação-comentário-anotação, ora a roteiros, rompendo, pois, com o romance *stricto sensu* e com a primazia de um narrador dominante. Paradoxalmente, essa é a característica mais exuberante que percebo em *Bráulio Pedroso (novela da noite)* enquanto literatura-vida: o texto pode ser cada uma dessas coisas sem ser nada disso.

A noção de *literatura-viva*, então, deve ser reinterpretada em Vasconcelos. Não é apenas original; ela é pulsante, e acompanha a dinâmica da vida cotidiana. As personagens se desenvolvem e se transformam, assim como as pessoas reais. Não é uma literatura isolada do tempo ou da sociedade; ao contrário: ela respira os filmes, as novelas, os tropeços, os interditos, os poemas. E, assim como nas artes plásticas, deixa ver no seu acabamento as marcas das ferramentas: o cotidiano, o trabalho do professor-artista (ou artista-professor) e o apego ao material da arte nas coisas menos visíveis do dia a dia, além, é claro, de exhibir os procedimentos intermediáticos, como os efeitos de câmara transpostos para o texto, o roteiro, as rubricas de autor. Por isso, por essas diferenças, em vez de *literatura-viva*, proponho “*literatura-vida*”.

E há outra questão muito importante. Vasconcelos percebe a centralidade da novelística na formação cultural e na própria interpretação das identidades do Brasil: “Tal como a novela se ocupa do vazio/potencial deixado pelo Narrador em retirada. Desde os eventos/adventos: modernidade no cume de uma era técnica galgada pela TV diária ao longo da noite” (Vasconcelos: 2018, 257). O que se desenha no título do livro, com o nome de um novelista revolucionário e contestador, move-se em várias direções do tempo e do espaço, transformando-se na mesma proporção em texto igualmente contestador.

Por fim, afunila-se o romance em tino final sobre o próprio fazer literário, afinal, no final, é o próprio livro que se revela.

Eu não diria que, em *Bráulio Pedroso (novela da noite)*, Maurício Salles Vasconcelos tenha escrito uma história. Ele cria, com força contínua e avassaladora, uma *narrativa-ser-vivo* que respira, pulsa e se transforma nos contornos complexos e belos de transbordos de vida. E, então, de novo, Deleuze revê as imbricações de literatura e vida: “escrever é um devir alguma coisa. Mas também não se escreve pelo simples ato de escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. Qualquer coisa. [...] Escrever é devir” (1997b). Escrever é devir talvez quando “tudo está dizendo de um foco de contemplação bem minucioso, milimétrico, sobre a velocidade das coisas no tempo. Este mesmo, tempo, quase invisível por obra do emparedamento panorâmico [...]” (Vasconcelos: 2018, 65).

Sei que não posso falar por ele, mas, pelo que escreve, imagino que, para Maurício Salles Vasconcelos, talvez não haja distinção entre o escrever e o ser porque as duas coisas se atravessam.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze*. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, VHS, 459 min, 1997b.

PEDROSO, Bráulio. *Dor de amor. A Fula do Bucalão. Nicolau (trilogia fálica)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

RÉGIO, José. "Literatura viva". *Revista Presença*, n. 1, 1927.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Bráulio Pedroso (novela da noite)*. São Paulo: Giostri, 2018.

> > > Recebida em 04/11/2025. Aceita em 26/03/2026.



***Aquatempo:*
memória, imagem e temporalidade líquida
na poesia de Wanda Monteiro**

Deni da Silva Santos Paz*

MONTEIRO, Wanda. *Aquatempo*.
São Paulo: Patuá, 2016.

Aquatempo e a poética da memória

Aquatempo, de Wanda Monteiro, é uma obra em que a poesia se constrói como um conjunto de experiências ao longo da passagem do tempo e da memória a partir da água, elemento que não apenas atravessa os poemas, mas é a estrutura da lógica do sentido e significação do livro. Publicado em 2016, o volume reúne poemas que se organizam como uma travessia simbólica pelos rios da Amazônia, um diálogo entre as duas margens, onde sujeito, natureza e linguagem se entrelaçam em um mesmo movimento poético.

* Graduado em Letras Língua Portuguesa com Licenciatura Plena pela Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA) e professor de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Tomé-Açu (SEMED). E-mail: dpaz8402@gmail.com.

A escrita de Monteiro nasce de uma relação íntima com o espaço amazônico, não como cenário exótico e de fundo, mas como experiência vivida durante grande parte de sua infância. O rio, os peixes, as marés, as margens e a terra não aparecem apenas como imagens decorativas; ao contrário, constituem a materialidade da linguagem poética. Nesse sentido, *Aquatempo* pode ser lido como resultado de uma poética de imersão, em que o eu lírico se reconhece como parte indissociável do ambiente que habita.

Portanto, o uso frequente de imagens aquáticas estabelece uma percepção particular da cronologia, um tempo que não avança de forma linear, mas que flui como um rio. A autora estabelece um ciclo poético junto às águas. O rio, enquanto imagem central, funciona como a metáfora do devir e da experiência, aproximando-se daquilo que Alfredo Bosi (2000) identifica como o tempo vivido da poesia, no qual passado e presente se entrelaçam pela sensibilidade temporal. Em *Aquatempo*, recordar não é apenas rememorar, mas refazer-se no fluxo da linguagem dos versos.

