

Revista
Terceira
Margem
52
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXVII, n. 52, maio-agosto/2023

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2023 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: André Luis Dias Carvalho, Helena Gervásio Coutinho, Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Luciana Silva Camara da Silva, Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXVII, n. 52, maio-agosto/2023. 250 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso e Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vice-reitor em exercício: Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

ARTIGOS

Com quantos fins se faz uma narrativa? Uma análise da relação entre ficção e morte

Carlos Palacios p. 7-23

Representações de violência e masculinidade do nordeste brasileiro em “Às suas ordens, sargento”, de Jaime Hipólito Dantas

Netanias Mateus de Souza Castro
Paulo Henrique Raulino dos Santos p. 25-38

O tecido social e o tecer da narrativa: os recursos temático-formais em trânsito no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Antônio

Cleidi Strenske
Ellen Mariany da Silva Dias p. 39-58

Políticas de exploração no romance A bagaceira: o sistema-mundo do capitalismo e a modernidade colonial

Moisés Carlos de Amorim p. 59-77

Uma literatura vadia: a redução estrutural de Candido e Schwarz

Pedro Alegre p. 79-99

Visões da floresta: Enlace histórico e literário do espaço amazônico

Daniela de Oliveira Silva
César Augusto Martins de Souza
Sérgio Wellington Freire Chaves p. 101-121

Doença sem nome e narrador contaminado na literatura de Lourenço Mutarelli

Bianca Magela Melo p. 123-142

A centralidade da particularidade como categoria estética

João Paulo Ferreira dos Santos
Ademar Bogo p. 143-161

O Rage Against the Machine na contramão da história

Frederico Lyra de Carvalho p. 163-176

Instantâneos da felicidade – O “Azul” de Hilda Machado e suas interseções (históricas, poéticas, cromáticas)

Maria Cecília Touriño Brandi
Paulo Henriques Britto p. 177-194

RESENHA

As quase razões do sentido

Rachel Cecília de Oliveira p. 195-199

3ªM CULTURAL

Philosophisches

Rainer Guggenberger p. 203-219

Essa Mulher e Sonora: dois relatos de mulheres compositoras

Paloma Roriz
Ilessi Souza da Silva p. 221-230

MARGEM POÉTICA

A Camareira

José D'Assunção Barros p. 233-236

Inocentes da Lagoa

José D'Assunção Barros p. 237-239

Perspectiva espaço-tempo, refeição ampulheta

Marcelo Calderari Miguel p. 241-242

Preservação em dois atos

Marcelo Calderari Miguel p. 243-244

Sobre as autoras e autores p. 245

Sobre as autoras e autores da 3ªm Cultural p. 248

Nesta edição p. 249

Terceira Margem

ARTIGOS

COM QUANTOS FINS SE FAZ UMA NARRATIVA? UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE FICÇÃO E MORTE

[HOW MANY ENDINGS IS A NARRATIVE MADE OF?
AN ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN FICTION AND DEATH]

CARLOS PALACIOS¹

<https://orcid.org/0000-0002-5442-3493>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Ficção e morte estão intimamente relacionadas, seja por meio do tema, a vida de um indivíduo que chega ao fim, seja por meio da estrutura, já que toda narrativa, para que tenha sentido, precisa de um fim. O artigo aborda essa tese partindo de uma discussão em torno da repetição na narrativa ficcional, com o objetivo de relacioná-la à pulsão de morte de Freud até chegar ao tema da vaidade e do controle da narrativa. Para isso, ampara-se em uma discussão teórica que envolve diversos autores, como Lukács, Benjamin, Blanchot, Brooks, Paz, Frye e Girard, cujas ideias são ilustradas por meio de narrativas ficcionais de diferentes períodos, como *Gilgamesh*, *Mil e uma noites*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Moby Dick* e *Grande sertão: veredas*.

Palavras-chave: Ficção; Narrativa; Morte; Repetição; Vaidade; Poder

Abstract: Fiction and death are closely related as theme, of an individual life that comes to an end, and structure, since every narrative, to make sense, must have an end. The article approaches this thesis from a discussion about repetition in fictional narrative, in order to relate it to Freud's death instinct, and then approach the concept of vanity and narrative control. For this, we seek the support from authors such as Lukács, Benjamin, Blanchot, Brooks, Paz, Frye, and Girard, whose ideas are illustrated through several fictional narratives, like *Gilgamesh*, *Arabian Nights*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Moby Dick*, and *Grande sertão: veredas*.

Keywords: Fiction; Narrative; Death; Repetition; Vanity; Power

“for now (wisdom of children) we seem to know that this end will please us better than any end we have laboured for.”

(Epifanias, *James Joyce*)

A narrativa ficcional como repetição

No interior de toda ficção, repetimos eventos e reencontramos metáforas. Assim como Wolfgang Iser (2013) afirmava que a narrativa ficcional rompe com o real para depois reencontrá-lo, toda estória inventada pelo homem, por mais inovadora ou atrelada a questões contemporâneas que seja, de alguma forma irá desembocar em temas e esquemas narrativos do passado. Para Northrop Frye (2017, p. 48), o arcabouço de toda a literatura é a estória da perda e da reconquista da identidade, simbolizada nas mais antigas narrativas, do *Épico de Gilgamesh* ao *Gênesis* e ao *Apocalipse* bíblicos. Na literatura, tanto na forma quanto no conteúdo, parece prevalecer um movimento de avançar e retroceder, de rupturas e reencontros que, ao fim, poderão assumir infinitas significações.

Embora a repetição seja, às vezes, encarada com uma carga negativa, geralmente associada à pobreza narrativa e à falta de originalidade, não há como negar que as estórias que contamos hoje sejam reformulações de outras mais antigas. Da Hollywood do século XX, poderíamos considerar, por exemplo, que o filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, recria, por meio de novas imagens e tramas, o antigo mito de Orfeu e Eurídice, de Ovídio¹: um homem que perde o seu objeto de desejo e recebe uma segunda chance de possuí-lo, até que o deixa novamente escapar de suas mãos, restando para si apenas a experiência vazia de um fracasso que se perpetua. Além de um mesmo modelo de estória sendo repetido, é interessante reparar como essas duas tramas se articulam também por meio da ideia de repetição, já que tanto o músico Orfeu como o policial Scott repetem um mesmo trauma, que é a perda daquilo que se deseja.

¹ Estima-se que essa narrativa de Ovídio, que faz parte da obra *Metamorfoses*, seja do ano 8 d.C.

Ambos os protagonistas experimentam o que Chris Marker (1994) tão bem definiu como a maior alegria que um indivíduo pode imaginar, uma segunda vida, em troca da maior tragédia, uma segunda morte. Leitores e espectadores de uma ficção seguem também um caminho similar no momento em que percorrem um conjunto de ações, imagens, metáforas e significados que são, de certa maneira, repetidos; foram, pois, transportados de algum outro lugar – estória, experiência, pensamento – e atualizados no instante da recepção. Afinal, uma narrativa precisará referir-se de alguma forma a elementos relacionados ao nosso mundo para, a partir deles, produzir algum sentido. Como diz Luiz Costa Lima, “referindo-se ao que passou, a narrativa aponta para o tempo originário da matéria do relato. Interpretativa do que passou, inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa” (LIMA, 1991, p. 144).

O ato de repetir é inerente ao de narrar. Não foi Herman Melville quem inventou a imagem do indivíduo obsedado e louco por uma vingança que é muito maior do que ele próprio – outros Ahabs, alguns de carne e osso, já habitaram este mundo anteriormente ao de *Moby Dick*². Pouco antes do romance de Melville, Victor Frankenstein, nos momentos finais da obra de Mary Shelley, já iniciava uma perseguição malfadada àquilo que considerava o Mal absoluto, que ele próprio criou e cuja força também era totalmente desproporcional à sua. Frankenstein não poderia estar mais errado quando, ao fim de sua batalha, proclama que em breve irá morrer e que, portanto, a dor e o ódio que carrega não serão mais sentidos. Ora, tais sentimentos não começaram e tampouco terminariam com ele.

O herói decadente, acometido por uma busca irracional, que se lança rumo a um abismo que não deixa de ser uma metáfora das profundezas de sua alma, está presente em Shelley, em Melville e em toda a história da literatura. Da mesma forma que o protagonista de Hitchcock e o de Ovídio, Ahab e Frankenstein integram a trama de uma narrativa de queda, de indivíduos que buscam reparar o desconcerto do presente por meio de um reencontro com o passado. Mas, se Scott e Orfeu insistem na conquista daquilo que nunca lhes foi acessível, Ahab e Frankenstein persistem na busca do bode expiatório, sobre o qual, só ao fim da narrativa, se darão conta de que o elemento a ser sacrificado não é nada além deles próprios. Pode-se inclusive inferir que o fracasso dessas

² Em um artigo, Nathalia Wrigh (1940) chegou a traçar semelhanças entre a personagem de Melville e o Rei Ahab do *Antigo Testamento*, cuja existência supõe-se ser real.

personagens tenha origem no excesso de honestidade e comprometimento que carregam consigo, que não permite qualquer desvio do roteiro que já fora estabelecido desde o início da trama, uma vez que confiar que a letra fria de qualquer lei proclamada no começo de tudo conduzirá os fatos ao ponto mais adequado é deixar que a impessoalidade e a aleatoriedade se apodemem das ações humanas.

Na narrativa policial, por exemplo, o agente da lei desonesto, comprometido menos em atingir *a Verdade* do que *uma* verdade conveniente, estará certamente mais protegido das armadilhas do acaso. De certa forma, o gênero policial pode até ser entendido como uma contextualização de todo esquema narrativo: as repetições, a atualização do passado para o presente, funcionam como o detetive que retorna incessantemente à cena do crime, que revisa as mesmas imagens, as mesmas pistas, até chegar à solução final do caso. Sendo assim, o detetive honesto, incapaz de assumir as rédeas do jogo, estaria fadado a aceitar o final que o destino lhe impõe, enquanto o desonesto poderia manipulá-lo a seu favor. Por isso, muitas vezes há um senso de identificação geral com essa personagem que, desde Sófocles, com a investigação implacável de Édipo, até chegar aos modernos Poe, Doyle e Chandler, caminha na direção da resolução de um mistério, que não deixa de ser uma metáfora da busca individual pelo sentido da existência. O detetive, que ao fim da estória estabelecerá um juízo sobre o papel de todas as personagens envolvidas – vítimas, culpados, cúmplices –, é como o sujeito do mito religioso que, ao final de sua narrativa, compreenderá o significado do que viveu e os valores de seus atos.

A narrativa policial parece representar, de forma bastante clara, essa busca pelo fim que toda estória carrega consigo, pois é só *a partir do final* – não necessariamente *no final*, mas na relação que se estabelece com ele – que uma narrativa poderá desenvolver-se e produzir significados. É exatamente essa ideia que Peter Brooks (1992), apoiando-se na *pulsão de morte*³ freudiana, defende a respeito da narrativa ficcional quando diz que esta é construída a partir da expectativa de um fim, de uma morte. De acordo com a teoria de Freud, todo indivíduo carrega consigo uma compulsão à repetição, desde o doente veterano de guerra que revê a imagem da morte em cada canto até o homem comum que

³ O termo, do original *todestrieb*, é mais popular como *pulsão de morte*, porém, na edição traduzida por Paulo César de Souza, utilizada aqui, aparece como *instinto de morte*, assim como em outras traduções para o português. Essa é uma questão que traz algumas polêmicas e discussões ainda não pacificadas, nas quais não pretendo entrar. Neste artigo, utilizo o conceito como ponto de partida, sem aprofundamentos maiores, de modo que considere mais adequado recorrer à expressão que é amplamente conhecida e utilizada por autores que trabalham a obra de Freud: *pulsão de morte*.

insiste em lembrar seus pequenos fracassos cotidianos. Deseja-se, desse modo, obter domínio sobre a cadeia de eventos da vida, como a criança que pede ao pai que conte a mesma estória repetidamente, com o intuito de, tal qual um ficcionista que domina o curso de sua narrativa, ter o controle de sua derradeira hora. Daí, surge a famosa sentença de Freud de que “*o objetivo de toda vida é a morte*” (FREUD, 2010, p. 149).

Embasado na tese de Freud, Peter Brooks (1992, p. 288) sustenta que a narrativa ficcional se revela como uma repetição de eventos que já aconteceram e, dentro desse postulado de repetição generalizada, deve recorrer a repetições específicas e perceptíveis para criar uma trama, isto é, apresentar uma correlação significativa de eventos. Dentro do curso de uma narrativa, as repetições formam as cadeias de significantes que precisam se conectar uns aos outros para atingir um sentido maior, ou, como o faz Brooks, recorrendo a figuras de linguagem, são metonímias que buscam a construção da metáfora: “O organismo deve viver para morrer da maneira correta, para morrer a morte certa. Devemos ter o arabesco da trama para chegar ao fim. Devemos ter metonímia para atingir a metáfora” (BROOKS, 1992, p. 295, tradução nossa).

Embora Brooks seja um dos primeiros a estabelecer, ao menos de forma tão direta, esse vínculo entre a narrativa e a teoria da pulsão de morte de Freud, tal relação entre o ficcional e a morte não é nova. Lukács, em sua *Teoria do romance*, diferenciava o romance da epopeia, afirmando que neste último as personagens e a ação “são uma massa organizada por si própria, de modo tal que início e fim significam para ela algo inteiramente diverso e essencialmente sem importância” (LUKÁCS, 2009, p. 84); por outro lado, o romance desdobrar-se-ia não só entre início e fim, mas a partir deles, cuja essência seria a mesma da biografia, a qual simboliza uma personagem central diante do problema do sentido da vida.

Walter Benjamin cita essas mesmas ideias de Lukács e é ainda mais enfático ao afirmar que é no momento da morte que a sabedoria e, sobretudo, a vida de um indivíduo assumem pela primeira vez uma forma transmissível:

o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

A linguagem literária “é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 2011, p. 344), não por mera opção, como se desejasse falar da morte como se fala de qualquer outro tema – o amor, a amizade, o ciúme –, mas porque ela lhe é imprescindível. É o que defende Maurice Blanchot quando diz que a literatura “*começa* com o *fim* que, somente ele, permite compreender” (BLANCHOT, 2011, p. 344, grifo nosso); e o mesmo caminho segue Octavio Paz, ao afirmar que a experiência poética – incluindo aí tanto a ficção quanto outras formas de arte – é como a religiosa, pois representa “um salto mortal” a partir do qual o homem reencontra a sua “natureza original”, sua “identidade perdida” (PAZ, 2012, p. 144). Mesmo recorrendo a termos diferentes, Paz parece concordar com o tema primordial da literatura apontado por Frye, o do retorno à identidade perdida, e com a teoria de Freud, a qual também estabelece uma ponte com o passado, visto que a pulsão de morte atrela o organismo a uma condição que objetiva também o retorno, “tendente à restauração de um estado anterior” (FREUD, 2010, p. 147-148).

O vaidoso e a busca pelo controle da narrativa

Na ficção, o retorno ao passado costuma estar relacionado a alguma ideia de revelação, normalmente representada no reencontro do sujeito com algum eu perdido, como nos grandes mitos de criação. Quando o protagonista da mais antiga narrativa que conhecemos, Gilgamesh, retorna para casa de sua viagem em que buscava a imortalidade, na qual fracassou, é o olhar poético que deposita sobre os muros de seu reino de Uruk que fará com que esse espaço, antes remetido à morte, agora se converta em monumento de sua memória a ser eternamente preservado. É por meio da metáfora, que expande os significados daquilo que até então era limitado, que o herói encena a experiência da morte e transforma o local de partida em um espaço de salvação.

Em *Júlio César*, de William Shakespeare, a personagem do título pressente a morte em seu caminho, dado que uma traição inevitável parece aguardá-la a poucos passos. César resiste aos avisos de que não deve sair de casa, pois, para o líder romano, driblar a morte seria um ato de covardia. Assim, ele discursa:

Os covardes morrem muitas vezes antes de morrer, e quem é valente vivencia a morte uma única vez. De todas as maravilhas de que já ouvi falar, parece-me que a mais estranha é os

homens terem medo ao constatar que a morte, um fim necessário, vai chegar na hora que vai chegar. (SHAKESPEARE, 2003, p. 59)

Ainda que não busque driblar o próprio fim, como intenta Gilgamesh, a morte que aguarda César no Capitólio é uma morte bastante conveniente. A personagem sairá de cena em seu ápice; no lugar de tirano abatido, um líder vitimado pela conspiração de homens ambiciosos. Pelo menos é o que ele espera para si. Brútus e Cássio, líderes do levante, pensam diferente, acreditam que eles próprios serão os heróis, que terão impedido o avanço da tirania. Desse conflito, nasce a disputa pelo domínio da História, a luta pelo controle da narrativa de Roma, tanto que Cássio afirma logo após o assassinato: “Quantas gerações depois de nós esta nossa grandiosa cena não será encenada em cidades que ainda não nasceram, em línguas agora desconhecidas!” (SHAKESPEARE, 2003 p. 74). Brútus completa: “Quantas vezes não irá César sangrar para fins de entretenimento, o mesmo César que agora jaz ao pedestal de Pompeia, junto a coisa tão sem valor quanto o pó!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 75).

Engana-se César ao acreditar que morrerá somente uma vez. Poder-se-ia argumentar que a personagem se refere a um único sentido a ser extraído, a do líder traído, mas, ainda assim, estaria errada. A morte de César não é fim, mas início de uma nova narrativa a ser disputada, de um campo de batalha que se abre entre Marco Antônio e Brútus, entre aqueles que buscam morrer ao seu modo a morte de César, posto que cada lado luta pelo direito de impor o seu significado a esse fim. Daí pode-se dizer que o termo *covarde*, que Júlio César emprega àqueles que anseiam por mais de uma morte, não é tão adequado; *vaidoso* talvez se encaixe melhor. Deste, César não escaparia, dado que se entrega à morte que acredita condizer com a imagem grandiosa que guarda para si, a de um líder alvejado pelas costas e pronto para cair nos braços de seu povo. O ato de César de seguir em direção à morte que o aguarda é, portanto, um ato de vaidade. Faltou, contudo, combinar com os vivos, que repetiriam e subverteriam essa morte cada um à sua maneira.

A vaidade estará sempre associada ao fracasso, pois surge do desejo de controlar aquilo que, ao fim da narrativa, revela-se vazio. René Girard (2009, p. 168) opõe a vaidade à paixão e afirma que a primeira é regra, enquanto a segunda, exceção. Isso porque toda vaidade se relaciona a um modelo, enquanto a paixão é sempre única e exclusiva. A paixão torna-se vaidade quando, tendo em vista um modelo desejado pelo

sujeito, é transposta a uma narrativa de forma a atualizar-se no presente por meio de atos passados, isto é, a partir de repetições. Repete-se com o objetivo de apropriar-se de algo cuja posse jamais será absoluta, a fim de impor o seu significado pessoal diante do coletivo – como César, que tenta obter controle de sua própria morte como forma de espetáculo para Roma, tal qual também o fazem seus algozes, todos em benefício de suas narrativas pessoais.

Há um paradoxo essencial na vaidade, que Northrop Frye (1982, p. 123) aponta no livro dos *Eclesiastes*: no mundo em que tudo é vaidade, todas as coisas são cheias de um vazio absoluto. Na Bíblia, a vaidade costuma ser representada pelas metáforas da neblina, da névoa e do vapor, as quais também estão presentes nas ficções modernas, como a imagem da neblina que Riobaldo associa a Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, e as mulheres fatais das narrativas policiais, que surgem e desaparecem na bruma da noite, ambas associadas à incapacidade humana de estabelecer domínio pleno sobre algum objeto ou conhecimento. No romance de Guimarães Rosa, a relação amorosa entre as duas personagens talvez seja um dos melhores exemplos dessa ambiguidade do fracasso de não conseguir se apossar totalmente de algo, ao mesmo tempo que, quando fora do campo do real, o objeto desejado torna-se suscetível a manipulações em prol de uma narrativa pessoal. Eis o paradoxo, pois é somente na ausência do objeto, no vazio total, que é possível haver controle absoluto.

Pode-se inferir que Diadorim, quando descoberta mulher, é deslocada do universo da paixão solitária ao império da vaidade, já que passa a fazer parte de uma narrativa que, não mais exclusiva, é passível de ser manipulada para que seja contada e recontada, apropriada pelo coletivo. Mas seria apressado encarar tudo isso somente como uma crítica às atitudes humanas, tanto que, no *Eclesiastes*, a vaidade está mais associada à incapacidade do homem de encontrar sentido nas coisas da vida terrena do que à futilidade de uma vida de aparências. De acordo com Frye, as palavras de Kohelet, de que tudo é igual e todas as ações levam aos mesmos lugares, aplicam-se à sabedoria e à teoria, mas podem ser transgredidas quando aplicadas à experiência e à prática. “Somente quando percebemos que nada é novo é que podemos viver com uma tal intensidade que faça com que tudo se torne novo” (FRYE, 1982, p. 124).

Se não há nada além de vaidade nos velhos atos que executamos e nas repetidas imagens que se apresentam para nós sob o sol, então a vaidade é tudo o que temos. Seja

o termo visto a partir do significado bíblico, seja do atual, em ambos os casos estará relacionado à pequenez do sujeito diante de um mundo em que os ciclos se repetem independentemente de sua vontade. Resta, então, repetir e fracassar, para, ao fim de tudo, nesta morte, simbólica ou não e de que não há como escapar, construir um novo significado. A narrativa surge, portanto, da expectativa da morte, enquanto a vaidade é a força que nos impulsiona a tentar obter cada vez mais controle daquilo que sabemos que, em dado momento, escapará totalmente de nossas mãos.

A vaidade é o ato fracassado de levar a narrativa pessoal até o limite de uma ordem coletiva, mas um fracasso que pode tanto assumir ares de derrota quanto de vitória. De um lado, é o típico ato do herói que repete um mesmo esquema forjado desde o início dos tempos, como Orfeu e Ahab, que acreditavam ser possível apoderar-se, respectivamente, do amor e da vingança, mas, após seguirem rumo a um tal extremo, terminam engolidos pelo que buscavam. Do outro, Riobaldo e Gilgamesh, que negociam os termos de sua queda no momento em que se deparam com seus limites, de tal maneira que conseguem oferecer novos sentidos a uma velha travessia.

Na hora final, novos atos podem vir a ressignificar uma derrota iminente. Tudo isso extrapola o ficcional e inscreve-se nos exemplos históricos: Getúlio dá um tiro no próprio peito, Lula dita os termos do dia de sua prisão, cada um a seu modo tenta tomar as rédeas de uma cavalaria que está prestes a atropelá-los, não com o intuito de evitarem a colisão, mas de terem o domínio dela. Se Getúlio tremesse na hora de apertar o gatilho, ou se o povo não caísse em prantos; se Lula tentasse fugir apavorado como um comum, ou se uma multidão não viesse tentar salvá-lo, teríamos indivíduos pequenos demais para suas ambições ou um mundo externo que não está de acordo com elas. Nesse caso, a vaidade só poderá conduzir o sujeito à suposta vitória se a narrativa pessoal estiver em compasso com a ampla narrativa na qual está inserido. Em outra peça de Shakespeare, Ricardo III é o exemplo oposto, o da vaidade em total desarranjo com o mundo: “Brilhai, ó belo sol, até que eu tenha trazido um espelho, pois quero ver a minha sombra ao passar” (SHAKESPEARE, 2007, p. 43), proclama em dado momento a personagem que encadeia cada ato da narrativa de sua conspiração para o seu único e exclusivo bel-prazer.

Ricardo parece esquecer que, por trás de seus atos, há toda uma Inglaterra ansiosa. A vaidade aqui não gera os resultados esperados, pois é repelida pelo mundo ao redor. Por outro lado, se Lula e Getúlio mostram-se capazes de impor a *sua* metáfora diante do

inevitável, pode-se dizer que, cada um a seu modo, sai vitorioso⁴. Quando Getúlio diz que entra para a história e Lula afirma não ser mais uma pessoa, mas uma ideia, a empreitada que lançam é a de manter o seu “espírito”⁵ vivo no coletivo – e mesmo que, no segundo caso, o sujeito não morra, não deixa de haver uma morte simbólica. Em ambas as formas de morrer, a metáfora que surge é a do espírito expatriado do próprio corpo, que, como diz Paul Landsberg, só poderá continuar existindo se inserido em uma comunidade:

Quem quiser conceber uma força autônoma do espírito, bastante forte para superar a morte, precisa crer que o espírito não está isolado pela morte, mas que foi introduzido ao menos num *outro mundo*. O isolamento não é compatível com a estrutura íntima da existência pessoal e implica a tendência ao aniquilamento. (LANDSBERG, 2009, p. 38)

O maior símbolo da derrota do sujeito não é ser morto, nem mesmo quando derrotado em alguma batalha. É a solidão, a incapacidade de manter-se dentro de uma ordem maior e de ressignificar o inelutável fracasso de sua morte, o que implicaria, em suma, a morte não só do indivíduo, mas da narrativa que buscou construir em vida. Em *Júlio César*, Brúto diz: “assim como assassinei meu melhor amigo pelo bem de Roma, que eu tenha o mesmo punhal para mim mesmo quando for conveniente para o meu país a necessidade de minha morte” (SHAKESPEARE, 2003, p. 84). A personagem deseja para si a mesma *morte conveniente* que forneceu a César. O país, Roma, a entidade que se beneficiaria com os fins de Brúto e César, representa a narrativa, a ordem coletiva que, ao integrá-los, seria fortalecida com a vaidade desses homens. É o mesmo raciocínio de Gilgamesh, que encara os tijolos que ajudou a edificar em sua cidade como a narrativa que resistirá à morte de seu corpo.

Um pacto possível para a narrativa

Em um trecho de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo discursa para o interlocutor sobre o seu desejo em relação ao fim: “O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo

⁴ Como a vida real não é uma narrativa de ficção, teríamos aqui uma vitória de certo modo “parcial”, pois este “fim” é somente ilusório, já que o curso da História continua a se mover, de modo que outras vitórias ou reveses súbitos podem coroá-la com novos significados.

⁵ Utilizo o termo “espírito” tal como foi empregado por Paul Landsberg (2009), que inicia a discussão do ponto de vista platônico, referindo-se ao famoso raciocínio socrático em *Fédon*.

vendo” (ROSA, 2001, p. 76). O inferno de Riobaldo é o da morte sem revelação, do prolongamento da cegueira. O que está em jogo não é a mera ideia da existência após a morte, mas a capacidade de enxergar a vida que terminou como unidade suspensa, uma narrativa com início e fim. A vida após a morte não se encaixa nesse desejo, pois implica uma nova narrativa, com a necessidade de um novo final.

Ao concluirmos o trajeto de uma ficção, alcançamos essa experiência paradoxal do fim, porém de forma um tanto limitada. Por isso, jamais cessa o desejo por novas histórias, sejam ficcionais, sejam pertencentes à própria vida do sujeito. Como Sherazade, que precisa encadear uma história após a outra para não ser morta, o indivíduo continuará a produzir narrativas como forma de resistir ao fim sobre o qual não tem controle. Nada disso nega a pulsão de morte de Freud, pois a resistência não se dá ante qualquer tipo de morte, mas ante uma espécie de morte; Sherazade evita a todo custo a morte sob a mão do outro, ao mesmo tempo que, a cada história contada, experimenta uma morte particular.

Jorge Luis Borges (2007, p. 63-65) lembra que, em dado momento das *Mil e uma noites*, a narradora chega a contar o início da própria história que vive com o rei⁶; de modo similar, Hamlet recria a peça que repete parte da trama na qual está inserido. Borges cita esses e outros casos de narrativas em abismo nos quais o textual e o extratextual se confundem, para sugerir que leitores e personagens são igualmente fictícios. Porém, acredito que, no lugar dessa constatação, tais casos revelariam, na verdade, um desejo impossível, que se traduz na busca individual e inerente a todos de assumir o controle de sua narrativa, tal qual um escritor em relação a suas personagens – em suma, o desejo de ficcionalizar-se. Com o intuito de estar acima das conspirações que afundam a Dinamarca na podridão, Hamlet transforma o reino em um palco e passa a ditar as regras do jogo, como se fosse tanto ator quanto autor da teia de eventos de sua vida. Já disse Harold Bloom que nenhuma outra personagem da história, no curso de suas ações, “parece tão livre quanto o Príncipe Herdeiro da Dinamarca” (BLOOM, 1998, p. 519).

⁶ Essa passagem não existe em muitas edições das *Mil e uma noites* e foi objeto de controvérsia entre leitores de Borges, que chegaram a afirmar que seria uma invenção do escritor (FISHBURN, 2004). Porém, no Anexo 3 do Volume 4 (2018) da tradução das *Mil e uma noites* para o português realizada por Mamede Mustafa Jarouche, é possível encontrar essa história, oriunda da edição de Breslau, e verificar que não há invenções por parte do autor argentino. A única diferença é que Borges diz se tratar da noite 602, enquanto, nessa versão que consultamos, os fatos ocorrem na última noite de 1001, na qual, após a história ser contada, o rei percebe que os mesmos fatos se sucederam com ele e se dá conta do absurdo da lei que instaurara para executar suas esposas.

O conflito de Hamlet e de Sherazade é o da luta pelo poder de suas narrativas, rumo a um final que, no fundo, sabem ser impossível de se apoderar totalmente. Um leitor atento das *Mil e uma noites*, porém, poderá dizer que, ao contrário de Hamlet, Sherazade alcança a sua salvação, já que, após a última estória narrada, o rei Shariar volta atrás em seu plano de assassinato da esposa. Se a trama arquitetada por Hamlet conduz a um colapso da narrativa, dada a incapacidade de os elementos em jogo se reconciliarem, Sherazade consegue, por outro lado, resolver os antagonismos que rondam a sua alcova, isto é, o impasse entre aquele que se vê incrédulo sobre a capacidade das mulheres de levarem adiante a narrativa do matrimônio e a necessidade da outra de colocar em curso essa mesma narrativa. A tão aguardada manhã seguinte, na qual Sherazade seria aniquilada, de fato, não chega. Em seu lugar, temos a coroação da personagem como esposa digna do rei, isto é, a consagração do até então impossível matrimônio.

Em *Hamlet* não há acordo possível, dado que as personagens subverteram seus papéis, o que é simbolizado principalmente na figura do rei usurpador, de tal forma que apenas o banho de sangue ao final poderá recolocar a narrativa nos trilhos, com novas personagens assumindo os papéis agora vagos. Por outro lado, na última estória das *Noites*, presenciamos o pacto que reestabelece a velha ordem. O rei Shariar, cuja fantasia a respeito da esposa submissa e fiel ao marido fora abalada pelas traições que presenciou, consegue reembarcar na velha narrativa matrimonial, com seus devidos papéis respeitados e bem representados. Isso só é possível graças à capacidade de sua esposa de fazê-lo retomar a crença nas mais diversas ficções reproduzidas noite após noite – as quais, ironicamente, em diversos momentos, versam sobre as infinitas e infalíveis técnicas das mulheres de ludibriar os homens. Portanto, o que traz o rei de volta à ficção em ruínas é menos o conteúdo das estórias contadas do que o poder intrínseco de toda narrativa ficcional de conduzir o sujeito a um pacto que implica a assunção de papéis pré-estabelecidos.

Wolfgang Iser fala que todo texto ficcional guarda um “sinal de ficção”, convencionalmente determinado e historicamente aceito, responsável por selar o pacto entre o leitor e a narrativa ficcional, de modo que o primeiro possa envolver-se com o universo que está sendo representado: “o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’” (ISER, 2013, p. 42). Somos

capazes de ler uma obra de ficção – seja *Hamlet*, seja *Grande sertão: veredas* ou os contos das *Mil e uma noites* – pois, por diversas razões, aceitamos os elementos fictícios ali representados e estabelecemos alguma relação “contratual”. O mesmo “sinal de ficção” também faz parte da instituição do casamento, pois, para que a sua narrativa funcione e prossiga, determinados papéis e convenções precisam ser assumidos, ou ao menos encenados, pelas personagens envolvidas. Toda narrativa é, portanto, composta de convenções e representações de papéis que precisam ser abraçadas para que ela siga o seu rumo.

Selado o pacto narrativo que permite a consagração do casamento, Sherazade evita um *final específico*, que é o da sua morte, mas não é capaz de impedir um outro *fim*. A última estória contada representa o momento em que a narrativa é entregue aos domínios do rei. O rei, ludibriado noite após noite, reassume a autoridade, embora com ares um tanto farsescos, afinal, para retornar à narrativa matrimonial, ele precisa abraçar convenções até então frágeis. Por outro lado, Sherazade perde o seu poder, já que é salva ao custo de não ter mais controle sobre a narrativa. Agora, nas mãos do rei, a narrativa pode assumir o sentido que melhor convém a esse personagem.

O rei mais velho, Shariar, mandou chamar historiadores e copistas, ordenando-lhes que escrevessem tudo que lhe sucedera com a sua esposa Sherazade, todas as histórias, crônicas e anedotas que lhe contara, desde a primeira até a última, [...] que são as mil e uma noites. (ANÔNIMO, 2018, p. 496-497)⁷

A vaidade extrema (e patológica) de anular um casamento após o outro por meio do assassinato da esposa, isto é, a aplicação de uma lei que cancela o contrato que daria origem a mais uma narrativa cujo controle absoluto o rei sabe que jamais possuirá, é substituída por outro ato de vaidade, o da ficção. Em um sentido oposto, no lugar do retardamento da narrativa – o casamento que nunca começa –, abraça-se a mesma que, após tantas noites sendo remodelada, é finalmente capaz de desembocar no final desejado. Com o domínio da narrativa, com as estórias ao seu dispor, o rei dita o registro de sua biografia, impõe os seus significados e resolve o impasse da traição. “Se com os califas

⁷ Esse final das *Mil e uma noites*, presente no ramo Egípcio, é um dos mais antigos documentados e difere um pouco de outros que compõem edições mais recentes, como a de Calcutá. Nesse segundo caso, cuja conclusão é consideravelmente mais curta, o rei se dá conta de que, durante o tempo em que escutava as estórias, havia gerado filhos com Sherazade, os quais lhe são apresentados. O rei abandona a aplicação da lei, mas não determina a escritura e a publicação de sua narrativa. Por sua vez, há também outros manuscritos em que as estórias terminam abruptamente, sem nenhuma conclusão.

e os reis sassânidas ocorreu pior do que ocorreu comigo, vou parar de me autocensurar” (ANÔNIMO, 2018, p. 490).

Inscrita no universo ficcional, a narrativa de Shariar e Sherazade recebe os significados que seus protagonistas desejam – “Deus substituiu sua tristeza por alegria, e assim eles permaneceram por um bom tempo, por boas noites e momentos” (ANÔNIMO, 2018, p. 497); ao mesmo tempo, ambos não conseguem escapar da repetição, da passagem do tempo que os conduz aos mesmos ciclos, como vividos pelas tantas personagens das muitas estórias contadas e recontadas a cada noite – “até que lhes adveio o destruidor dos prazeres e dispersador das comunidades, e todos se transferiram para a misericórdia de Deus altíssimo, entronizando-se então um novo rei no lugar deles” (ANÔNIMO, 2018, p. 497). A vaidade pode impor novos significados, mas não impede a roda de girar nem que novos ciclos venham substituir os anteriores, com velhas estórias que agora serão manipuladas pelas mãos de quem chega.

A cada estória que conduz a uma outra, que subvertemos em prol de nossas narrativas pessoais, como nos tantos exemplos citados aqui, vive-se a experiência do fim que não é o último, em um misto de vitória e frustração, como o detetive que, a cada caso resolvido, percebe-se diante de um novo crime, em um conflito aparentemente insolúvel. Talvez, caiba aqui concluir com uma última citação literária, sem corrermos o risco de nos perdermos em referências excessivas.

Retornemos ao tema da narrativa policial, que já discutimos, e peguemos o conto *O caso da caixa de papelão*, de Arthur Conan Doyle. Interessa-nos o discurso final de Sherlock Holmes, que, após resolver um crime envolto em paixão, ciúmes, violência e misoginia, questiona seu parceiro John Watson sobre o sentido por trás de casos como esse:

— O que significa isso, Watson? – perguntou Holmes em tom solene quando terminou de ler o documento. — Para que serve este círculo de miséria, violência e medo? Tem de ter uma finalidade, ou então nosso mundo é governado pelo acaso, o que é impensável. Mas que finalidade? Eis aí o grande e eterno problema para o qual a razão humana está tão distante da solução como sempre. (DOYLE, p. 59, 2016)

Holmes resolve o mistério que cobria uma estória, traça o fio que liga os fatos às vítimas e ao carrasco, mas entende que essa revelação final não se encontra envolta em nenhuma salvação. Interrompe-se uma estória, um ciclo de miséria e violência, como ele

próprio diz, porém sabe-se que alhures a roda continuará a girar e novos ciclos se manterão. Afinal, mesmo solucionando inúmeros crimes, as ruas da Inglaterra não parecem muito mais seguras, pois novos casos tão ou mais macabros não deixam de aparecer. Aliás, a narrativa do detetive *depende* dessas repetições, é preciso que surjam novos crimes e mistérios para que Holmes retorne à cena, refaça a trajetória e construa a sua narrativa, assim como Sherazade recorre aos mesmos conflitos que se repetem nas estórias narradas para manter-se viva. Sem os ciclos de miséria, violência e medo, Sherlock Holmes e John Watson não existem; pode-se não saber exatamente qual é a finalidade desses casos para a humanidade, que sofre com cada tragédia perpetrada por criminosos, que se vê impotente diante de um mundo “governado pelo acaso”, mas, para o detetive, a função desses crimes é óbvia. São eles que mantêm viva a sua narrativa.

Todo indivíduo, ficcional ou não, encontra-se em uma luta pelo controle de sua narrativa, rumo a um final que é tanto almejado quanto temido. A cada novo caso a ser solucionado, a cada nova estória que precisa terminar, ressurgem o temor de que, desta vez, o final pode ser o último e, tal qual no inferno de Riobaldo, sejamos obrigados a sair de cena cegos e sem nada nas mãos.

Referências bibliográficas

ANÔNIMO. *The epic of Gilgamesh*. Tradução de Andrew George. Nova York: Penguin Classics, 1999.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites: Volume 4 – Ramo Egípcio + Aladim e Ali Babá*. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. *Antigo Testamento e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORGES, J. L. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROOKS, P. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: *Obras completas Volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DOYLE, A. C. O caso da Caixa de papelão. In: DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Volume 4. Tradução de Adailton J. Chiaradia e Myriam Ribeiro Güth. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

FISHBURN, E. Readings and Re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, p. 35-42, 2004.

FRYE, N. *A imaginação educada*. Tradução de Ariel Teixeira *et al.* Campinas: Vide Editorial, 2017.

FRYE, N. *The great code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Inc., 1982.

GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LANDSBERG, P. L. *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Eliana Aguiar, César Benjamin e Antonio Mattoso. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2009.

LIMA, L. C. *Pensando nos trópicos: (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARKER, C. A Free Replay (notes on Vertigo). *Postif*, v. 400, p. 82-85, 1994.

MELVILLE, H. *Moby Dick ou A baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. Lisboa: Vega, 2006.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SHAKESPEARE, W. *Júlio César*. Tradução de Beatriz Viêgas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Ricardo III*. Tradução de Beatriz Viêgas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHELLEY, M. *Frankenstein or the modern Prometheus*. San Diego: World Cloud Classics, 2013.

WRIGH, N. Biblical allusion in Melville's prose. *American Literature*, v. 12, n. 2, p. 185-199, 1940.

Recebido em 14/06/2021
Aceito em 30/03/2022

ⁱ **Carlos Palacios** é doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** palacioscm@gmail.com

REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E MASCULINIDADE DO NORDESTE BRASILEIRO EM “ÀS SUAS ORDENS, SARGENTO”, DE JAIME HIPÓLITO DANTAS

[REPRESENTATIONS OF VIOLENCE AND MASCULINITY IN THE BRAZILIAN NORTHEAST IN “ÀS SUAS ORDENS SARGENTO”, BY JAIME HIPÓLITO DANTAS]

NETANIAS MATEUS DE SOUZA CASTROⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-1157-7521>

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano – Posse, GO, Brasil

PAULO HENRIQUE RAULINO DOS SANTOSⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2936-7714>

Universidade Federal Rural do Semi-árido – Caraúbas, RN, Brasil

Resumo: Este artigo analisa o conto “Às suas ordens, sargento”, de Jaime Hipólito Dantas, com atenção voltada para as representações de violência e masculinidade nas personagens sargento e Zé Firmino. Para realizar essa análise, foi necessário considerar a construção narrativa como um todo, uma vez que as personagens não atuam sem os demais elementos que fazem parte do seu entorno e de suas composições. Assim, os elementos integrantes da narrativa constroem um universo diegético cujas figurações do masculino necessitam assumir uma performance que conote coragem e disposição para a violência, ainda que ela não se concretize fisicamente. As personagens, portanto, atuam a partir desses lugares sociais, representando masculinidades de hegemonia e subalternidade, ainda que isso se alterne juntamente com a topografia do conto. O duelo veladamente violento constituído pelo sargento e por Zé Firmino se mostra infindo em virtude da própria composição formal do conto que não o encerra, assim como são também aprisionantes as performances de masculinidade na sociedade representada textualmente.

Palavras-chave: Às suas ordens, sargento; Violência; Masculinidade

Abstract: This article analyzes the representations of violence and masculinity through the characters sargento and Zé Firmino in the short story “Às suas ordens, sargento”, by Jaime Hipólito Dantas. In order to undertake this analysis, it was imperative to consider the narrative structure as a whole, since the characters receive meaning through surroundings and their formal compositions. Thus, the elements that compose the narrative build a diegetic universe whose figurations of masculinity need to assume a performance that connotes courage and disposition towards violence, even if it does not materialize physically. The characters, therefore, act from social places, representing masculinities of hegemony and subalternity, although this alternates with the topography of the story. The veiled violent duel constituted by sargento and Zé Firmino is shown to be endless due to the very formal composition of the short story that does not end the possible conflict, as well as the imprisonment of these performances of masculinity and violence in the textually represented society.