Inserida no conjunto da produção poética de Wanda Monteiro, *Aquatempo* dialoga com uma tradição de escrita que articula memória, paisagem e subjetividade a partir da experiência amazônica. No entanto, a obra se distancia de leituras meramente regionalistas ao construir uma linguagem em que o espaço natural não é apenas representado, mas vivido poeticamente. Nesse sentido, a poesia de Monteiro aproxima-se de uma escrita da experiência, na qual imagem e memória operam como formas de conhecimento sensível do mundo, deslocando o poema do registro descritivo para o campo da reflexão existencial.

Metáfora e alegoria como construção imagética

Essa dinâmica articula, sobretudo, metáfora e alegoria. A metáfora opera na substituição sensível dos elementos: o rio que se torna tempo, o corpo que se confunde com a paisagem. Por outro lado, a alegoria se estende ao longo dos poemas, organizando um sistema imagético contínuo. Conforme aponta João Adolfo Hansen (2006), a alegoria não se restringe a um termo isolado, mas se constrói como encadeamento de sentidos, o que se observa claramente na obra de Wanda Monteiro, em que a natureza assume gradativamente funções simbólicas relacionadas à existência, à saudade e à identidade.

A partir disso, alguns poemas exemplificam de modo preciso esse processo. No poema VIII, o gesto de “reconhecer-se nesse chão” estabelece uma relação de pertencimento que ultrapassa o espaço físico e alcança a construção de identidade do sujeito poético. O amanhecer não marca apenas o início do dia, mas um recomeço existencial, em que o eu lírico se refaz junto ao ciclo natural da vida. O tempo não é externo ao sujeito, ele se manifesta como experiência compartilhada entre o homem e a natureza amazônica.

Em outro momento, a ausência é retratada de forma figurada como “ilhas submersas”, imagem que sintetiza perda, silêncio e esquecimento. O naufrágio e a correnteza, recorrentes também na obra, reforçam a ideia de um sentimento que não se interrompe, mas segue seu curso contínuo, assim como as marés. O tempo da saudade, nesse contexto, não se mede em

datas, mas em intensidade, ao ponto que se torna um estado permanente de atravessamento e de margens distantes.

A memória, por sua vez, assume o papel do fluxo de sentimentos, frequentemente associado ao olhar e ao choro. Dessa forma, quando a poeta escreve que a memória “corre nos olhos”, estabelece-se uma ambiguidade entre lembrança e lágrima, entre o rio exterior e o rio interior. Do mesmo modo, a imagem do “leito que seca de saudade” intensifica esse sentimento, transformando a paisagem em alegoria do esvaziamento afetivo. Tal esquema poético exige do leitor uma leitura atenta, capaz de perceber o deslocamento contínuo entre o sentimento e o simbolismo.

Entretanto, essa exigência não afasta o leitor, ao contrário, o envolve. A poesia de *Aquatempo* cria uma verossimilhança, na qual quem lê é convidado a participar do ritmo da linguagem e a habitar os espaços construídos pelos versos da autora. A natureza amazônica, longe de ser apenas um referente geográfico, torna-se lugar de reflexão existencial e de elaboração estética, permitindo que a obra dialogue com questões universais a partir de um território específico.

***Aquatempo* em seu lugar**

Por fim, destaca-se o lugar de Wanda Monteiro no contexto da literatura brasileira e amazônica. Sua escrita se insere em uma tradição marcada, historicamente, pela predominância de vozes masculinas, o que contribui para o apagamento e a marginalização da produção literária de mulheres. No caso de Wanda Monteiro, acrescenta-se a isso a recorrente comparação

com as obras de seu pai, Benedicto Monteiro, figura proeminente da literatura amazônica e brasileira. *Aquatempo*, no entanto, afirma-se como um projeto poético próprio, sustentado por uma linguagem sensível, rigorosa e profundamente enraizada na experiência individual da autora.

Sob essa perspectiva, *Aquatempo* revela-se uma obra significativa não apenas no âmbito da poesia amazônica contemporânea, mas também nos estudos literários que se dedicam à relação entre linguagem, memória e experiência. Ao construir uma poética marcada pela fluidez das imagens e pela dilatação do tempo vivido, Wanda Monteiro propõe uma escrita que convida o leitor a habitar o poema como espaço de atravessamento sensível. A obra, assim, oferece contribuições relevantes para reflexões críticas sobre subjetividade, território e temporalidade na poesia brasileira contemporânea.

Assim, ao articular memória, tempo e natureza por meio de uma linguagem imagética consistente, Wanda Monteiro constrói uma poesia que não apenas representa o espaço amazônico, mas a reflexão e o sentimento. *Aquatempo* é, sem dúvida, uma obra que convida à escuta do que atravessa a linguagem, aquilo que, ao ser transformado em poema, permite ao leitor reconhecer-se no fluxo das linhas poéticas e das águas.

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 2006.

MONTEIRO, Wanda. *Aquatempo*. São Paulo: Patuá, 2016.

> > > Recebida em 06/01/2026. Aceita em 11/04/2026.