Keywords: Às suas ordens, sargento; Violence; Masculinity

Introdução

Enquanto forma de expressão artística, a literatura se propõe a problematizar a experiência humana. Entretanto, para além de uma resposta, a produção literária é um questionamento; propõe perguntas na tentativa de representar uma totalidade *a priori* irrepresentável e inconceptível do ser. Sua produção e recepção surgem e se consumam através de relações contraditórias, evidenciando, em suas instâncias representativas e performativas, questões problemáticas acerca da própria realidade. É exatamente de seu arcabouço mimético, ou seja, da sua proposta de narrar o ser humano a partir de dados de inúmeros estratos sociais, que a literatura valida um diálogo entre o ficcional e o real; ao problematizar o humano, problematiza também a sociedade como um todo, fazendo de sua própria forma narrativa uma representação diegética daquilo que seria, grosso modo, tomado como o real.

Pensando por esse viés, “Às suas ordens, sargento”, conto do jornalista e escritor potiguar Jaime Hipólito Dantas (1928–1993), é representativo dessa apropriação estético-social pela literatura com fins de problematizar realidades e sujeitos, especificamente, a representação do homem interiorano do nordeste brasileiro. Jaime Hipólito Dantas é mais conhecido pela escrita de crônicas nos jornais mossoroenses durante a segunda metade do século XX. Natural de Caicó/RN, nasceu em 1º de dezembro de 1928, mudou-se com a mãe para Mossoró/RN, em 1938, após a morte do pai, residindo na localidade até 1985, quando se estabeleceu em Natal, capital do estado. Começou a trabalhar ainda cedo, atuando na adolescência em jornais como *O Mossoroense* e o *Diário de Mossoró*, sendo, mais tarde, redator e redator-chefe em ambos. Em suas colunas, tratou desde a política local até a literatura, sempre com tom combativo e polêmico (ONOFRE JÚNIOR, 2019). Apesar das dificuldades da vida no interior, formou-se em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 1959 e, entre 1966 e 1967, frequentou a Universidade de Swansea, no País de Gales, onde se diplomou em Política Social e Administração com a tese “Some Aspects of Regional Development Planning in Brazil”. Exerceu também o magistério na Universidade Regional do Rio Grande do Norte, lecionando disciplinas como Literatura Inglesa, Americana e Direito Penal. Para além de contos publicados em jornais e coletâneas pelo país (com destaque para “Noite de São João”, que recebeu

prêmio da revista *A Cigarra*, e “Conto de Ninar”, premiado pela revista *Globo*, de Porto Alegre), sua obra é composta por *Aprendiz de Camelô*, lançada em 1962; o plaquete *O Livro da Velhice de Grieco*, de 1972; *Estórias Gerais*, sua segunda coletânea de contos, com primeira edição de 1986; *De Autores e de Livros*, compilação de textos sobre crítica literária publicados em 1992, e *Cartas da Europa*, um apanhado de correspondências escritas pelo autor durante a sua passagem pelo continente durante a década de 1960, lançado postumamente em 2008.

“Às suas ordens, sargento” integra a coletânea *Estórias Gerais* (2008) e é um conto curto, de linguagem e dinâmica jornalística. Traz em sua composição sintética agilidade na ação, nos diálogos e nas configurações dos elementos narrativos, instituindo uma leitura fluida e sem desvios. O conto narra a visita do sargento à casa de Zé Firmino, motivada pelo seu mandado de prisão. Entretanto, a narrativa se limita a uma construção episódica do fato, uma vez que não cede ao interesse de justificar o conflito, situando as tensões que a movem em uma narrativa neutra, como se a ação da cena se desenvolvesse sem causa aparente. Dessa forma, resta ao texto a problematização da interação das personagens como núcleo estruturante do enredo, fato que ocorre quando Zé Firmino convida seu algoz a entrar em sua casa e aguardar enquanto ele se prepara para partir.

Serão analisados neste artigo a composição formal e de conteúdo do conto “Às suas ordens, sargento”, culminando na configuração de personagens enquanto representações metonímicas das identidades do homem sertanejo do semiárido nordestino, a partir dos seguintes movimentos: discutir a organização estrutural do texto; problematizar as concepções que representam o homem do sertão no imaginário popular, partindo da leitura da representação da masculinidade na obra. Para tanto, serão observadas as oposições constitutivas das personagens Zé Firmino e sargento, analisando como a dialética que surge dessas tensões evidencia a leitura social do masculino.

Além das potencialidades presentes no conto para a exploração estético-temática, há outra de caráter externo ao texto: a inexistente presença de estudos, publicados em periódicos, sobre a produção literária de Jaime Hipólito Dantas, citado apenas por sua produção jornalística. Esse fato certamente mantém relações com o que Tarcísio Gurgel chama de os ecos da “[...] extrema lentidão com que o progresso chegou ao Estado [...]” (GURGEL, 2001, p. 31) do Rio Grande do Norte. Há de se ressaltar que o crítico se refere às origens da literatura no ente federativo brasileiro, mas é natural que o atraso na gênese

das primeiras manifestações literárias, em relação ao próprio andamento da literatura brasileira, desperte efeitos em momentos vindouros. Ao menos, parece ser assim no caso da literatura potiguar.

Com essas constatações, não se pretende discutir o surgimento da literatura potiguar, tampouco negar a existência de escritores importantes antes do período republicano. Contudo, espera-se que sejam notadas as difíceis condições para a consolidação daquilo que Antonio Candido (2007) chamou, em *Formação da Literatura Brasileira*, de sistema literário: obras que formassem uma tradição literária, assim como autores e público, sendo este responsável, no âmbito do sistema, pela recepção dessas obras. Naturalmente, não se espera do Rio Grande do Norte a formação de um sistema à parte do nacional, mas, pelo menos, a sua inserção nesse, com a existência de um fluxo entre obras, autores e público leitor.

Considerações teóricas e analíticas

O principal fator analítico percebido durante a análise de “Às suas ordens, sargento” foi as várias dicotomias presentes na obra. Antes de entrarmos na análise das personagens, faz-se necessária a apresentação desses elementos que, mesmo parecendo secundários ao objetivo geral do artigo, são indispensáveis para a compreensão de sua proposta. Mais especificamente, essas oposições se estabelecem no âmbito do tempo, do espaço e dos ditos e não ditos.

Uma das primeiras evidenciadas é a existente entre dia e noite, construção que refletirá mais à frente na própria dialética constitutiva das duas personagens principais. Quando a ação começa a se desenvolver, deduz-se, a partir das marcas temporais da narrativa, que ainda seria o fim da madrugada: “[...] àquela hora as pessoas mal tinham começado a sair de suas casas e [o sargento] julgou que talvez devesse ter esperado um pouco mais” (DANTAS, 2008, p. 17). A tensão que se constitui na categoria temporal, portanto, está em um interstício, ou seja, um momento em que não se pode dizer se seria dia e ou noite, fato que dialoga diretamente com certa obscuridade de construções narrativas que permeia toda a ação, complementando a falta de explicação para certos hiatos que não são, e nem serão, preenchidos. Dessa forma, a narrativa é construída entre o dito e o não dito, entre o revelado e o velado, entre a claridade e a escuridão, e o tempo

é elemento decisivo no que tange à elucidação dos fatos que seriam facilmente resolvidos a partir do uso de analepse.

“Às suas ordens, sargento”, igualmente, usa consistentemente as delimitações topográficas. A narrativa tem início na rua, “bem em frente à casa de Zé Firmino” (DANTAS, 2008, p. 17), onde se estaciona a viatura. Ainda nesse início, há uma preocupação do narrador em mimetizar essa topografia, indicando as interações que se dão entre o espaço e as personagens. Para além dessa interação, o narrador amplia a sua perspectiva de construção do cenário. Os espaços da casa são também explorados, figurando na cena a sala, a cozinha, o banheiro e o quintal. É curioso que um conto tão curto tenha tantas referências ao espaço, sendo visível a importância topográfica para a construção da cena e para a interação personagem-espaço.

Ao adentrar na casa de Zé Firmino, o policial reconhece a demarcação de público e privado, ainda que pareça estar à vontade: “ajeitou-se melhor no sofá, estirou mais as pernas, espreguiçou-se” (DANTAS, 2008, p. 18). O policial, saindo do decoro exigido pelo exercício de suas funções, transita bem pelos espaços e atende ao convite do anfitrião para tomar o café da manhã. A forma como as personagens se portam dentro da casa é estranha quando se pensa numa abordagem policial convencional. Mesmo a atitude do sargento em relação ao homem a quem vai prender se torna ambígua, assumindo uma posição pacificada em relação ao ato que deveria cumprir.

Dentre as oposições que até agora foram exploradas, há ainda aquela relativa aos explícitos e implícitos. Em primeiro lugar, para que haja uma prisão, pressupõe-se a existência de um crime. No entanto, o suposto crime é apagado da narrativa, integrando os elementos não ditos. O momento mais próximo de uma alusão clara a ele ocorre quando o sargento conversa com os praças: “Parece ser um cara correto. Sabe o que fez, parece não se opor a pagar.” (DANTAS, 2008, p. 22). Dessa situação, surgem alguns questionamentos: por que a companhia de quatro praças, se o próprio sargento confessa que decidiu “que executaria sua prisão educadamente” (DANTAS, 2008, p. 18)? Por que o sargento permite que a relação entre ele e Zé Firmino se pessoalize a ponto de tomarem café juntos, de conversarem sobre a infância, sobre o sítio deste último ou sobre qualquer banalidade? Qual crime Zé Firmino teria cometido? Teria a prisão sido, de fato, executada? Tais perguntas não são formuladas com o objetivo de serem respondidas pelo conto, uma vez que isso constituiria tentar dizer o que o texto, intencionalmente, não

autoriza. Tentá-las responder seria uma inutilidade, mas, por outro lado, ignorar que elas são importantes para a leitura do conto, seria desconsiderar o próprio caráter ambíguo do gênero conto enquanto forma literária.

A esse respeito, é importante mencionar as formulações de Piglia (2004) sobre o gênero conto em *Formas Breves*. Sua primeira tese afirma que “um conto sempre conta duas histórias [...] O conto clássico [...] narra em primeiro plano a história 1 [...] e constrói em segredo a história 2 [...] Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). Os postulados de Piglia (2004) corroboram exatamente com o que aqui se diz sobre a importância das perguntas formuladas acima sobre o conto “Às suas ordens, sargento”. Mais do que isso, dá conta do lugar da formulação delas para a leitura do conto, ou seja, elas integram a história 2, o relato secreto, que está posto na narração como uma elipse. Assim, o porquê do aparato policial para prender um homem que se revela como correto e disposto a se entregar, na visão do sargento; da relação que se dá para além dos papéis sociais que cada um cumpre; da prisão e se esta se concretiza ou não são signos que se articulam na história 2, nos implícitos que parecem figurar no conto como questões tão importantes de serem consideradas quanto a história explícita. Desse modo, o que é narrado e o que não é são as duas histórias do conto.

Todas as oposições supracitadas colaboraram para a própria tensão constitutiva das personagens. Vistos separadamente, o sargento e Zé Firmino representam lugares sociais significativos para a representação da masculinidade. É importante dizer que, no conto, figura-se apenas personagens masculinas, sendo que o feminino aparece apenas de forma indireta, na visão de um casal na rua, que, no universo diegético machista da narrativa, supõe-se ser formado por homem e mulher; ou na menção do sargento à sua esposa, que, por ser vendedora ambulante, é marcada pela ausência do convívio familiar. Mulheres, nesses dois exemplos, figuram a partir de olhares masculinos, como companhia ou como ausência dos homens. Ademais, tem-se um microcosmo heteronormativo, representado por uma instituição predominantemente masculina – a polícia – e pela ideia de duelo masculinizado entre a polícia e um criminoso.

A escolha pela narração heterodiegética institui um contraponto entre as perspectivas das duas personagens. Nunca nos é revelado as motivações ocultas do possível crime de Zé Firmino ou mesmo do conteúdo do seu mandado de prisão. Todavia,

sua passividade em relação ao ato evidencia o seu lugar no que Michel Foucault (2010, p. 25) chamaria de “relações de poder”. Não há, necessariamente, um parâmetro de igualdade entre ele e o sargento. O antagonismo dos dois é, inclusive, antecipado pela idealização social de hostilidade dos polos lei e desordem. Principalmente, quando se fala sobre a relação entre polícia e bandidagem no sertão, onde é possível deduzir que se passe o conto, esta costuma remontar naturalmente aos embates entre os grupos de cangaceiros e as volantes encarregadas de persegui-los. No imaginário popular local é, inclusive, natural uma admiração pelo fora da lei, que não está relacionada com a romantização da figura em si, ou mesmo com uma admiração pelo banditismo enquanto estilo de vida, mas acontece “[...] devido o (sic) culto a coragem e valentia que estava sempre presente na própria constituição da cultura do Nordeste sertanejo. Nordeste esse que se distingue do Nordeste europeizado do litoral” (DUTRA, 2013, p. 67). A condição da valentia como marca de masculinidade, ao menos no imaginário popular nordestino, seria portanto, um pressuposto singular da vida interiorana do semiárido, conectada com a relação social e com o caráter de sobrevivência material nesse ambiente físico; suas secas e animais selvagens demandariam uma abordagem diferenciada do homem sertanejo como centralizador da ação social e familiar em uma sociedade machista, de modo que “[...] menosprezar peculiaridades nacionais ou regionais, como se elas não existissem, [...] não é prática das mais recomendadas e desrespeita questões locais que podem exercer seu fascínio.” (SIMON, 2016, p. 12). Partindo dessa perspectiva, a conexão entre masculinidade e violência responderia a um pressuposto antropológico local, uma vez que

A violência masculina em contextos interpessoais e coletivos é, como todos os outros comportamentos culturais, expressivos e aprendidos. É profundamente significativo e, em sociedades de pequena escala, muitas vezes assume a forma de uma performance semelhante a outros comportamentos performativos. (MARTIN, 2012, p. 170)¹

Semelhante às formas de comportamento tribais, o homem sertanejo receberia culturalmente a pressão de assumir sua masculinidade na forma de um comportamento tendencioso à violência. No conto, pode-se tomar a personagem sargento como

¹ “Male violence in both interpersonal and collective contexts is like all other learned, expressive, cultural behaviors. It is deeply meaningful, and in small-scale societies it often takes the form of a performance similar to other performative behaviors” (MARTIN, 2021, p. 170).

precisando cumprir a sua função de determinada forma não apenas porque quer, mas por pressão social. Fazendo uso de sua posição de autoridade, o sargento busca coibir a personagem Zé Firmino, inclusive, desfrutando do aparelhamento estatal e da permissão de uso da força para agir. Mas é a partir da constituição física dele que o conto tensiona as primeiras cenas. “Gordo como um tonel, o sargento estacionou o furgão bem em frente à casa de Zé Firmino. Desceu, os quatro praças que o acompanhavam ficaram dentro, de sobreaviso. ‘Se precisar, dou o sinal’.” (DANTAS, 2008, p. 17). Seu sobrepeso apontaria para certa limitação do pleno desenvolvimento de sua função policial. Tanto o é que a personagem se desloca para o local acompanhada de uma guarnição significativa para prender um único homem.

O conto cria condições para um embate físico entre as duas personagens. Como já discutido, as posições topográficas em que ambas se encontram, e suas próprias posições sociais antagônicas, militar e civil, reforçam a ideia de um duelo possível, embora o embate nunca chegue às vias físicas. Entretanto, o estilo adotado na escrita do conto opta, com bastante frequência, pelo implícito e, de certo modo, pela ambiguidade. Assim como as motivações para a prisão de Zé Firmino e o que viria a ocorrer após o desfecho aberto da história, a violência é outro signo pertencente aos elementos ocultos do conto. Para Simon (2016, p. 15), “[...] a violência é uma das questões correlatas das masculinidades em contato com outros desdobramentos da temática, como o corpo”. Não se pode negar que a presença do sargento com todo o aparato estatal da polícia, afirmando a Zé Firmino “Vim buscar o senhor” (DANTAS, 2008, p. 18), exerça um poder coercitivo a partir de uma violência passiva. Ao ser abordado pelo sargento, Zé Firmino luta com as armas que dispõe: convida o sargento para entrar em sua casa, reduzindo numericamente a força policial para efetuar a prisão e amenizando a relação de hegemonia e subalternidade.

A dualidade entre dentro e fora da casa parece desenvolver uma dicotomia entre emoção e afeto. Seidler (1989, p. 157) discute que “Como homens, aprendemos a tratar as emoções e os sentimentos como sinais de fraqueza. Isso torna difícil para nós chegar a um acordo com nossas vidas e relacionamentos emocionais”². Quando entram na casa, as personagens permanecem ocultas aos olhares sociais. Como consequência, parece surgir uma abertura para a exteriorização de temas íntimos, como a solidão, e pueris, como

² “As men we learn to treat emotions and feelings as signs of weakness. This makes it difficult for us to come to terms with our emotional lives and relationships” (SEIDLER, 1989, p. 157).

alimentos preferidos. Tal diálogo, dada a situação de violência em que os dois se encontram, seria impossibilitado de ocorrer, por exemplo, na calçada da casa, lugar em que a cobrança pela masculinidade de ambos, e a função coercitiva do sargento, não permitiriam esse tipo de ação. Mais uma vez, a ação é um aceno para a caracterização de um tipo específico de masculinidade sertaneja, uma vez que, no Nordeste, “Ser ‘cabra macho’ requer ser destemido, forte, valente, corajoso. Nesta sociedade, o mole não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 288). Isso complementa a ideia de que parte da ação que será desenvolvida necessita de exteriorização, uma publicidade do ato para toda a cidade, como meio de demonstrar a constituição destemida da personagem sargento. Essa publicidade fica evidente nos momentos que antecedem a interação entre ele e Zé Firmino: “[o sargento] Deu quatro passadas, parou e olhou em volta. Pareceu-lhe que àquela hora as pessoas mal tinham começado a sair de suas casas e julgou que talvez devesse ter esperado o sol se altear um pouco mais (DANTAS, 2008, p. 17). Logo, vê-se que o poder detido pela personagem não emana somente de sua condição masculina individual, mas é algo concebido e aceito socialmente e, portanto, somente utilizado quando validado pelo grupo que o sustenta. Para Foucault (2010, p. 26), esse movimento se justifica uma vez que “[...] o poder se exerce em rede e, nessa condição, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo”. A publicidade serviria, portanto, como ferramenta de validação do ato repressivo imposto a outra personagem e, conseqüentemente, da própria idealização de masculinidade do sargento.

A necessidade de tornar o ato público apontaria também para um caráter central da constituição do poder e da violência nas instâncias sociais, sendo exatamente ela a responsável pela caracterização da personagem Zé Firmino como oposição natural ao sargento. Haveria, de maneira intrínseca às instituições de repressão, uma necessidade social de manutenção da criminalidade. Nesse sentido,

A delinquência era por demais útil para que se pudesse sonhar com algo tão tolo e perigoso quanto uma sociedade sem delinquência. Sem delinquência não há polícia. O que torna a presença policial tolerável para a população senão o medo da delinquência? (Foucault, 2014, p. 225).

Mais do que um delinquente em si, a personagem Zé Firmino ocupa uma função que tem sua existência a partir de uma permissividade das próprias instâncias que a

deveriam reprimir. Textualmente, sua conduta fora da lei não é explicitada. Não sabemos de qual crime a personagem é acusada ou mesmo se sua personalidade corrompida teria uma atuação recorrente ou não. Ou seja, existe um sentimento de gratuidade em sua criminalidade, construída apenas como meio de ofertar um contraponto possível para a ação do sargento.

A partir do surgimento de Zé Firmino e, mais precisamente, da maturação de sua presença no conto, o narrador, ao colocar as duas personagens em oposição, posta-se no centro delas, ora dando a perspectiva do sargento, ora a de Zé Firmino. Semelhante ao que acontece com o sargento, o narrador apresenta a outra personagem a partir da descrição de elementos e reações físicas que dão conta de seu estado momentâneo: “Zé Firmino apareceu, enfim, os olhos vermelhos como sangue. Não tinha ainda lavado a boca nem a cara. Encheu os pulmões de ar fresco. Tossiu.” (DANTAS, 2008, p. 17). A ênfase é dada às características que refletem a visita do algoz, enfatizadas devido aos olhos vermelhos, por não ter dormido o suficiente na noite anterior ou ser acordado de maneira abrupta. Por outro lado, o uso de “vermelho como sangue” infere à personagem uma imagem de violência que, ironicamente, é desfeita logo em seguida por sua fragilidade ao tossir com o ar matinal.

Enquanto o policial está na sala, o narrador permanece próximo, dando conta de sua reação. Até então, parece que, com exceção do título, o narrador dá apenas a visão do sargento. No entanto, a partir daí, a narrativa também acompanha Zé Firmino, apresentando sua perspectiva:

Zé Firmino correu os olhos pelos móveis da sala. Pareceram-lhe empoeirados como o diabo. Imaginou como estaria o quarto, com a ventania da noite. Não tinha ainda espanado nada, e o próprio banheiro sabia que há dois dias não era lavado. Afinal, morava sozinho e tinha que fazer tudo sem a ajuda de ninguém. [...] Pediu licença e voltou à cozinha. Passou o café e, aproveitando, lavou a louça que dormira na pia. Enxugou-a e colocou-a na mesa, juntamente com o açucareiro, o queijo e a margarina. Abriu a geladeira e verificou que também ainda havia leite e duas salsichas. Retirou e pôs tudo na mesa. (DANTAS, 2008, p. 19-20).

Ao apresentar o olhar de Zé Firmino aos móveis empoeirados da sala, o narrador explora sentimentos íntimos da personagem, como a lembrança da noite anterior, o estado de limpeza de sua casa e sua própria solidão. Nesse momento, ele foge do estereótipo machista de masculinidade, dedicando a sua atenção a preocupações domésticas e

evidenciando o tom sentimental com que encara o momento de despedida de sua liberdade. Para tanto, tem-se acesso à consciência da personagem, dando-lhe seu ponto de vista através do discurso indireto livre. A partir daí, as perspectivas continuam se alternando entre os dois homens que protagonizam o conto.

Considerações finais

Procurou-se, neste artigo, analisar as representações do masculino através das personagens de “Às suas ordens, sargento”, de Jaime Hipólito Dantas. Para tanto, foi necessário estabelecer uma leitura dos elementos do conto, desde os cronotopos até as personagens e a posição de trânsito do narrador entre elas. Tem-se, no conto, uma forma literária que representa adequadamente as estruturas de poder e as representações do masculino. Tempo, espaço, narrador, personagens e a linguagem artística como um todo funcionam organicamente para construir uma diegese das problemáticas do homem do interior nordestino, especificamente aquelas relacionadas à masculinidade.

Esse homem sofre uma imposição social pela construção de uma identidade masculina que não necessariamente reflete as suas reais necessidades psicológicas. A exigência de uma performance pública de dureza e, conseqüentemente, de violência, institui uma identidade que muitas vezes encobre desejos e sentimentos conflitantes com essa idealização de homem. Vemos que esse tipo de masculinidade não necessariamente respeita uma fórmula universal, mas é construída localmente a partir de um diálogo constante entre homem e sociedade. Haveria, portanto, uma particularidade na formação da masculinidade no interior, com a cobrança pelo ser cabra da peste, o homem valente destemido que, tanto dentro da lei, como é o caso da personagem sargento, quanto possivelmente fora dela, como Zé Firmino, são obrigados a, na vida pública, corresponderem a essa caracterização, reprimindo sentimentos e sensibilidades. Essa masculinidade, portanto, tomara a forma social de uma emergência da exteriorização de atos violentos.

No conto, isso é representado pela relação dialética entre as personagens sargento e Zé Firmino, que carregam consigo as contradições que o machismo impõe à própria masculinidade. Ambos performam o que a sociedade machista elege como padrão para o comportamento masculino, dentro dos limites de suas funções sociais de policial e

suposto criminoso. O fato de ser apenas suposto, inclusive, muito diz das relações de poder que se estabelecem entre homens, denunciando a arbitrariedade existente nelas. Mesmo assim, aquela personagem que está em posição subalterna encontra meios para se afirmar nesse embate de violência velada, ao usar sua casa como espécie de campo de batalha onde se torna menos vulnerável.

Exemplo desses modelos de interação são os próprios diálogos do conto, apresentados de modo a equilibrar as duas personagens, desenvolvidos, em sua maioria, a partir do revezamento de fala entre um e outro, pondo-os frente a frente tanto no âmbito das funções sociais que exercem quanto no do discurso. Durante toda a narrativa, as falas das duas personagens são um dos principais mecanismos utilizados pela narração para criar essa ideia de aparente passividade de um ato que se espera violento. O diálogo, supostamente pacato e cordial, transpõe para o verbal e para o implícito o embate que poderia ser físico e explícito. Surge a partir daí um equilíbrio entre as forças das duas personagens que, teoricamente, não deveria existir, haja vista a posição social de superioridade da personagem sargento em relação ao outro. O uso do discurso direto posiciona, em grande parte da trama, o controle da própria ação nas mãos das duas personagens. Dentro dessa dinâmica, o narrador em terceira pessoa funciona apenas como uma moldura que organiza e media a ação, que é desenvolvida e recebe seu significado através da própria relação dialética das personagens. Dessa forma, a perspectiva de focalização escolhida pelo narrador é neutra, não havendo preferência por nenhuma das personagens, assim como é fluida por oferecer as duas perspectivas.

É curioso observar que a narração não contempla a possível concretização do ato da prisão, terminando quando o sargento e Zé Firmino ainda estão dentro de casa. Por esse viés, entende-se o próprio espaço privado da casa como a prisão que representa a situação das personagens em relação às suas caracterizações de masculinidade, presos na performance pública de homens valentes. Dentro dos limites do que o texto narra, as personagens estão para sempre encarceradas dentro da casa, num embate com desfecho em aberto.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

DANTAS, Jaime Hipólito. *Estórias gerais*. Mossoró: Queima-bucha, 2008.

DUTRA, Wesley Rodrigues. De cabra da peste a bode rei: identidades do semiárido. In: *Nordestes e nordestinidades: Histórias, representações e religiosidades*. Cajazeiras: Gráfica Real, 2013. p. 57-76.

GURGEL, Tarcísio. I parte: ... mas, porém bastante ousada. In: _____. *Informação da literatura potiguar*. Natal: Argos, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes: 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo, Paz e Terra: 2014.

MARTIN, Debra L. Violence and masculinity in small-scale societies. *Current Anthropology*, [s. l.], v. 62, n. 23, p. 169-181, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1086/711689>>. Acesso em: 9 mar. 2021.

ONOFRE JÚNIOR, Manoel. *Jaime Hipólito Dantas e Mossoró*. [S. l.], 2019. Disponível em: <<https://papocultura.com.br/jaime-hipolito-dantas-e-mossoro/>>. Acesso em: 9 mar. 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Fundamentos para pesquisas sobre masculinidades e literatura no Brasil. *Revista Estação Literária*, Londrina, Volume 16, p. 8-28, jun. 2016.

SEIDLER, Victor. *Rediscovering masculinity: Reason, language and sexuality*. London: Routledge, 1989.

Recebido em 07/09/2021
Aceito em 25/03/2022

¹ **Netanias Mateus de Souza Castro** é graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros, e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da referida universidade. Foi professor do departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST).

Atualmente, é professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFERSA), campus de Caraúbas, participante do Grupo de Estudos Críticos da Literatura - GECLIT, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). **E-mail:** paulo.raulino@ufersa.edu.br

ii **Paulo Henrique Raulino dos Santos** possui graduação em Letras - Habilitação em língua portuguesa e suas respectivas literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); mestrado e doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERN), no doutorado, pesquisou a internalização de processos sociais no romance de José Lins do Rego. Tem experiência nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Teoria Literária e Língua Portuguesa. É professor EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano (IFGOIANO), já tendo lecionado em instituições como IFPA, IFRN, UERN e SEDUC-PB. **E-mail:** castronetanias@gmail.com

O TECIDO SOCIAL E O TECER DA NARRATIVA: OS RECURSOS TEMÁTICO-FORMAIS EM TRÂNSITO NO CONTO “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”, DE JOÃO ANTÔNIO

[THE SOCIAL FABRIC AND THE WEAVING OF THE NARRATIVE:
THE THEMATIC-FORMAL RESOURCES IN TRANSIT IN THE SHORT-STORY
“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”, BY JOÃO ANTÔNIO]

CLEIDI STRENSKEⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-6216-8904>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

ELLEN MARIANY DA SILVA DIASⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7041-0222>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

Resumo: Este artigo estuda os procedimentos temático-formais mobilizados pelo escritor João Antônio na produção de sentidos e de efeitos estéticos especificamente no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado em 1963. A fim de desvendar a poética deste texto, nossa hipótese é a de que a aparente superficialidade dos temas abordados, a saber, o jogo de sinuca e a malandragem, dissimula uma teia complexa que mescla o sujeito urbano, a sociedade, a ficção e a realidade, resultando numa narrativa de resistência.

Palavras-chave: João Antônio; motivação; conflito dramático; cena; resistência

Abstract: This article studies the formal-thematic procedures used by the writer João Antônio in the production of meanings and aesthetic effects, specifically in the short story “Malagueta, Perus e Bacanaço”, published in 1963. In order to unveil the poetics of this text, our hypothesis is that the apparent superficiality of the topics covered, namely, the pool game and trickery, dissimulates a complex web that mixes the urban subject, society, fiction and reality, resulting in a narrative of resistance.

Keywords: João Antônio; motivation; dramatic conflict; scene; resistance

Introdução

O discurso literário é permeado por dizeres sociais. Esta definição, convencionalmente usada para justificar a cadeia de significados produzida nos textos literários, foi nosso ponto de partida nesta investigação. Em geral, definições tais como literatura de resistência, literatura marginal e conto jornalístico fazem parte do conjunto de categorias expressas para explicar os sentidos de determinadas narrativas. Entretanto, sem nos apegarmos estritamente a estas definições, buscamos uma leitura de crivo crítico para melhor compreender, por meio do estudo de sua estrutura composicional, o papel delegado a essas formas literárias.

Para tanto, selecionamos o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, do escritor paulistano João Antônio. Publicado em 1963, o autor do livro homônimo atinge, imediatamente, o sucesso de público e de crítica na época. Trata-se de um conto longo, dividido em seis partes, cuja narrativa inicia-se no final de um dia de trabalho e transcorre em uma única noite. Nela, os personagens Malagueta, Perus e Bacanaço perambulam pelos bairros da Lapa, Água Branca, Barra Funda, Pinheiros e, por último, retornam à Lapa, na cidade de São Paulo, em busca de bares, de jogo de sinuca e de parceiros para faturarem valores financeiros.

O presente estudo procura, então, fazer uma análise de alguns dos recursos da escrita do contista paulistano que, entre as décadas de 1960 e 1980, produziu obras cujos personagens circulam nos grandes centros urbanos brasileiros e são caracterizados como marginalizados. Seus contos compõem, definitivamente, a cena literária da produção nacional que, mais tarde, seria chancelada pela crítica acadêmica. A escolha de “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi feita, justamente, porque sua fortuna crítica de apelo acadêmico amplia as perspectivas do estudo da obra do referido escritor e se fundamenta em pesquisas realizadas a fim de elucidar os variados temas da poética joaoantoniana. Conforme Pereira (2006):

É importante dizer da dificuldade em selecionar os trechos para a análise estilística e ter sempre a impressão que se está mutilando uma matéria profundamente argamassada, em tal perspicácia expressiva, que o significante se apresenta como um prisma multicolor de significados. Estes são condensados por elaborações sintáticas, lexicais que velam a

essência das coisas e dos homens. De repente, por exemplo, uma só frase sintetiza tudo, estabelece o juízo inesperado, ilumina o que parecia sem saída, para, em seguida, mergulhar na opacidade, nessa obscuridade que é onde também vivemos, em geral mais conformados do que João Antônio. (PEREIRA, 2006, p. 17)

Vê-se, aqui, que o autor aponta para uma particularidade importante, a de que a escrita literária de João Antônio simula um jogo que oscila entre mostrar e esconder: é neste ponto que iniciamos nossa investigação. Isto porque emergem daí a plurissignificação e a ambiguidade, próprias da natureza literária (BAKHTIN, s. d.). Entender a arte como um produto do meio social é conceber que a leitura deve incluir fatores psicológicos, sociais e ideológicos. Ou seja, não é prudente percorrer o texto como um fenômeno autossuficiente, o que invariavelmente sugere que uma obra possui seu sentido findável, conclusivo e imutável. Diferente disso, a abordagem sob o eixo psíquico, sociopolítico e ideológico permite plasticidade, rompendo limites e impossibilitando assinalar as fronteiras do material literário. É sob esta perspectiva que orientamos nossa análise.

Dessa maneira, para as discussões sobre a caracterização das personagens e dos espaços em que elas transitam é importante o estudo de Pereira (2006). As críticas que definem João Antônio como um escritor da periferia, um escritor jornalista, ou mesmo de “ficções sujas” (SCHNEIDER, 2013) também foram consideradas, além da síntese entre o malandro e o boêmio feita a partir dos ensaios de Antonio Candido, a saber, “Dialética da malandragem” (1970) e “A educação pela noite” (1989). Sobre o jogo entre ficção e realidade, que também está presente na obra de João Antônio, Candido, em seu estudo sobre a obra de Álvarez de Azevedo, conceitua

o que se poderia chamar de “a invenção literária da cidade de São Paulo”, que Álvares de Azevedo instaurou como espaço ficcional. Com isto deu corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boêmia e na rebeldia estética quanto na imitação de Byron. O noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antônio. (CANDIDO, 1989, p. 11-12)

Tais reflexões poderiam se configurar como resistência. Entretanto, há o conceito de Alfredo Bosi (1996) que julgamos explorar com mais vigor o tema. Para o presente

ensaio buscou-se as definições deste autor, segundo o qual o narrador figura como peça central que direciona as representações de bem ou mal e de ambivalência. Nossa hipótese é a de que no conto aqui em estudo o foco narrativo mostra-se um território vasto. Isto somado ao uso de figuras de linguagem engendra, de forma progressiva e acumulativa, os sentidos no texto. O artifício serve para caracterizar as personagens e dar um ritmo acelerado e, por vezes, lento à narrativa. O caminho explorado conjuga a resistência feita por temática, mais aquela que deriva dos processos de experimentação inerentes à escrita. Isso quer dizer que o autor pode eleger a motivação para explorar um tema e, dentro desta dinâmica, elencar muitos outros temas que orbitam a temática principal. Essa estrutura exige a mobilização de unidades temáticas mínimas sucessivamente sobrepostas a fim de provocar a aproximação ou o distanciamento do foco narrativo. O movimento pode explicar o tema principal ou manipular outros sentidos no enlace da trama. A partir disso, é importante mencionar que o tema principal pode ser apresentado de forma clara, direta, e que outro tema paralelo atravessa a narrativa, tornando os sentidos fluidos. Para Bosi:

Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador [...]. (BOSI, 1996, p. 15)

Desta forma, a plasticidade da narrativa rompe o limite entre o que é real e o que é artístico. Dito de outro modo, o que é visto pelo leitor como ético na vida real não se fixa como regra na arte literária. Isso quer dizer que o conjunto de procedimentos associados aos temas, os fatores pertencentes ao texto e os extratextuais direcionam um julgamento pertencente somente ao que se lê. De fato, isso poderia isolar as narrativas ficcionais da interpretação de nossos valores éticos, sociais e filosóficos da vida real. Mas, diferente disso, o que acontece é que a maleabilidade inventiva da escrita provoca a relação entre as vivências reais e a literariedade. Quer dizer que a literatura produz sentidos que assimilamos na vida social-real. Apesar de não pertencerem à contingência de experiências individuais, reconhecemos e até adequamos, adaptamos nosso julgamento de valores. Bakhtin (s. d.) também reflete sobre a relação entre arte e sociedade da seguinte maneira:

“O coração artístico” imanente da literatura possui estrutura e um direcionamento peculiar por si só; assim dotado, ele é capaz de desenvolvimento evolucionário autônomo “por natureza”. Mas no processo de desenvolvimento, a literatura se torna sujeito da influência “causal” do meio extra-artístico. (BAKHTIN, s. d., p. 1)

Estes contatos não buscam sentidos rígidos ou completos. Tal qual a sociedade, a arte literária é complexa e mutável, ou seja,

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma sociologia da arte. (BAKHTIN, s. d., p. 2, grifos do autor)

A trama do texto literário é propulsora dessa dinâmica. O movimento é explorado por meio do conflito dramático e, segundo Franco Junior (2003), estruturado por introdução, desenvolvimento e conclusão, não necessariamente nesta ordem. A experiência leitora é o gatilho deste movimento. Diante disso, a narrativa concentra um tema e a trama desenvolve os sentidos possíveis conforme os motivos elencados. Portanto, identificar a intriga e a motivação do conto de João Antônio é crucial no presente trabalho, já que os temas dispostos na trama a dissimulam e, no jogo entre estes elementos, há uma “desautomatização” da percepção leitora e, por consequência, a “singularização” (CHKLOVSKI, 1976) das imagens-tema de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Ou seja, o modo como a narração é organizada provoca um conflito paralelo ao principal, ou se sobrepõe a ele, conforme a experiência leitora. Neste sentido, faz-se necessário o deslocamento da leitura do foco narrativo a fim de buscar, nas unidades temáticas mínimas que tensionam e se expandem no texto, os desdobramentos de sentidos e de efeitos estéticos da narrativa.

Ao eleger um conto longo, optamos pelo recorte de dois trechos representativos a fim de proporcionar um exame detalhado dos aspectos que o estruturam. Nossa busca, então, concentra-se na identificação das unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) que, exploradas por João Antônio, traçam o fio condutor de sentidos possíveis tanto para o tema principal, quanto para os desdobramentos de crítica social contidos na tecitura mais profunda do conto. Esta estratégia que, no primeiro momento, parece mutilar o texto, permite, na verdade, aprofundar, significativamente, os sentidos pertencentes à narrativa e seus efeitos estéticos.

Unidades temáticas mínimas em trânsito: deslocamento e dissimulação

Com o objetivo de demonstrar um dos modos composicionais da literatura joaoantoniana, elegemos dois fragmentos que exemplificam o que chamamos de camadas de literariedade. Como dito anteriormente, a escolha destes trechos representativos permite-nos aprofundar as discussões acerca do conflito dramático e da motivação, partindo das unidades temáticas mínimas, ou seja, os motivos, conforme Tomachevski (1976), elencados pela voz enunciativa do conto. Este procedimento foi escolhido pois o narrador explicita os temas do jogo de sinuca e da malandragem. Além disso, os motivos em torno destes temas também aparecem nas falas das personagens que nomeiam o conto, versadas na arte da sobrevivência e da vadiagem.

Daqui em diante, nossa análise é voltada à decomposição do texto. Isto porque o confronto das ferramentas fornecidas pela teoria literária com o objeto em estudo nos permite interpretar e compreender as relações de sentidos entre os elementos de constituição textual e seus níveis mais profundos. Esta metodologia determinou a escolha de fragmentos que privilegiam partes do conto com a finalidade de explorar a dinâmica entre os princípios composicionais e os da ação leitora, responsáveis por representar as várias camadas de sentido no texto literário. Esses procedimentos, relacionados com o recurso estético de sobreposição de figuras de linguagem, formam nossa análise descritiva e interpretativa com o propósito de demonstrar de que modo o autor estrutura seu argumento de representação da população marginalizada. Ainda, surge deste estudo a ideia da temática refratada: isto quer dizer que o jogo de sinuca, o malandro, o marginalizado e o espaço urbano servem como ponto de partida para entender o caos do que se vislumbra na superfície da história. É, portanto, fundamental aprofundar a interpretação das unidades temáticas mínimas, já que

a análise interpretativa também diz respeito às relações entre o texto e o seu leitor, o texto e o seu autor, o texto e a escola literária à qual se vincula e com a qual dialoga, o texto e a sociedade. (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 34)

Em outras palavras, estes elementos, organizados sob a forma de texto e história narrada, implicam o fazer literário, o leitor e, conseqüentemente, a sociedade a qual se vinculam. Para tanto, reproduzimos abaixo o primeiro fragmento a ser estudado:

Bacanaço foi para a porta do bar.

Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri. O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. Trouxas.

Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

A cena descreve o final de um dia de trabalho vista da perspectiva de um dos personagens. É pela voz do narrador que vemos a rua no bairro da Lapa da cidade de São Paulo. Mas é o olhar de Bacanaço que nos guia na ação, provocando o primeiro efeito de sentido de marca temporal, já que o personagem está encostado na porta de um bar observando a movimentação da rua no final do expediente: “Bacanaço foi para a porta do bar. Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.” (ANTÔNIO, 2012, p. 100). Ainda neste trecho, a figura de linguagem gradação tensiona a situação dramática composta pelo movimento ascendente da rua. No enunciado “vendedores de jornal gritavam mais”, o narrador dá o tempo cronológico em que a cena ocorre, “aproveitando a hora”, o final da tarde, e é necessário, então, elevar o tom da voz para ser ouvido no meio de outros ruídos típicos de grandes centros. Tal sentido é reafirmado no início do parágrafo seguinte por “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava. A rua suja e pequena”. Esta relação dita o ritmo da cena, já que pessoas passam depressa para retornarem para suas casas. Além de tornar a própria leitura veloz, estes recursos

apresentam a unidade temática mínima que institui a situação dramática, a saber, o vai e vem de pessoas e o contingente de passantes.

Apresentada isoladamente, parece uma observação simples que nada implica na construção de sentido do conto. Porém, ocorrem a sobreposição destas partículas mínimas de conflito dramático e sua gradação as projeta na interpretação da narrativa: percebida ao longo de todo o conto, esta figura de linguagem fica evidenciada mais à frente, na retomada da descrição do ruído das pessoas e da cidade, por meio da fala da idosa que pede esmola, ou, nas palavras do narrador, “Gritando, exigindo”. O uso do verbo exigir, no gerúndio, somado à escolha da frase curta denota a progressão da situação dramática. Além disso, a tensão é reafirmada ao máximo na sobreposição de uma outra cena, a da menina que grita pedindo sorvete de palito enquanto a mãe “ofega entre sacolas”. O efeito, aqui, é o de acúmulo dos motivos ligados à velocidade, à indiferenciação e à pressa dos indivíduos, à superpopulação das grandes cidades.

A enumeração, outro recurso de produção de sentido, soma-se à gradação e à sobreposição de unidades temáticas mínimas que remetem à vida urbana. A “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava”, é associado o campo semântico elencado adiante, marcado pela sequência de bairros pertencentes à cidade de São Paulo. Isto funciona como um recurso retórico e exhibe a progressão de quantidade, mostrando o fluxo de passantes, além de situar o espaço urbano da narrativa. Mais do que isso, classifica a “gente” oriunda de regiões diferentes, como se fossem tipos humanos. Tal recurso é evidenciado no final do fragmento com a frase “Trouxas”. A continuidade deste efeito acumulativo e mecanicista característico dos grandes centros nos é dada em: “Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo”. Há, aqui, a reificação dos passantes já que estes perdem a individualidade, misturando-se ao espaço físico em que transitam numa massa disforme e veloz. Esta relação recupera, por meio da metonímia presente nos nomes dos bairros, a origem desta “gente”, o que revela, também, a sua classe social dada por meio do julgamento refletido no olhar de Bacanaço que afirma: “Trouxas”. Vale destacar que esta expressão pertencente ao último parágrafo do trecho em destaque expõe a elevação do grau de tensão no conflito dramático, visto que é usada mais de uma vez em sequência, justamente, para causar tal efeito.

Além disso, neste trecho, desencadeia-se a velocidade da narrativa. O recurso formal aqui utilizado é a figura de linguagem elipse, marcada pelo assíndeto. Isto acontece

porque o discurso narrativo elimina o uso de conectivos, que são substituídos por vírgulas, reforçando o ritmo acelerado da cena e do fluxo narrativo. A narrativa apresenta esta circularidade devido às expressões repetidas, cujo ritmo é construído na sobreposição de imagens carregadas de velocidade progressiva, determinadas pelos demais recursos de linguagem que cooperam entre si. Verifica-se, pois, na composição de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que a narrativa toda funciona como um diafragma porque a tensão dramática, que ora diminui ora aumenta, construída via enumeração e gradação aumentativa/quantitativa em “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava. A rua suja e pequena”, explora a quantidade de pessoas na estação, o que influencia o efeito de sobreposição de cenas quadro a quadro. Dito de outro modo, é a circularidade na apresentação, repetição e reiteração das unidades temáticas mínimas ligadas ao urbano que definem a situação dramática que, alternadamente, se expande e se retrai.

Isto significa dizer que os motivos dispostos pelo autor são fundamentais para entender a teia de sentidos do conto. Estes subtemas atravessam o tema principal. Tal aspecto não seria relevante se estivesse isolado. Diferente disso, a motivação mostra-se fragmentária e, por essa razão, os subtemas centralizam o desenvolvimento dos meandros da temática principal e exploram uma cadeia de significados paralela. Assim como observa Pereira (2006):

O que afinal João Antônio nos revela, nessa sua poética do tom menor, é que a vida não leva a nada. O que já é grande coisa. Sem sentimentalismo, seu engenho artístico deixa entrever a dor pela exacerbação da vida, quando delinea a cada linha a densidade concomitante dos sentidos, das imagens e dos sentimentos. Essa construção impede uma postura passiva perante o texto, pois somos fisgados pela fragmentação e condensação textual, tendo que preencher as lacunas. (PEREIRA, 2006, p. 18)

Este efeito de diafragma ainda é desenvolvido pela supressão de conectivos, e acúmulo de situações-problema: “Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem”, o que culmina na metonímia ao transformar pessoas em fábricas e gravatas, reduzindo o humano às funções exercidas na sociedade: “homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.”

O efeito progressivo concomitante ao espaço urbano é realçado pelo tempo cronológico da cena. Isso somado ao parágrafo curto “Lusco-fusco. A rua parece inchar” retoma o início da cena em que Bacanaço posta-se em frente ao bar e observa os meninos

vendendo jornais. Além disso, “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava”, do parágrafo anterior, metaforiza a comparação explorada por meio de “A rua parece inchar”, enquanto a mesma progressão é observada na profusão de ruídos, por exemplo, o grito da cega que pede esmolas.

Mais uma vez, o efeito de velocidade deriva da soma dos recursos formais aqui já apontados com a ação leitora, já que as pausas e retomadas sequenciadas são as responsáveis pelo fluxo narrativo. Note-se: são as frases curtas, “Lusco-fusco. A rua parece inchar”, “Bacanaço sorri” e “Gritando, exigindo”, as que detêm, formalmente e semanticamente, a sobreposição da situação dramática em curso, com destaque para o movimento acelerado das personagens na cena. Um outro dado importante, no parágrafo “O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua” (ANTÔNIO, 2012, p. 100), contribui, ainda mais, para o caráter mecanicista próprio da experiência urbana; aqui, o narrador intruso em terceira pessoa não participa da cena, mas cola sua perspectiva com a de Bacanaço e oscila entre a descrição do que o personagem vê e a reação sobre o que observa: “Bacanaço sorri”. No limite, isto põe em jogo, simultaneamente, o narrador, a personagem e o leitor, este capaz de experimentar a alternância de papéis na narrativa.

Ainda sobre este mesmo trecho, a expressão “Carga de gente” é responsável pela metáfora que objetifica os seres humanos, já que estes são transportados de forma rudimentar e comparados a mercadorias. Este ritmo de vida produz a reificação dos trabalhadores que chegam à estação, no bairro da Lapa, depois do duro dia de trabalho. O emprego da metáfora revela o sofrimento do trabalhador, pois “carga de gente” remete a algo ou a alguma coisa sendo descarregada a fim de ocupar um lugar ao qual não se pertence e, com isso, desobstruir a passagem para outros que virão. Vemos, aqui, que a linguagem produz representações ideológicas marcadas por discursos atravessados por outros discursos. Assim, o que se lê é composto por uma rede de ideologias alheias ao que está escrito, o que não isola o que se diz. Na verdade, a poética de João Antônio recebe interferência do que já foi dito em outro momento para formular um novo dizer externo ao texto, ligado ao cotidiano da rua, ao que está, por exemplo, na notícia do dia. É um sistema de signos que Volóchinov (2018) explica do seguinte modo:

No interior do próprio campo dos signos, isto é, no interior da esfera ideológica, há profundas diferenças, pois fazem parte dela a imagem artística, o símbolo religioso, a

fórmula científica, a norma jurídica e assim por diante. Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo. Cada campo possui sua função específica na unidade da vida social. Entretanto, *o caráter sígnico é um traço comum a todos os fenômenos ideológicos*. Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo. Tanto ele mesmo, quanto todos os efeitos por ele produzidos, ou seja, aquelas reações, aqueles movimentos e aqueles novos signos que ele gera no meio social circundante, ocorrem na experiência externa. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 94)

Diante isso, a narrativa recorre à objetificação do humano para compor um de seus quadros de sentido, o que é feito de forma simultânea, pois, na medida que produz a empatia do leitor pelas classes trabalhadoras das periferias de nossas grandes cidades, também apela para a observação dos três personagens malandros que a elas se associam pela via da marginalidade social e geográfica, longe dos olhos das elites.

Note-se o seguinte trecho:

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

Esta reificação é acentuada pela hipérbole na palavra “mundão”, explorando a enumeração de objetos, pessoas e suas ações. Ao iniciar o parágrafo, temos “gente que regateia preços”, seguido de “carrocinhas dos mascates” e a constatação de que são “numerosas”. A construção do argumento continua na explicação da ação, pois “alguns estendem seus panos ordinários no chão”. Esta sequência coloca os passantes, os mascates em suas carrocinhas, mais as mercadorias oferecidas no mesmo nível de importância. Metaforicamente, comparam-se os objetos, os mascates e as pessoas num amontoado de criaturas de caráter inanimado, automatizadas, desprovidas de subjetividade humana.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

No trecho acima, mais uma vez, a cadência da narrativa é determinada pelo motivo do suposto flerte do casal observado por Bacanaço e que aproxima a cena revelando outros motivos, tais como o olhar, o gesto de esfregar os sapatos um no outro, somados à distância muito bem calculada entre os corpos. Desse modo, a circularidade da situação dramática dá o tom do conto. Isso porque, utilizando-se da metonímia, o narrador apresenta a moça com os “olhos nos sapatos, encabulados”, seguida da personificação dos olhos em detrimento da personagem moça, ou ainda, ao dar duplo sentido para a expressão encabulados, ou seja, os sapatos e os olhos são encabulados.

Além da interrupção do discurso narrativo em que se faz uma reflexão sobre a cena vista, que dá lugar ao pensamento contínuo do início do parágrafo, marcado por pontuação em reticências, no primeiro momento em que Bacanaço observa o casal na rua, este fato marca a aproximação progressiva do olhar deles para “A moça novinha”. Na retomada do fluxo narrativo, o narrador provoca o isolamento da cena em que a “moça novinha” é protagonista. Ao prestar atenção nela, tem-se o ambiente, ou seja, o aspecto emocional da cena, pois o jeito encabulado da personagem é exposto e sobreposto ao vislumbre do flerte inicial. Ao fazer esta aproximação entre o Bacanaço observador e a moça flagrada por ele numa situação de aparente fragilidade emocional, o leitor pode sobrepor as duas imagens e experimentar uma ambientação paralela à da narrativa. Isso significa que é uma vivência dentro de outra construída paradoxalmente pela ingenuidade da moça refletida no olhar de Bacanaço, do qual ela não compartilha.

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferteria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

Acima, retomando a discussão feita anteriormente sobre a figura de linguagem gradação, a partir da qual ocorre o aumento progressivo da tensão da situação dramática sobre o tema social urbano, é exposta a conclusão de Bacanaço: “Trouxas”. Ele se refere à circulação de pessoas das periferias que trabalham nos centros econômicos das grandes cidades; agora, o conjunto de pessoas trabalhadoras se une ao de passantes que buscam algum modo de diversão: “acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes”. A gradação de “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava” e a

enumeração dos lugares de origem dos passantes – “Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo” – se somam, concomitantemente, às origens espaciais que caracterizam as pessoas e aos juízos de valor emitidos pelo narrador, tais como “misturação”, “gente feia”, “otários”, “coiós” e “trouxas”. Isso colocado na sequência por meio da enumeração e do assíndeto resulta, novamente, no aceleração da narrativa, o que metaforiza o cotidiano das metrópoles. A comparação como recurso de linguagem no trecho “Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas” exemplifica isto.

Como se pode notar, a análise deste primeiro fragmento expõe as entranhas do texto joaoantoniano e, na medida em que o estudo avança, destaca-se o grau de circularidade das unidades temáticas mínimas ligadas ao amálgama entre a massa humana disforme e a cidade tematizadas na narrativa. Este fato requer a seleção de outro fragmento para compor o que chamaremos, por hora, de *poética* do conto de João Antônio. Isto porque as estruturas composicionais neste texto em específico dialogam entre si, e os seus sentidos são retomados no decorrer de todo o fluxo narrativo.

Para explicar melhor esta “poética” recuperamos o julgamento de Bacanaço na voz do narrador feita com uso da palavra “Trouxas”, ao se referir aos trabalhadores indo e vindo. A sentença explora o acúmulo de tensão provocado pela sobreposição de figuras de sentido referentes ao motivo dos trabalhadores e passantes, evidenciando o julgamento de cunho social sobre estes. Entretanto, a posição de vítimas sociais muda conforme o espaço ocupado pelos três personagens que nomeiam o conto. Ou seja, o termo “trouxas” é a referência que o leitor usa para posicionar socialmente Malagueta, Perus e Bacanaço, o que produz a empatia por eles no fragmento subsequente. Tal inversão seria de difícil aceção em textos não literários, seja pela emergência do texto jornalístico, seja pela retórica utilizada. Segue abaixo o segundo fragmento selecionado:

Vai e vem gostoso dos *chinelos* bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras — aquela gente bem-dormida, bem-vestida e tranquila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos.

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali descontraídos. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se

gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandrangens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia.

Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo... Depender da graça do povo na rua passando. E quando homens, não surrupiariam carteiras nas conduções cheias, nem fugiriam dos quartéis, não suariam o joguinho nas bocas do inferno, nem precisariam caftinar se unindo a prostitutas que os cuidassem e lhes dessem algum dinheiro.

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (ANTÔNIO, 2012, p. 114, grifos nossos)

A cena situa a região geográfica de cidade de São Paulo, a saber, o bairro Barra Funda, em direção ao que é nominado no conto como Cidade. Nela, os três personagens andam na calçada e observam as pessoas sentadas nos alpendres, bem como o movimento dos carros e dos passantes. O desenrolar do conflito dramático evidencia que, desta vez, Malagueta, Perus e Bacanaço são observadores, mas, também, observados. É sob este núcleo temático que se localiza a gradação da tensão dramática.

Aqui, a elipse de conectivos sinalizada por assíndeto, já indicada no primeiro fragmento analisado, é substituída pelo uso regular do operador argumentativo de adição “e”: “suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se”, “fortes e limpos” e “brinquedos caros e coloridos”. Junto à repetição de conectivos ligando os termos da oração ou períodos por polissíndeto, acrescenta-se o valor de singularidade dos itens elencados, pois o propósito é o de valorizar o que está sendo citado. Para entendermos melhor: é necessário observar o processo de organização do argumento, feito por meio das figuras de linguagem, que são direcionadas de maneira que o narrador construa os sentimentos de não pertencimento e de marginalidade partilhados por Malagueta, Perus e Bacanaço.

A metonímia presente no trecho “Vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se” alia-se à metáfora de possuir uma vida de conforto, de pertencimento ao lugar em que se está. A personificação de “chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se” é responsável pelas imagens de bem-estar e o movimento do corpo regido pelos chinelos batendo nos pés das “pessoas sentadas balançavam-se” nos dá o ritmo da cena e daquela vivência. Não temos, aqui, as figuras do passante, do vendedor de jornais, da velha que pede esmolas; a oposição é referenciada e muito bem organizada, ditando o ritmo calmo da cena. A situação dramática é orientada por meio de

uma adjetivação feita com o uso de palavras combinadas, expressando de forma positiva o bem-estar. Em: “— aquela gente bem-dormida, bem-vestida”, a palavra “bem” representa que a ação de vestir e dormir é realizada como bem-estar, a relação é explicada no parágrafo seguinte por “Aqueles viviam”. Além disso, o ritmo é dado pela aliteração em “s”, o sussurrar das palavras elencadas conforme sinalizamos no trecho acima. Este efeito também sinaliza a distância dos ruídos de carros, gritos de vendedores, pessoas que pedem esmolas etc. sobrepostos do trecho anterior. Também as formas no plural de verbos, adjetivos e substantivos cooperam para expor o distanciamento do narrador que, desta vez, não se cola a um único personagem, mas realça o sentimento dos três: “Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados”.

A construção paradoxal das vivências humanas compõe um quadro que reproduz a realidade de centros urbanos. Esse ritmo urbano é explicado pelo narrador: “O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam”. Assim, os gestos calmos no balanço dos habitantes do bairro de classe média-alta são complementados pelo “rumor” que os atormentava, seja por suas observações e julgamentos, seja por serem vigiados.

Aqui a enumeração junto com o assíndeto, mais a gradação feita por “três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira” retoma a velocidade da narrativa, o que acentua o ambiente da cena e situa os personagens “Sofredores”. A partir daí, a velocidade é retomada por meio da elipse e a supressão de conectivos recebe uma configuração e um significado diferentes do fragmento anterior. Isso porque o uso excessivo de vírgulas ganha outro sentido, isto é, aqui, o assíndeto é acompanhado de paralelismo na palavra “se”, partícula que destaca o caráter condicional em que se cogita uma possível assunção por parte da elite de um modo de vida por ela rechaçado. Este processo pode ser observado em: “Se gramassem atrás do dinheiro”, “se enfrentassem o fogo do joguinho”, “se evoluíssem malandrags”, “se encarassem a polícia e a abastecessem”, “se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte”, “se dessem azar, se tropicassem nas virações”. Tal recurso coloca em evidência a sobreposição de angústias derivadas da sensação de deslocamento social das personagens. Além disso, o trecho coloca, inversamente, Malagueta, Perus e Bacanaço na posição de “trouxas”, nomenclatura usada por Bacanaço no trecho anterior para caracterizar os passantes por ele observados. A representação que lá causa o efeito de empatia pelos passantes em detrimento da

personagem Bacanaço aqui se inverte, já que há um apelo ao leitor de modo a observar os contrastes sociais, econômicos e culturais metaforizados pela presença dos três personagens da periferia naquele local. O azar é para os “trouxas” e “tropicalar” metaforiza o ingênuo que, em situação de perigo, envolve-se ainda mais com o problema, algo distante da malandragem tematizada no primeiro fragmento analisado.

O procedimento poético da inversão de papéis utilizado por João Antônio explora esta dinâmica, o que rompe a barreira de bondade ingênua e de maldade integral dos indivíduos. Neste caso, isto é exemplificado por Bacanaço, no fragmento eleito, mas ocorre com os outros dois personagens em outros momentos da narrativa. Surge daí a relação psicossociológica que permeia o conto, o que, definitivamente, o difere e/ou distancia de leituras superficiais sob o tema do jogo de sinuca e da malandragem. Em outras palavras, pensamos que estes temas são apenas a ponta de um *iceberg*. Daí nossa opção por uma leitura descritivo-interpretativa que contemplates a estrutura composicional do conto de modo a compreender como os assuntos aparentemente banais e cotidianos revelam, em profundidade, a experiência do sujeito urbano no seu complexo tecido social.

Além disso, neste segundo fragmento estudado, há o destaque para o narrador com onisciência múltipla, o que remete à posição de coletividade apontada anteriormente por Bacanaço sobre a característica de trouxas de todos os passantes da cena observada: “Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo...” (ANTÔNIO, 2012, p. 114). Novamente iniciado com frase curta, “Aqueles tinham a vida ganha”, procedimento presente ao longo do conto para enlaçar o fluxo narrativo, este recurso possui, ainda, outras funções. Entre elas, serve para concluir o que foi dito no parágrafo anterior, ao mesmo tempo em que apresenta a gradação da tensão da situação dramática. Além de extenuá-la, tal recurso explora o conflito presente no julgamento realizado em frase de uma única palavra, “trouxas”, pois é recorrente. Bacanaço considera trouxas aqueles que por ele são observados, mas, aos olhos de “gente bem-dormida”, “bem-vestida” e “tranquila” é considerado trouxa também.

Mais um exemplo dos procedimentos de produção de sentido: o ritmo oriundo da enumeração por elipse influencia na tensão das unidades temáticas mínimas, a saber, o trabalho infantil. Esta dinâmica é apresentada da seguinte maneira: “E seus meninos não

precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo...”. Como dito anteriormente, o ritmo e a tensão do conflito dramático são definidos por uma partícula temática cruzada, alternada, com o tema principal. O fluxo narrativo é feito internamente a partir destas unidades mínimas, provocado pela elevação gradual ascendente da situação dramática. Somada à reiteração nas palavras “lavar” e “vender”, chega-se ao acúmulo de motivos intermináveis determinado pelo uso de reticências, o que, conseqüentemente, define o ritmo. Além disso, a velocidade da narrativa reproduz duas formas de viver nas grandes cidades.

Desta perspectiva são apresentadas as pessoas que vivem à margem dos centros urbanos e as outras que usufruem de partes do lado próspero das grandes cidades. Dentro dessa lógica, podemos retomar a metáfora do diafragma: a narrativa elege partículas temático-formais organizadas a fim de expandir e retrain a tensão dramática presente no fluxo narrativo, movimento provocado pela recepção leitora. Portanto, é fundamental mencionar que os dois fragmentos de “Malagueta, Perus e Bacanaço” usados aqui como *corpus* possuem inúmeros temas de cunho social e psicológico. E que seu efeito de expansão e contração deriva de motivos articulados dentro de cada unidade dramática. Nelas, são apresentados um conflito por meio de uma situação inicial, um desenvolvimento e uma conclusão. No caso deste segundo fragmento, o conflito se inicia no momento em que as personagens observam o descanso no “Vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas”. Já o desenvolvimento é composto pelo conjunto de figuras de linguagem que, elencadas separadamente, expõem o ritmo lento da trama exercendo a função de aceleração ao serem sobrepostas. Isto é percebido a partir do segundo parágrafo do fragmento até o penúltimo, conforme a presente análise. A conclusão da situação dramática é apresentada no último parágrafo. Nele, o narrador reafirma o desconforto de Malagueta, Perus e Bacanaço, isto é, o de não pertencerem àquela realidade, pois “Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali”. Aqui também está determinado o enlace para a próxima cena ao mencionar que, “Deviam andar”, e há a ênfase na ação, “Tocassem.” Concretiza-se o sentimento comum aos três malandros.

Este é também o ponto de contato por oposição que se refere ao primeiro fragmento. Na relação entre ambos, concebemos que os personagens não possuem um lugar. Isto é expresso quando Bacanaço nega sua origem social, diferenciando-se dos passantes e

trabalhadores no primeiro fragmento. O argumento é indicado pelo narrador onisciente múltiplo no segundo fragmento, ao demonstrar o desconforto dos três. Deste modo, podemos dizer que a rua é o lugar de Malaguetas, Perus e Bacanaços, pois o espaço urbano que produz o diverso é a rua que os reconhece como cidadãos, esta considerada como espaço de resistência.

Dito isso, é importante ressaltar que este espaço de resistência não se fixa apenas no plano temático, mas, sim, como pudemos verificar ao longo de nossa análise, no modo como são articulados, via elaboração artística da linguagem, as unidades temáticas mínimas, as situações dramáticas e o foco narrativo de onisciência múltipla. De acordo com Bosi (1996),

Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda - que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem -, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores. (BOSI, 1996, p. 16)

Conclusão:

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, do escritor paulistano João Antônio, guiou o presente artigo nas análises da plurissignificação do discurso literário. Para isso, foram usados dois fragmentos que expuseram os personagens em situações opostas. A estratégia mostrou-se pertinente pois a mobilização das figuras de linguagem foi determinante para o ritmo da narrativa, ou seja, se a enumeração é elencada nos dois fragmentos, no primeiro, é a elipse por assíndeto que dá velocidade à narrativa. O processo é percebido na ação leitora e denota o ritmo rápido dos passantes observados por Bacanaço. No segundo fragmento, a enumeração recebe o conectivo “e”, o que indica o ritmo mais lento no ambiente da cena narrada. O confronto dos fragmentos expõe uma composição de tema principal fragmentado, esta só é percebida e completada quando observamos as unidades temáticas mínimas. Isso se afina ao conceito de literatura de resistência, pois leva o leitor a conceber uma ideia sobre a malandragem diferente da expressa por outros gêneros textuais de ampla circulação, por exemplo, os textos jornalísticos ou opinativos.

Acreditamos que a sobreposição de figuras de linguagem, a aproximação e o distanciamento do foco narrativo em relação ao que é narrado bem como os demais recursos de produção de sentido e de efeitos estéticos aqui brevemente estudados exercem a força argumentativa que transforma, ao menos durante a leitura, os julgamentos de valores éticos e sociais da vida real. Nesse sentido, o marginalizado é algoz e, também, vítima da estrutura social que o encerra. O reflexo da leitura dos fragmentos escolhidos pode atuar nas relações estabelecidas na esfera do real, já que o fazer poético permite experimentar uma vivência que não pertence necessariamente ao público leitor, nem pode ser mencionada separada do conto, é algo que faz parte da tessitura da narrativa e deriva da organização eleita pelo autor do texto para compor os sentidos. Pode-se dizer que este conto não apresenta atalhos e facilidades na compreensão leitora típicas de textos de propaganda de cunho sociológico ou de militância. É, na verdade, um emaranhado de subtemas cuja realidade extratextual direciona e amplia seus significados, subscrevendo, numa via de mão dupla, a experiência do sujeito urbano e suas complexas particularidades.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. (V.N. Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Trad. S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, M. M. (V.N. Voloshinov). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita. s. d. Disponível em: <https://www.academia.edu/19347967/Discurso_Na_Vida_Discurso_Na_Arte>. Acesso em: 18 fev. 2021.

BOSI, A. *Narrativa e resistência*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1996.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CANDIDO, A. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 33-56.

PEREIRA, J. C. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Assis, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

SCHNEIDER, S. *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*. Porto Alegre, 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-203.

Recebido em 09/09/2021
Aceito em 10/03/2022

ⁱ **Cleidi Strenske** é mestra em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** cledistr8@gmail.com

ⁱⁱ **Ellen Mariany da Silva Dias** é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** ellenmariany@uel.br

POLÍTICAS DE EXPLORAÇÃO NO ROMANCE A BAGACEIRA: O SISTEMA-MUNDO DO CAPITALISMO E A MODERNIDADE COLONIAL

[EXPLOITATION POLICIES IN THE NOVEL *A BAGACEIRA*:
THE WORLD SYSTEM OF CAPITALISM AND COLONIAL MODERNITY]

MOISÉS CARLOS DE AMORIM¹

<https://orcid.org/0000-0002-5608-9126>

Universidade Federal de Mato Grosso – Cuiabá, MT, Brasil

Resumo: A obra *A bagaceira* de José Américo de Almeida, publicada em 1928, tornou-se um marco na literatura brasileira, por levantar a problemática do engenho, bem como as relações de poder construídas neste ambiente rural, influenciando a geração de escritores nordestinos na década de 30. Esteticamente considerada neorealista-naturalista, a obra reflete sobre a sociedade patriarcal nordestina, representada pelo senhor de engenho, que define o controle do trabalho, do sexo, da autoridade, da subjetividade, do gênero etc., no interior do sistema mundial do capitalismo moderno (MIGNOLO, 2003). A partir da crítica decolonial, embasada por Aníbal Quijano, Walter Mignolo entre outros, pretende-se analisar a política do sistema-mundo da modernidade configurada naquele contexto agrário, em que a massa de brejeiros e retirantes protagoniza o trabalho subserviente e escravista, para sobreviver em meio a miséria, a exploração e a pobreza.

Palavras-chave: *A bagaceira*; Sistema-Mundo; Modernidade Colonial; Colonialidade do Poder

Abstract: The work *A bagaceira* by José Américo de Almeida, published in 1928, became a landmark in Brazilian literature, as it raised the issue of the mill, as well as the power relations built in this rural environment, influencing the generation of Northeastern writers in the 1930s. Esthetically considered neorealist-naturalist, the work reflects on the Northeastern patriarchal society, represented by the plantation owner, who defines the control of work, sex, authority, subjectivity, gender, etc., within the world system of modern capitalism (MIGNOLO, 2003). From the decolonial critique, based on Aníbal Quijano, Walter Mignolo, among others, it is intended to analyze the politics of the world-system of modernity configured in that agrarian context, in which the mass of *brejeiros* and migrants star the subservient and slave labor, to survive surrounded by misery, exploitation and poverty.

Keywords: *A bagaceira*; World-System; Colonial Modernity; Coloniality of Power

Introdução

O romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, escrito em 1928, inaugura um novo momento na literatura brasileira, e estabelece um trabalho estético/analítico que funda a concepção de romance regionalista na década de 30. Ao escrever sobre a dura realidade vivida pelos trabalhadores rurais no engenho Marzagão, José Américo alcança notabilidade por construir um romance que renova a tradição do realismo-naturalismo no Brasil. Como ele mesmo declara no início da narrativa: “Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira” (ALMEIDA, 2004, p. 3).

E a verdade que o leitor encontra nessas páginas é a exploração da força de trabalho, a virulência da miséria na vida sertaneja, a inferioridade humana frente a maximização do lucro e a animalização dos indivíduos. Estes aspectos ressaltam a configuração de um sistema-mundo¹ colonial moderno, segundo Walter Mignolo (2003), fundado nas relações assimétricas de poder, que ocorre no engenho, cronotopo do romance *A bagaceira*, para o qual a legião de famintos se dirige em busca de melhores condições de vida. Além disso, os sertanejos, bem como os brejeiros estão na margem do capitalismo, de maneira que se tornaram objetos descartáveis para o negócio do senhor local.

Desta maneira, a modernidade colonial estrutura aquela realidade agrária, onde o controle do trabalho e dos seus recursos, do sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie, da subjetividade e dos seus produtos, da autoridade, seus recursos e seus produtos² (QUIJANO, 2009) convoca uma série de reflexões em torno da permanência da colonialidade; esta, por sua vez, promove a hierarquização dos papéis na cadeia de produção do capitalismo e se alimenta da exploração trabalhista, bem como da miséria

¹ Na visão de Immanuel Wallerstein, o sistema mundo se tornou um conceito abrangente que denomina a criação do mundo (cultural, econômico, político) em centro e periferia, cuja herança remonta ao século XIX, na constituição dos países latino-americanos e da consolidação da Europa como potência transatlântica: “Da América Latina, sem dúvida a mais influente das tentativas de mostrar de novo a mundialidade do capitalismo, foi a proposta de Raul Prebisch, e dos seus associados, de pensar o capitalismo como um sistema mundial diferenciado em *centro e periferia*” (QUIJANO, 2009, p. 76).

² Aníbal Quijano problematiza a questão do poder difundida pelo sistema-mundo colonial moderno, argumentando a necessidade de promover uma reflexão crítica sobre as “malhas de exploração/conflito” ao “[...] sair da teoria eurocêntrica das classes sociais e avançar para uma teoria histórica de classificação social” (QUIJANO, 2009, p. 100).

que assolou milhares de famílias sertanejas no êxodo de 1898, marco temporal em que se passa a narrativa de José Américo de Almeida.

A seguir, analisaremos os principais aspectos da obra e a permanência da colonialidade do poder sob a ótica da crítica decolonial.

O sistema-mundo da política colonial no romance *A bagaceira*: miséria, patriarcalismo e exploração

Entre os romances mais importantes do século XX, na literatura brasileira, a obra *A bagaceira* de José Américo de Almeida, aqui tratada, possui inúmeros estudos relevantes de grandes intelectuais surgidos no país, que se debruçaram a entender não somente a estrutura formal da narrativa, mas também os possíveis sentidos e o caráter de denúncia explícito na abordagem dos temas essenciais. Entre os principais estudiosos destacam-se Lúcia Miguel Pereira, Manuel Cavalcanti Proença, Elisabeth Marinheiro, Ângela Maria Bezerra de Castro, entre outros, para citar alguns nomes que desenvolveram eminentes reflexões ou análises em torno desta obra cânone do romance brasileiro.

Não tenho a pretensão de equiparar esta análise aqui desenvolvida com o trabalho sistematizado dos críticos literários citados acima. Pretendo somente abordar a narrativa de José Américo de Almeida sob a perspectiva decolonial, elaborando reflexões que demonstrem haver na realidade nordestina dos engenhos um esquema político de colonialidade, no qual sobrevive as formas absurdas de exploração.

O que de fato irrompe na ação narrativa é uma estrutura de governança consolidada pelo capitalismo, isto é, pelo sistema-mundo colonial do capitalismo moderno³, em que o novo padrão de poder define os papéis tanto dos mandatários quanto dos subalternos. A formação da América, no período colonial, estabelece a constituição do sistema-mundo,

³ Rogério Haesbaert da Costa e Carlos Walter Porto-Gonçalves tratam também sobre a constituição do sistema-mundo moderno colonial com o surgimento dos estados territoriais modernos e nacionais: “[...] a geografia política atual se constituiu mediante um duplo movimento articulado: um, no *front* interno, com os Estados territoriais modernos formando-se a partir do controle sobre os camponeses, da propriedade privada absoluta e incondicional e da soberania absoluta do monarca. E, no *front* externo, mediante a conquista colonial, com a reinvenção moderna da escravidão para fins mercantis na América, com o deslocamento forçado de negros e negras da África, com a servidão, depois da quase dizimação indígena na América; enfim, com a invenção, pela modernidade, da colonialidade. Eis, aqui, uma questão central constitutiva da ordem (contraditória) mundial ensejada desde o Renascimento e o Colonialismo: estamos, desde 1453-92, diante não só da constituição de um sistema-mundo, mas, também, de um sistema-mundo que é *moderno-colonial*” (COSTA, 2006, p. 18).

cujo projeto é de matriz eurocêntrica, civilizatória (com todas as aspas) e totalizante: “[...] com a América (Latina) o capitalismo torna-se mundial, eurocentrado, e a colonialidade e modernidade instalam-se associadas como eixos constitutivos do seu específico padrão de poder, até hoje” (QUIJANO, 2009, p. 73-74).

É, nesse sentido, também que se afirma a política exploratória sobre povos e indivíduos que estão na margem do capitalismo moderno. Em *A bagaceira* isso acontece de forma clara, pois a multidão de famintos que surge na cena inicial vem de todas as partes da Paraíba ao engenho Marzagão, propriedade de Dagoberto Marçau; esse foco narrativo logo evidencia a disparidade (econômica/social/política) entre o grupo de sertanejos e o senhor de Engenho.

Inicialmente, portanto, o narrador em 3ª pessoa coloca a sua lente sobre dois espaços peculiares na narrativa: o primeiro é a casa-grande, onde estão as figuras de Dagoberto Marçau e de seu filho Lúcio; o segundo espaço é a estrada, onde estão perfilados os sertanejos anônimos e andrajosos, todos miseráveis, infelizes, esquecidos por Deus:

Findo o almoço – podiam ser 9 horas – Dagoberto Marçau correu à janela, que é uma forma de fugir de casa, sem sair fora de portas, como se o movesse uma grande curiosidade. Mas, debruçado, apoiou o queixo na mão soerguida e entrefechou os olhos, num alheamento de enfado ou displicência.

Vivia ele, desse jeito, entre trabalhadoras e ócios, como o homem máquina destas terras que ou se agita resistentemente ou, quando pára, pára mesmo, como um motor parado.

Como que cobrara medo ao vazio interior. Não há deserto maior que uma casa deserta. [...] A presença do filho recém-chegado, em férias, não lhe modificava essa impressão. Em vez de confortar-lhe o abandono, agravava-o, mais e mais, como uma sombra intrusa.

Lúcio voltou da cachoeira com a toalha enrolada na cabeça, como um turbante. [...]

A casa-grande, situada numa colina, sobranceava o caminho apertado, no trecho fronteiro, entre o cercado e o açude.

Num repentino desenfado, Dagoberto estirou o olhar, por cima das mangueiras meãs enfileiradas ladeira abaixo, para a estrada revolta.

Parecia a poeira levantada, a sujeira do chão num pé-de-vento.

Era o êxodo da seca de 1898. Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres.

Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas.

Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar.

Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde iam. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados.

Fugiam do sol e o sol guiava-os nesse forçado nomadismo.

(ALMEIDA, 2004, p. 5-8)

Tais espaços configuram dois planos (ao mesmo tempo duas classes no sentido colonial moderno) onde a riqueza e a miséria prosperam lado a lado, cada qual a sua maneira: a imagem dos retirantes, no plano inferior, causa pena e sofrimento, pois a tinta realista desnuda qualquer esperança em um ser metafísico que se compadeça por eles: “Mais mortos do que vivos. Vivos, vivíssimos só no olhar. Pupilas do sol da seca. [...] Fariscavam o cheiro enjoativo do melado que lhes exacerbava os estômagos jejunos. E, em vez de comerem, eram comidos pela própria fome numa autofagia erosiva” (ALMEIDA, 2004, p. 8).

O valor social tanto dos mandatários quanto dos marginalizados não apenas reflete o mundo agrário nordestino, sob a jurisdição do coronelato, mas também questiona a permanência da injustiça social, a subordinação ao trabalho “escravo”, o valor dos seres humanos, pois, através do olhar privilegiado de Dagoberto Marçau, senhor do engenho Marzagão, o leitor enxerga o ímpeto do lucro graças a exploração dos miseráveis: “Dagoberto olhava por olhar, indiferente a essa tragédia viva. A seca representava a valorização da safra. Os senhores de engenho, de uma avidez vã, refaziam-se da depreciação dos tempos normais à custa da desgraça periódica” (ALMEIDA, 2004, p. 9).

Poder-se-ia questionar se essa realidade se define como feudal, pré-capitalista ou capitalista, se a distribuição da riqueza ou as relações de trabalho equiparam-se ao conceito de capitalismo tanto do século XIX quanto do século XX, por exemplo. Em verdade, para a análise aqui considerada, o *modus operandi* é basicamente capitalista, pois compreende-se a racionalidade do lucro, a desvalorização do trabalho, e, conseqüentemente, do trabalhador, bem como a naturalização da pobreza e da fome. Em certa altura, o feitor (extensão inferiorizada de Dagoberto) exclama: “– Paga-se pouco mais ou nada...” (ALMEIDA, 2004, p. 9).

Isso não corresponde a uma quantia necessária ou mínima para viver. A permanência das relações coloniais (como o controle do trabalho e seus recursos) é o reflexo mais visível do romance *A bagaceira*. Na concepção de Aníbal Quijano, desde a chegada dos Europeus na América, houve relações servis (entre brancos e indígenas) e escravistas (entre brancos e negros) não remuneradas. Segundo o sociólogo peruano,

[...] no processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (de agora em diante capital) e do mercado mundial. Incluíram-se a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a

reciprocidade e o salário. Em tal contexto, cada umas dessas formas de controle do trabalho não era uma mera extensão de seus antecedentes históricos. Todas eram histórica e sociologicamente novas. (QUIJANO, 2005, p. 118)

Essa mesma lógica conforma a sociedade rural de Marzagão onde homens e mulheres não passam de cifras e instrumentos para enriquecer o senhor do engenho. Como no período colonial, o trabalho se caracteriza pela semiescravidão ou pela servidão ao poderoso local, que oferece pagamentos ínfimos aos trabalhadores rurais. Desta maneira, eles são explorados e possuem relações novas no interior do sistema mundial do capitalismo moderno.

A problemática da subjetividade também fundamenta o princípio das relações no engenho, de maneira que os retirantes são vistos como animais, os quais são inferiorizados ou rebaixados à condição de brutos. Por mais que Lúcio se compadeça ou introduza o caráter humano da solidariedade na conversa com Valentim Pedreira, o que condiciona o funcionamento do engenho é a animalização dos trabalhadores, tratados assim pelo feitor e, também, pelo patrão: “– Seu Bondó... isto é pra cavalo! – Não tem nada não, moço: a gente vai pra debaixo do pé-de-pau e o animal fica aqui” (ALMEIDA, 2004, p. 12).

Na voz de Lúcio, o espanto e a surpresa parecem indicar um desconhecimento da vida sertaneja. Nesse sentido, a ideologia senhoril falseia o mundo exterior, estratificado pela concentração de renda: tanto que o jovem personagem começa a entender, de fato, a história de Soledade, Valentim e de outros personagens (brejeiros e retirantes) paulatinamente, durante a narrativa. A posição de Lúcio reforça que a sua experiência, como filho de Dagoberto e futuro senhor de engenho, consolida os papéis de mando e hereditariedade do poder colonial.

É importante, para a compreensão da análise literária, que não se classifique a obra de José Américo como romance da seca, pois Ângela Bezerra de Castro em seu livro “Releitura de *A bagaceira*: uma aprendizagem de desaprender” demonstra comprovadamente que “[...] *A Bagaceira* [...], sem dúvida nenhuma, [é] o romance da exaltação do brejo” (CASTRO, 2010, p. 57). Há um valor antitético entre o sertão e o brejo que, segundo a autora, contraria a ideia de Manuel Cavalcanti Proença ao definir a narrativa pelo viés estereotipado da seca. Desse modo, percebe-se a diferença entre ambos: “Era um retirante que levava a mãe inválida escanchada no pescoço. Já tão falto de forças, não tinha outro meio de carregá-la. Acuado pela surriada vexatória, fraqueava.

[...] E ambos, mãe e filho, caindo de borco, beijaram, sem querer, a Terra da Promissão...” (ALMEIDA, 2004, p. 18). A cena do retirante, vindo com sua mãe do sertão para o Brejo, a Terra da Promissão, confirma o valor antitético que o autor de *A bagaceira* promove no seu livro ao tratar do sertão e do brejo.

Portanto, esses dois espaços distintos servem para indicar as diferenciações estruturais que cada qual possui. O espaço da narrativa surge como um local pródigo, cuja abundância natural também é extraída pelo sistema mundo do capitalismo moderno. Segundo a professora e crítica literária Ângela Bezerra de Castro,

Essa exaltação da natureza privilegiada do brejo é termo de dupla antítese em *A bagaceira*. Portanto, precisa ser lida, simultaneamente, em dois níveis. No primeiro, tem-se o confronto BREJO X SERTÃO, com a visível superioridade do primeiro termo. No outro nível, articula-se o contraste NATUREZA X ESTRUTURA SOCIAL. As inesgotáveis potencialidades da natureza e a estrutura social emperrada, em seu anacrônico feudalismo. E, assim, a velha questão da miséria crônica do Nordeste é deslocada do eixo fisiográfico para o social. Da combustão periódica da seca para a mancha secular da coivara. (CASTRO, 2010, p. 59-60)

Tal deslocamento é uma tônica importante na discussão a respeito da exploração agrária, em que comunidades nordestinas (sertanejas ou brejeiras) trabalham de maneira intermitente sob o peso do coronelismo local sem receber um soldo mensal suficiente para as necessidades individuais. Por isso, Ângela de Castro afirma haver uma estrutura anacrônica feudalista em Marzagão. Pode-se afirmar que essa estrutura existe até hoje, em 2021, pois são inúmeras as denúncias que o órgão fiscalizador do governo recebe todo ano sobre o trabalho escravo ou trabalhos em condições análogas à escravidão. Isso é para exemplificar que muito do ficcional subsiste na realidade, mesmo após 1 século do grande êxodo em Paraíba.

A colonialidade do poder fortalece as malhas da estrutura rural nordestina, cujo mando pertence ao senhor do engenho e o servilismo aos pobres coitados dos trabalhadores: “O mesmo jugo do capataz; a mesma disciplina do trabalho servil. Havia alguns tipos sólidos, encorpados, de troncos fornidos – cada animalão que era um milagre de resistência. Outros, de aparência acabadiça, parecia que não podiam com a enxada [...]” (ALMEIDA, 2004, p. 19). Mas tanto os mais fortes quanto os mais acabadiços trabalhavam com veemência e eram parte da engrenagem econômica do engenho: “[...]”

faziam das fraquezas forças e davam conta da tarefa com o mesmo vigor hercúleo” (idem, *ibidem*).

Nesse sentido, o vigor hercúleo do sertanejo era propriedade de submissão para Dagoberto Marçau. E a força de trabalho tinha um preço ínfimo para o *modus operandi* da economia local, deflagrando não valores feudais, mas sim capitalistas: da alienação do indivíduo, da busca desenfreada pelo lucro, da exploração do homem pelo homem, da concentração de terra e de renda naquela sociedade.

A modernidade colonial exhibe o modelo prático da hierarquização social presente na mais longínqua paragem do Brasil, por meio do controle do trabalho e seus recursos, ou da afirmação da autoridade, seus recursos e produtos. Ademais, estabelece a ideologia do capitalismo no centro da política colonial, de maneira que promovem a exclusão, a miséria e a estratificação de grupos sociais.

Por isso, a importância de José Américo, dentre as inúmeras consideradas pela crítica brasileira, reside em contar histórias de grupos subalternizados no interior do capitalismo moderno, denunciando o latifúndio e a permanência do senhorio rural que controla a localidade ao seu bel prazer, com mão de ferro, premeditando a injustiça:

Estas não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica: uma epistemologia da, e a partir da, margem do sistema mundial colonial/moderno, ou, se quiserem, uma epistemologia da diferença colonial que é paralela à epistemologia do mesmo. (MIGNOLO, 2003, p. 83)

Por isso a localização geográfica dessas histórias, fora do eixo centralizado, as quais evidenciam o fracasso da modernidade eurocêntrica como modelo civilizatório, possibilita uma compreensão das malhas históricas do poder e, por sua vez, uma tomada de consciência sobre a sociedade que os povos desejam construir.

Por exemplo, no capítulo *“Uma história que se repete”*, conforme afirma o narrador, “Valentim Pedreira contou uma história que tem sido reproduzida, nos ciclos mortais da seca, por milhares de bocas famintas” (ALMEIDA, 2004, p. 24). Segundo relato, os sertanejos moram em regiões de pouca abundância, onde o sol queima a vegetação e estraçalha os animais de fome. A cada ano, no tempo da seca, a realidade fica muito pior: “Sobreveio a seca de 1898. Só se vendo. Como que o céu se conflagrara e pegara fogo no sertão funesto. Os raios de sol pareciam labaredas soltas ateando a

combustão total. Um painel infernal. Um incêndio estranho que ardia de cima para baixo” (ALMEIDA, 2004, p. 26).

Esse ciclo de fome e miséria persiste no sertão nordestino, como uma tragédia da natureza, na visão do sertanejo. Valentim compreende que um dos maiores problemas da região é a seca, mas seu olhar não enxerga outra grande questão igualmente importante que assola aquele meio rural: a exploração do trabalho (muitas vezes o servilismo ou escravismo) e a concentração de renda nas mãos dos senhores latifundiários.

O sistema-mundo da modernidade colonial escamoteia os fatos e oculta os aparentes problemas a fim de promover a alienação dos indivíduos. É o que acontece com Valentim Pedreira na sua análise sobre a causa da miséria nordestina. Porque ele não está absolutamente certo ao refletir sobre a seca, sem reconhecer, sobretudo, que os maiores dilemas da sua gente são de ordem político-social: como a exploração do trabalho.

Num país de herança escravista como o Brasil, as forças capitalistas do velho poder local, fundadas no mandonismo, na destra autoritária, no apartheid social, governam a massa obreira, articulando as opressões sobre os mais pobres e os subalternizados. Para Quijano,

[...] todas essas formas de trabalho e de controle do trabalho na América não só atuavam simultaneamente, mas foram articuladas em torno do eixo do capital e do mercado mundial. Conseqüentemente, foram parte de um novo padrão de organização e de controle do trabalho em todas as suas formas historicamente conhecidas, juntas e em torno do capital. Juntas configuraram um novo sistema: o capitalismo. (QUIJANO, 2005, p. 126)

O trabalho no engenho foi documentado pelo narrador, que relata o barulho das máquinas empreendendo a função de moer a cana 24 horas por dia, sem parar, de maneira frequente: “A moagem ia, por assim dizer, de meia-noite a meia-noite. Os eixos frouxos vomitavam o bagaço maior do que a cana engolida e mijavam um fio de caldo no parol...” (ALMEIDA, 2004, p. 57). Para o sistema-mundo, o funcionamento da engrenagem capitalista e sua produção ininterrupta dos recursos e dos seus produtos configura toda a ordem na qual os trabalhadores são inseridos como força de trabalho, como “máquinas” do engenho açucareiro.

Colocam-se, portanto, no moedor não somente os recursos da natureza que se transformam em produtos, mas também a força vital dos trabalhadores, subordinada às

leis da caridade do futuro patrão Lúcio, cujo interesse maior era impressionar Soledade, a sua jovem amada:

Lúcio não se dissociava do problema humano do Marzagão. Sua nova sensibilidade tinha uma direção mais útil e um ímpeto criador.

Reconciliava-se com a terra feracíssima, isenta de todos os obstáculos do trabalho: de nuvens de gafanhotos, tufões, geadas, secas, terremotos...

Mas só era rica a natureza.

Ele calculava como essa vitalidade poderia ser produtiva. E via a índole de progresso do latifúndio coartada pelos vícios de seu aproveitamento.

Quanta energia mal-empregada na desorientação dos processos agrícolas!

A falta de método acarretava uma precariedade responsável pelos apertos da população misérrima. A gleba inesgotável era aviltada por essa prostração econômica. A mediania do senhor rural e a ralé faminta.

Tinha a intuição dos reformadores; tentava assimilar os melhores estímulos da luta pela vida. Mas seu instinto de ação ainda era inutilizado pelas sentimentalidades emolientes. Visões exageradas deformavam-lhe o equilíbrio das relações imediatas. Noções confusas, projetos imprecisos resultavam na incapacidade de realizar, no desastre das tentativas. Goravam as concepções práticas.

Com o risco de se malquistar com o pai, ensaiava objetivar esse vago talento de iniciativas. Pleiteava uma aplicação mais vantajosa dessas forças malbaratadas.

Dagoberto era o pé-de-boi do engenho chinfrim. Desdenhava:

– Aquele grangazá só tem palanfrório. Não se pode dar um tipo mais lelé. Por ele eu já tinha me acabado.

Lúcio forcejava interessar o coração de Soledade na sua assistência aos moradores.

Entravam nas bibocas de gravata. E ela nauseava-se. O chão cheirava a urina velha e a boubá endêmica.

Santo Deus! os guris lázaros, embastidos de perebas, coçando as sarnas eternas. Sambudos, com as pernas de taquari, como uma laranja enfiada em dois palitos.

As cabecinhas grisalhas do lendeaço fediam a ovo podre. Mas não choravam, não sabiam chorar. [...]

Não havia choça paupérrima que não tivesse um cachorro gafo.

Era o sócio da fome.

Os pobres gozos herbívoros! Comiam capim, pastavam como carneiros.

A canzoada magérrima juntava-se no faro do cio e, mordendo-se, parecia que não tinha outros ossos para roer,

– Sique! sique! – estumava o dono da casa, com os dentes cerrados, baixinho.

Só pelo gosto de se levantar e gritar da porta:

– Ca...chorro! 'chorro!

E, num grande entono:

– Já se deitar!

Desse modo, descontava o servilismo irremissível. (ALMEIDA, 2004, p. 80-81)

Embora Lúcio tivesse uma necessidade de resolver a situação desprezível em que viviam os moradores de Marzagão, o seu intento carrega interesses para o seu próprio lucro pessoal com Soledade. Essa aprendizagem salienta o valor hereditário da condição econômica no sistema mundial do capitalismo moderno, haja vista que, de certa maneira,

com o passar do tempo o personagem reproduz posições de mandatário e senhor de engenho. Por outro lado, é evidente a diferença de sensibilidade entre Lúcio e Dagoberto, sobretudo no trato a Soledade.

Essa cena também indica que os trabalhadores viviam em condição análoga à escravidão, embalando a sua própria dor frente as adversidades socioeconômicas, dependendo, sobretudo, da beneficência da casa-grande, última a querer a transformação social para os trabalhadores: “Dagoberto era o pé-de-boi do engenho chinfrim. Desdenhava: – Aquele grangazá só tem palanfrório. Não se pode dar um tipo mais lelé. Por ele eu já tinha me acabado”.

Percebe-se, então, a diferença entre Lúcio e Dagoberto, sobretudo no trato a Soledade e aos moradores do engenho. A formação romântica do jovem fomentou o comportamento ingênuo perante a sua amada, em todas as cenas de “quase” realização amorosa. Além disso, o trabalho silencioso e oculto do pai diluiu as chances de Lúcio e Pirunga com a moça Soledade. Nesse ponto da análise, outra questão aparece definitivamente: a exploração do corpo feminino, do sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie.

Soledade, portanto, foi explorada sexualmente pelo senhor de Engenho do Marzagão que governava aquela realidade agrária, cuja peleja amorosa trava arduamente com seu próprio filho. “Tendo Soledade no vértice, o conflito amoroso de *A bagaceira* se arma pela superposição de três triângulos que situam em oposição Dagoberto X Lúcio, Dagoberto X Pirunga e Lúcio X Pirunga” (CASTRO, 2010, p. 87). Isso fica evidente quase no final da narrativa, pois o autor conseguiu elaborar esse conflito de forma magistral. “Colocar na camada mais perceptível do texto a relação Soledade-Lúcio-Pirunga é um recurso narrativo de múltiplo alcance” (CASTRO, 2010, p. 87-88).

A análise que Ângela Bezerra de Castro faz do triângulo amoroso envolvendo Soledade é uma posição crítica ao texto de Silviano Santiago *A bagaceira: fábula moralizante*⁴. Para ela,

⁴ No capítulo IV do livro “Releitura de *A bagaceira*: uma aprendizagem de desaprender”, Ângela Bezerra de Castro analisa a leitura de Silviano Santiago no livro citado acima e aponta as incongruências da visão do crítico ao tratar sobre a liberdade amorosa no romance, incorporada na pessoa de Dagoberto Marçau, que se interessa por Soledade, a jovem retirante. Em certa altura do capítulo IV, Ângela questiona a concepção de liberdade adotada por Silviano: “Como admitir que a contrapartida de uma *grande liberdade* seja o desespero, a vergonha, o medo, a fuga e, por fim, a sujeição? Sem nenhuma dúvida, tem outro nome o que se está chamando de liberdade” (CASTRO, 2010, p. 87).

Enquanto romance de denúncia, *A bagaceira* não se restringe ao social, em sua feição apenas econômica. A este aspecto somam-se, interativamente, costumes, valores, preconceitos, tradições, etc., no propósito modernista de “descobrir o Brasil”. E nesse propósito todas as formas de violência se equiparam, são equivalentes todos os modos de *injustiça*. (CASTRO, 2010, p. 94)

No sistema-mundo colonial existe todas as formas de relações de poder, como se vê no romance de José Américo de Almeida, construídas a partir de experiências históricas fragmentadas, cuja totalidade explicita a lógica do controle de forma sistêmica: o trabalho e seus produtos, a natureza e os seus recursos de produção, o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie, a autoridade e os seus instrumentos, na visão de Quijano (2009).

Sob o prisma do controle, a jovem Soledade apenas tem valor sexual para o senhor de engenho, o qual desfrutou o seu corpo e rememorou, através dela, a sua falecida mulher, haja vista que ambas são muito parecidas e possuem certo grau de parentesco. A fantasia juvenil da retirante acentua-se à medida em que passa a ter uma relação com Dagoberto. Nesse diálogo com Lúcio, ela exclama: “Soledade enterneceu-se: – Filho, você...” (ALMEIDA, 2004, p. 93). No entanto, o seu parentesco enquanto madrasta jamais acontece, pois os interesses de Dagoberto são meramente individuais e momentâneos.

O prevalecimento da ilusão instiga os sentimentos da retirante, bem como a sua relação com Dagoberto. Ela acredita que será mulher e esposa do senhor de engenho, também a mãe (madrasta) de Lúcio: “Mas, como quer que lhe falasse em casamento: – Diga... Ela respondeu num tom de pilhéria amarga: – Isso é falando sério? Mas veja só!... Rematou de uma maneira quase repulsiva: – *‘Stá doido! Eu podia ser sua mãe...’*” (ALMEIDA, 2004, p. 111-112, grifo nosso). Do aspecto econômico para o aspecto sexual, o controle se torna característica de poder local nessas localidades agrárias, personificado na figura do mandatário: “Porque, se é do romance de José Américo de Almeida que estamos tratando, então o humano é escorraçado pela bagaceira, pela estrutura social violenta e injusta nela personificada” (CASTRO, 2010, p. 104-105).

Essa estrutura não se formula autonomamente, mas sim nas relações hierárquicas entre os grupos humanos, distintos na sua condição socioeconômica, como estabelece o sistema-mundo. Por isso, em *A bagaceira* permanece a malha consistente da colonialidade do poder, segundo Quijano:

Não obstante, a estrutura de poder foi e ainda segue estando organizada sobre e ao redor do eixo colonial. A construção da nação e sobretudo do Estado-nação foram conceitualizadas e trabalhadas contra a maioria da população, neste caso representada pelos índios, negros e mestiços. A colonialidade do poder ainda exerce seu domínio, na maior parte da América Latina, contra a democracia, a cidadania, a nação e o Estado-nação moderno. (QUIJANO, 2005, p. 135-136)

No engenho Marzagão, a disputa em torno do trabalho, da economia e do sexo marca a existência da miséria, do patriarcalismo e do sofrimento. Por outro lado, o controle define a autoridade dos senhores locais. Quando Soledade se torna objeto de luta entre os homens, sobretudo entre Lúcio e Dagoberto (a visão de mundo daquela sociedade também é patriarcal), um dos mandatários (o jovem ou o mais velho) tem êxito na conquista da retirante: “– Não, meu filho, ela não pode ser tua esposa porque... Eu profanei a memória de tua mãe, mas foi tua mãe, que amei nela...” (ALMEIDA, 2004, p. 115), exclama o senhor de engenho.

Logo em seguida, Lúcio se dirige até a casa de Soledade e lhe desfere ofensas terríveis: a visão machista do estudante culpa a moça com insinuações de toda natureza, sem refletir, de fato, que Dagoberto foi o principal responsável por desvirginar a retirante, criando nela uma sensação de pertencimento a Marzagão e ao senhor de engenho.

A história segue com a paixão entre Soledade e Dagoberto, com a ausência de Lúcio e o seu desaparecimento voluntário, com o anseio de vingança motivando Valentim e Pirunga. Pela sanha do jovem retirante, que jurou não matar quem manchou a reputação da sertaneja ao seu padrinho, o senhor de engenho perde a vida numa carreira desabalada: “Os vaqueiros erguiam-se nos estribos, procurando ver a parelha tresloucada. Atalhavam-na; [...] E ela desagarrava dessa direção: desandava, acelerada, ziquezagueando, na fuga mais desordenada. [...] Rastejavam na esteira de sangue e de suor” (ALMEIDA, 2004, p. 127).

Com a morte do velho senhor local, Lúcio, o herdeiro, regressa a Marzagão casado com a filha de um rico usineiro e coloca o seu sonho de progresso em prática. Ele desenvolve a implantação sofisticada do seu projeto capitalista na margem do sistema mundial, buscando mitigar o sofrimento daquele povo, mas também transformar a velha oligarquia para o novo poder rural, desenvolvido tecno-cientificamente. Com a visão empreendedora do herdeiro, o engenho apresenta a variedade tecnológica:

Só pelo nome se reconhecia o antigo Marzagão.

Em vez da monotonia da rotina, vibrava o barulho do progresso mecânico. O silvo das máquinas abafava o grito das cigarras.

Desaparecera o borrão das queimadas na verdura perene. A capoeira imprestável dera lugar à opulência dos campos cultivados – não com a cana tamanhinha, mas de touceiras que se inclinavam, como se estivessem nadando nos marroços da folhagem ondeada.

Não se viam mais as choças cobertas de palha seca que imprimiam ao sítio um tom de natureza morta. Casitas caídas exibiam nos telhados vermelhos a cor da lareira acesa da fartura.

O pomar dadivoso esgalhava rente à casa-grande; soprava perfumes de janela a dentro e parecia querer dar frutos na sala de jantar. Era o mercado aberto, a feira livre dos passarinhos e dos pobres.

Esse oásis representava um molde de prosperidade, um modelo de técnica agrícola, o núcleo eficiente contrastando com a organização primitiva. (ALMEIDA, 2004, p. 135-136)

O novo senhor de engenho conseguiu o feito de industrializar Marzagão e transformar a economia local com a produção em larga escala dos campos cultivados. A sua prosperidade corresponde ao trabalho massivo, com olhar futurista, que modernizou, sobretudo, as relações de trabalho e a propriedade: “Não se viam mais as choças cobertas de palha seca que imprimiam ao sítio um tom de natureza morta. Casitas caídas exibiam nos telhados vermelhos a cor da lareira acesa da fartura”.

Com o avanço tecno-científico, as lutas por melhorias de condições de trabalho foi uma tônica em todo mundo civilizado. No entanto a exploração do trabalho, condicionada pela eficiência do sistema mundo, acontece também de forma sofisticada, com a substituição do ser humano pelas máquinas. O domínio sobre a natureza evidencia a grande obra de Lúcio e a consolidação do pensamento eurocêntrico civilizatório. A exploração do trabalho, bem como da natureza continua sob a retórica desenvolvimentista, com o aprofundamento do capitalismo:

Aqui também tudo se faz para evitar que a crise ecológica se torne uma crise de crédito. A natureza é traduzida em linguagem mercantil. A Terra, embora não seja uma mercadoria, é tratada como se fosse. Cada vez mais se fala em *commodity ambiental*. Tudo deve ser transformado em dinheiro, lógica mercantil que, sabemos, abstrai-se do mundo na sua materialidade. (COSTA, 2006, p. 126)

Os problemas estruturais, que assolam a vida dos sertanejos, persistem a cada geração. Sob o comando de Lúcio, o engenho promove o agrupamento da mão de obra, fomentado pelas boas condições que existe em Marzagão: moradia, alimentos, escola etc.

Mas ao final da narrativa, reaparece Soledade com seu filho, o qual também é herdeiro daquela empresa magnífica, pois como filho de Dagoberto Marçau possui direito sobre aquelas terras e aquele rico patrimônio:

O ano de 1915 reproduzia os quadros lastimosos da seca.
Eram os mesmos azares do êxodo. A mesma debandada patética.
Lares dismantelados; os sertanejos desarraigados do seu sedentarismo.
Passavam os retirantes dessorados, ocos de fome, cabisbaixos como quem vai contando os passos.
Lúcio sentia gritar-lhe no sangue a solidariedade instintiva da raça.
E organizou a assistência aos mais necessitados.
Abeirou-se, certa vez, uma retirante com o ar de mistério. Trazia um rapazinho pela mão. E recusou a esmola com a fala quebrada:
– Eu só queria saber de quem é este engenho...
– Pois não sabe que é do dr. Lúcio?
Ela empalideceu como se fosse possível ficar mais branca. E deixou caírem os molambos entroxados. Apresentou-se na casa-grande sem falar. E, sem nada perguntar, aguardava a resposta.
Intrigado com esse silêncio, o senhor de engenho indagou:
– Que deseja, mulher?
– Eu por mim nada quero, mas este menino está morrendo de fome...
– Pois vá dar de comer ao seu filho! Não precisava vir a mim
– Ele tem seu sangue...
Cada vez mais enleado, Lúcio não se acusava de um desses contatos fortuitos, de beijos avulsos que frutificam, do único pecado que deixa o remorso vivo.
E não conteve a repulsa:
– Mulher embusteira, se queres que eu te mate a fome...
– O senhor faz isso porque não é seu filho!...
– Pois, se não é meu filho, que quer que lhe faça?
– Quero que dê o que é dele... Esmola eu pediria aos estranhos... (ALMEIDA, 2004, p. 140)

Os sofrimentos causados pela seca prosseguem na vida sertaneja: torna-se um eterno retorno sem solução, que reaparece de tempos em tempos. No trecho acima, é evidente o quadro terrível semelhante ao que está no início do romance, com dois tempos diferentes (1898-1915), evidenciando a força da natureza sobre os indivíduos, influência realista-naturalista em José Américo de Almeida: “O ano de 1915 reproduzia os quadros lastimosos da seca. Eram os mesmos azares do êxodo. A mesma debandada patética. Lares dismantelados; os sertanejos desarraigados do seu sedentarismo”.

Embora o autor comprove que essa questão fortalece a miséria e o sofrimento da massa sertaneja, são as ações políticas em favor de um grupo específico que limita a ascensão de justiça social para essa gente: “Passavam os retirantes dessorados, ocos de

fome, cabisbaixos como quem vai contando os passos”. Tais problemáticas reforçam a dialética da degradação tratada por Ângela Bezerra de Castro⁵, constituída “[...] de sua estrutura intrínseca e da relação entre essa estrutura e a realidade sócio-econômica em que está inserida a obra” (CASTRO, 2010, p. 115).

Neste sentido, é a política capitalista de exploração da massa trabalhadora (modernidade colonial) que se consolidou na margem infringindo a vida, privilegiando, antes de qualquer coisa, o lucro. Essa política de valores patriarcais apagou o brilho de *Soledade*, demonstrando que a mulher ocupa o papel de submissão e esquecimento na ordem hierárquica das relações humanas.

Ao mesmo tempo, sob a marcha da ascensão econômica, a ideologia política colonial definiu o controle do trabalho (os seus recursos e os seus produtos), o sexo (os seus produtos e a reprodução da espécie), a subjetividade (os seus produtos e sua identidade), obtendo êxito em extrair não somente a força de trabalho dos milhares de homens e mulheres (brejeiros/brejeiras X sertanejos/sertanejas) que viveram no engenho Marzagão, como também em impor o pensamento de serem “marginalizados” geograficamente/socialmente/subjetivamente (colonialidade do poder).

O movimento dialético de degradação caracteriza as relações de trabalho e a reificação da classe trabalhadora. Segundo a professora Ângela,

Para os brejeiros, a degradação se apresenta como um fato consumado. O trabalho alienante já os reduzira à condição de “coisas” ou de “bichos”, conforme se afiguram, insistentemente metaforizados pela narrativa. Para os sertanejos, este será o ponto final da trajetória que se vai cumprir, gradativamente, na convivência corrosiva da bagaceira. (ALMEIDA, 2010, p. 129)

Não se pode esquecer a análise de Quijano a respeito da classificação do indivíduo no processo de colonização da América, que transformou o interior das relações humanas. “Na América, no capitalismo mundial, colonial/moderno, os indivíduos classificam-se e são classificados segundo três linhas diferentes, embora articuladas numa estrutura global comum pela colonialidade do poder: trabalho, raça, gênero” (QUIJANO, 2009, p. 101).

⁵ No capítulo VI, intitulado *A Dialética da Degradação*, Ângela Bezerra de Castro utiliza a teoria de Lucien Goldman em *A Sociologia do Romance* para sustentar a sua análise crítica a respeito de *A bagaceira*. Segundo a professora, “Julgamos de fundamental importância considerar, neste romance de José Américo de Almeida, sua estrutura decisivamente antitética. São tantos os termos colocados em oposição que alguns participam de mais de um conjunto, compondo-se superposições de antíteses no processo narrativo” (CASTRO, 2010, p. 117).

Também não se pode esquecer que o controle do trabalho em *A bagaceira* é o moto contínuo da colonialidade do poder, cuja lógica se insere no exercício do poder local. Para Ângela de Castro (2010), esse exercício de poder é primeiro feudal (pela mentalidade atrasada de Dagoberto), mas depois se torna capitalista (pela mentalidade avançada/utópica de Lúcio).

Como a disputa e o controle do trabalho em Marzagão é uma tônica que persiste em toda a narrativa, o capitalismo (colonial/moderno) é o sistema (mundo) que dirige a percepção do pai e a utopia do filho. Lúcio parece “[...] incapaz de perceber a contradição inconciliável entre o AMOR À TERRA, a LIBERDADE, a SOLIDARIEDADE e sua utopia transformadora, firmada sobre o latifúndio e convertida na ideologia desenvolvimentista do capitalismo” (CASTRO, 2010, p. 143).

Em verdade, Lúcio não detém o poder de modificar toda a estrutura, sendo, por isso, engrenagem de alienação na sua maneira de conceber soluções aos problemas. Por isso, ele aparenta ser ingênuo. A incompreensão dos problemas sociais denota a vida burguesa, de homem poderoso, para a realidade circundante, que desde a mocidade consolidou a percepção de Lúcio e que, agora, define o seu caráter reformista:

Relanceou a vista pela paisagem do trabalho organizado. Só a terra era dócil e fiel. Só ela se afeiçoara ao seu sonho de bem-estar e de beleza. Só havia ordem nessa nova face da natureza educada por sua sensibilidade construtiva.
E recolheu-se com um travo de criador desiludido:
– Eu criei o meu mundo; mas nem Deus pôde fazer o homem à sua imagem e semelhança...
(ALMEIDA, 2004, p. 142)

Considerações Finais

Refletir uma obra tão importante da literatura brasileira, inauguradora de reflexões sobre o país, seja no aspecto humano seja na problemática da sociedade agrária regional, é um trabalho analítico bastante considerável, e, ao mesmo tempo, gratificante. Sem dúvida, as leituras teóricas enriquecem a percepção crítica e fomentam o espírito à compreensão dos elementos centrais da obra romanesca. Em *A bagaceira*, a malha do poder configurado pelo sistema-mundo da modernidade colonial define o controle do trabalho, do sexo, da subjetividade, do gênero, da autoridade, mantendo as forças produtivas do capitalismo em constante ebulição.

O engenho representa a permanência da colonialidade, como também a política de exploração sobre os nordestinos, identificados como brejeiros e retirantes. Essas identidades vivem na margem do sistema mundial do capitalismo moderno, segundo Mignolo (2003). Expandir a reflexão do romance para a ótica decolonial, reconhecendo sobretudo tais identidades, como ficou demonstrado na seção de análise literária, caracteriza o surgimento de outras histórias, outras culturas, outras formas de ver/estar no mundo, que são aviltadas pelos modos de exploração existentes nessa realidade agrária.

O panorama geral da análise literária, tratada nesse artigo, exemplifica que a política da modernidade colonial se iniciou com Dagoberto e consolidou-se, no final da narrativa, com o seu filho Lúcio. Entre o primeiro e o segundo mandatário da região houve algumas mudanças e melhorias para os trabalhadores/trabalhadoras, mas nada que impeça o sistema-mundo de reorganizar-se novamente, e, assim, sofisticar a exploração com outro *modus operandi*.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira: romance*. Introdução M. Cavalcanti Proença; ilustrações Poty. 39ª ed. com texto revisto da edição crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CASTRO, Ângela Bezerra de. *Releitura de A bagaceira: Uma aprendizagem de desaprender*. João Pessoa: Secretaria de Estado da Educação e Cultura/Conselho Estadual de Cultura/Gráfica JB, 2010.

HAESBAERT Rogério; GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *A nova des-ordem mundial*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: Almedina, 2009, p. 73-117.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005, p. 117-139.

Recebido em 10/09/2021

Aceito em 13/03/2022

ⁱ **Moisés Carlos de Amorim** é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL). Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) também pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É professor da rede pública estadual na Secretaria de Estado de Educação (SEDUC - MT), membro do grupo interdisciplinar de Estudo de Linguagem GIEL/CNPQ/IFSP, com foco e interesse em literatura e realidade social, mitos no imaginário poético, teorias decoloniais e pós-coloniais. **E-mail:** moisesarmorim@hotmail.com

UMA LITERATURA VADIA: A REDUÇÃO ESTRUTURAL DE CANDIDO E SCHWARZ

[A LAZY LITERATURE: THE STRUCTURAL REDUCTION OF CANDIDO AND SCHWARZ]

PEDRO ALEGREⁱ

<https://orcid.org/0009-0005-3131-0655>

Colégio Pedro II – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O artigo pretende revisitar o texto de fundação da crítica dialética brasileira, “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, a fim de por em causa os pressupostos que organizam a leitura tanto de uma obra literária quanto da vida social. Parte-se do ensaio de Schwarz sobre Candido, para, em seguida, encontrar uma diferente abordagem do método da “redução estrutural”. Busca-se, ao fim, apontar outras leituras possíveis para o romance de Manoel Antônio de Almeida em uma articulação entre história brasileira do século XIX e a escrita ficcional, de forma diversa à tradição dialética.

Palavras-chave: Crítica dialética; Antonio Candido; Romance brasileiro; História; Manuel Antônio de Almeida

Abstract: The article intends to revisit the foundation text of brazilian dialectical criticism, “Dialectics of malandragem”, by Antonio Candido, in order to question the assumptions that organize the reading of a literary work and social life. It starts with Schwarz’s essay on Candido, and then finds a different approach to the “structural reduction” method. In the end, the aim is to point out other possible readings for Manoel Antônio de Almeida’s novel in an articulation between Brazilian history of the 19th century and fictional writing, in a way different from the dialectical tradition.

Keywords: Dialectical criticism; Antonio Candido; Brazilian novel; History; Manuel Antônio de Almeida.

Nada é mais brasileiro que esta literatura mal resolvida.
— Roberto Schwarz.

Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade.
— Manoel Antônio de Almeida.

1. A exclusão estrutural

A certidão de nascimento da crítica dialética brasileira, segundo Roberto Schwarz, data de 1970, com a publicação do ensaio *Dialética da malandragem*. Nele, Antonio Candido realizou a conjunção da análise formal de um romance do século XIX com a localização da ordem social brasileira, a ponto de denominar uma “linha de força” inédita na literatura nacional, a saber, “a malandragem”, que articula uma tradição singular. A *complementação* entre forma literária e conhecimento social brasileiro organizou, à luz da unidade do romance, uma mudança no curso da própria literatura brasileira e da realidade histórica, numa sondagem que remete, ainda, à cena política contemporânea.¹ A importância desse ensaio é medida na própria leitura de Machado de Assis feita por Schwarz, que desenvolve e amplia o modelo realizado por seu mestre. Ao escrever um ensaio sobre Candido,² Schwarz situa o programa da crítica dialética encontrado em seu próprio trabalho ensaístico, reconhecendo a exigência, talvez dialética, de falar sobre si ao se interrogar sobre o outro.

Em poucas palavras, no ensaio de Antonio Candido, segundo Schwarz, “trata-se de ler o romance sobre o fundo real e de estudar a realidade sobre o fundo de romance” (SCHWARZ, 1987, p. 140). No livro analisado por Antonio Candido – as *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manoel Antônio de Almeida –, foi preciso localizar o setor da “totalidade social cujo movimento a forma do livro sintetiza” (SCHWARZ, 1987,

¹ O ensaio de Antonio Candido, escrito em 1970, se localiza no auge do endurecimento da ditadura militar (1964-1985), quando, em 1968, com o AI-5, a repressão ganhou dimensões implacáveis no âmbito político e cultural.

² Trata-se do ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’ (1987), que será seguido nos termos de Schwarz até certo ponto.

p. 139). Esta realidade é lida, no romance, a partir um setor específico e minoritário da realidade brasileira: o dos homens livres que, não sendo escravos nem senhores, viviam num espaço social intermediário e anômico, “em que não era possível prescindir da ordem nem viver dentro dela” (SCHWARZ, 1987, p. 138). Tem-se, assim, a malandragem, em cujos movimentos os personagens do livro encenam, numa dialética, tanto literária quanto social, entre a ordem a desordem.

Essa dialética é uma espécie de esqueleto de sustentação do romance. Segundo Schwarz, é uma “formalização estética” (SCHWARZ, 1987, p. 132) de um ritmo geral da sociedade brasileira do século XIX. O romancista deixou de lado os dois extremos da realidade social, ao suprimir tanto o escravo, e, portanto, retirou quase totalmente a dimensão do trabalhador, quanto as classes dirigentes, suprimindo os controles do mando. Restou, nas *Memórias*, um “setor intermediário” da sociedade que “a ordem só dificilmente se impunha e mantinha” (SCHWARZ, 1987, p. 132). Trata-se de uma classe de pessoas livres, deslocadas que, se agitando de um lado a outro da ordem social, deixou no ar o “jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e o ilícito” (CANDIDO, 2015, p. 39). Esta é a realidade histórica da qual a dialética da ordem e da desordem é o “correlativo formal”.

Antonio Candido chama “redução estrutural” ao processo por cujo intermédio a realidade social se torna, no romance, componente de uma *estrutura literária*. “Meu propósito”, ele escreve no Prefácio de *O discurso e a cidade*, “é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar de que maneira a narrativa se constitui de materiais não literários” (CANDIDO, 2015, p. 9). Para isso, parte-se de obras tributárias de concepções realistas que procuram, segundo ele, reproduzir a realidade.³ Esta reprodução, como se sabe, não é mecânica, direta, em relação à realidade histórica, pois a obra literária, regulada de modo autônomo, compõe suas leis a partir das quais apenas com delicadas mediações se pode entrever o componente social de que se alimentou. Em geral, esses elementos são indícios que formam, no interior da obra, “princípios estruturais” que “regem a formação do texto a partir de suas camadas mais fundas e devem ser trazidos à luz clara da razão crítica” (CANDIDO, 2015, p. 12). Este modo de proceder se baseia na

³ Note-se que no interior desse modelo crítico avulta a noção de representação (mímesis) como *imitação* de uma realidade que o romance dá a ver. Em certo sentido, o impulso mimético da obra realista configura, na verdade, o ideal de plasmar certa imagem da vida social. Esse princípio será questionado a seguir, a partir de uma sutil diferença apresentada no texto de Candido, a que o ensaio de Schwarz não deixa entrever.

“camada aparente” da narrativa e pode ser traduzido pelos “elementos germinais ocultos” contidos na estrutura da obra. A tensão, de relação dinâmica, entre a camada ostensiva e “subsolo do discurso” é o modelo de que parte Candido para ler as *Memórias*, de Manuel Antônio de Almeida. Em resumo, este modelo crítico se define pelo – “desejo de explicar o aparente por meio do oculto” (CANDIDO, 2015, p. 13).

Entre a camada aparente e a camada oculta do romance de Almeida, existe um descompasso que Antonio Candido identifica de início, a fim de organizar para o leitor os princípios estruturais da narrativa em questão. As *memórias de um sargento de milícias* são constituídas por alguns veios descontínuos. Para a crítica integradora, a que pretende Candido, trata-se de um nítido problema de composição, uma vez que o romance apresenta, em demasia, uma “justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos” na estrutura formal, mesmo que sejam “interessantes” ou “encantadores” como episódios soltos ou “quadros isolados” (CANDIDO, 2015, p. 29). Estes quadros, segundo Candido, são parte do que os críticos chamaram, nas *Memórias*, de “documentos”, típicos do romance de costumes, que visam sobretudo o registro fiel da vida cotidiana da época. Estes documentos estão “prontos para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da *petite histoire*”, mas, do ponto de vista literário, representam uma “*desintegração* dos elementos constitutivos” (CANDIDO, 2015, p. 29) do romance. Tem-se uma intensa “descrição de costumes” que, na prática, não se alia a nada de estruturante na obra, pois permanece *em aparência* como elementos desintegrados – “tudo nele está desconexo” (CANDIDO, 2015, p. 29). Elementos indeterminados, de caráter informe ou pitoresco, tudo que seria “registro histórico” ou documento, para Candido, revela-se como dispersão do caráter realmente social da obra, que se encontra não em mero registro incapaz de fornecer a força estética do romance, mas na formalização estrutural da dialética da ordem e da desordem. A desconexão dos elementos que, para outros críticos, era a força de Almeida como romancista de costumes, na verdade, é “o ponto fraco da sua composição” (CANDIDO, 2015, p. 29).

Para Candido, o romance de Almeida não poderia ser um documentário, porque, se assim fosse considerado, seria um péssimo livro, uma vez que se caracteriza por ignorar as camadas dirigentes da sociedade assim como as camadas mais baixas (a dos escravos), recolhendo personagens de um estrato médio ou baixo, de lugar indefinido socialmente – quer dizer, do ponto de vista documentário, seria muito restrito, senão inválido. O caráter

social desse romance é outro, como pretende Candido, mais profundo, e se encontra oculto no meio da dispersão de quadros soltos.

Lendo o capítulo 15 do romance, o crítico apresenta seu argumento. Trata-se da cena “Estralada”, a festa de aniversário da Cigana, que Leonardo Pai atrapalha, pagando o capoeira Chico-Juca para criar uma desordem, e denunciando previamente ao major Vidigal, símbolo da lei na narrativa, para intervir e restabelecer a ordem. Embora o episódio seja composto do elemento “documentário”, incluindo a festa cigana, o retrato do capoeirista, comum à época, e uma sequência de fatos, nesse caso o documento não existe em si, como elemento disperso, mas “é parte constitutiva a ação” (CANDIDO, 2015, p. 29), de modo que o autor não está “desviando” a atenção do leitor para traços quaisquer da sociedade, mas revelando sua estrutura essencial: como a ordem e a desordem são mobilizadas por uma camada social intermediária. Esta maneira de narrar, segundo Candido, obedece às normas da composição narrativa; a outra, entretanto, perdida em elementos dispersos, senão errada, é imperfeita, “por motivos de natureza estrutural” (CANDIDO, 2015, p. 29).

Dessa maneira, o crítico organiza a camada superficial dos dados ficcionais, que precisam ser encarados como “elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois nesse caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo” (CANDIDO, 2015, p. 30). Contra a série descritiva e desconexa da narrativa, existe a representação de uma classe social anômica que transita entre a lei e a sua infração, a ordem e a desordem social, de maneira indistinta, compondo assim não apenas o “retrato”, mas a verdadeira estrutura que organiza o elemento social do livro. Trata-se, para Candido, de duas estruturas, a social e a ficcional, e uma é visada no interior da outra. A partir da obra, em seus elementos estruturais, se conhece a forma de um modelo social que tem correspondência histórica. Portanto, para que a camada social e literária mais funda se revele “à luz da razão crítica”, é preciso, segundo este modelo de análise, excluir os elementos dispersos, os quadros soltos, episódios desconexos, descrições, tudo aquilo que torna imperfeito o livro de Almeida, em função da *ação narrativa* que demonstra o princípio formal do romance. Nesse sentido, *a redução estrutural começa por uma exclusão estrutural* de todos os traços desintegrados que, segundo o próprio Candido, compõem as *Memórias* do início ao fim.

2. Um romance da desintegração

Afinal não era senão vida de enjeitado, que o leitor sem dúvida já adivinhou que ele era.
— Manoel Antônio de Almeida

A redução estrutural é também o modelo com o qual Schwarz procura organizar a leitura das *Memórias póstumas*, de Machado de Assis. Assim, quando escreve que “o antagonismo de classe, em sua forma particular ao Brasil” (SCHWARZ, 2012b, p. 62) é a chave do estilo do narrador machadiano, toma-se o paradigma de Antonio Candido na interpretação do romance de Almeida, uma vez que nele se percebe igualmente que “o estilo das *Memórias* é ligado à dialética da ordem e da desordem e à experiência de classe que ele, o estilo, sintetiza em certo plano” (SCHWARZ, 1987, p. 144). O romance de Machado de Assis é marcado, como o de Almeida, por uma “descontinuidade da intriga”, por um “enredo errático e frouxo”, uma forma “aparentemente desprovida de método” e “desprovida de necessidade interna”, sem ação narrativa, em suma, “um romance acima de tudo escorregadio” (SCHWARZ, 2012b, p. 68). Entretanto, o crítico que opera na redução estrutural pretende mostrar como esta aparência disparatada possui uma lógica singular, de origem social. Trata-se, como um todo, de um “arranjo engendrado a partir de circunstâncias históricas peculiares”, a partir das quais “fica patente a afinidade com a cadência do procedimento narrativo, o que assegura ao romance coesão (um fato estrutural) e a verossimilhança” (SCHWARZ, 2012b, p. 66). O tipo social, a que representa o narrador Brás Cubas, assim como a classe média, no romance de Almeida, são as estruturas sociais que garantem a “coesão” de narrativas as quais insistem em desmentir seus críticos. A partir desses “dados históricos”, acrescenta Schwarz, é que se pode encontrar numa forma descontínua e desprovida de necessidade “a sua logicização e consequência não evidente” (SCHWARZ, 2012b, p. 66). O crítico, diante de alguns disparates narrativos, precisa encontrar a lógica interna de uma forma aparentemente arbitrária; a redução estrutural busca, no evidente, o não evidente, e no aparente, o oculto. Em geral, o elemento não evidente, abstraído na forma estética, é uma certa lei secreta que organiza este ou aquele processo social e histórico, seja uma classe ou tipo social.

Como foi dito, no caso de *Memórias de um sargento de milícias*, o princípio formal não evidente que demonstra, ao mesmo tempo, a lei social e a literária é “a dialética da ordem e da desordem a partir da situação dos homens livres e pobres no interior da ordem

escravista” (SCHWARZ, 1987, p. 149). Estrutura literária que se torna possível somente quando participa de uma exclusão de elementos fragmentados que não se reduzem ao todo. Nos termos de Schwarz, o “romance é forte só quando a subordina [a descrição documentária] a um outro movimento, o da ação” (SCHWARZ, 1987, p. 131). A leitura estrutural, segundo Candido, “superando as descrições estáticas, amaina a inclusão frequente de usos e costumes, dissolvendo-os na dinâmica dos acontecimentos” (CANDIDO, 2015, p. 30). Existem, assim, dois movimentos que devem ser colocados no interior de uma hierarquia, segundo a qual o movimento da descrição se submete ao da ação, as partes ao todo, os detalhes à totalidade, os fragmentos ao princípio condutor da narrativa⁴.

Contudo, Schwarz não destaca em seu comentário algo que, salvo engano, é marcante no ensaio de Antonio Candido e que precisa ser assinalado. Para este, no romance de Almeida, os detalhes, os elementos desconexos, as descrições em quadros, tudo em suma o que a redução estrutural precisa submeter ao princípio organizador da narrativa, nada disso é marginal, periférico ou diminuto na composição do livro. Na verdade, salta aos olhos do leitor o modo como a “desorganização” é sistemática. O crítico observa a desagregação formal e, por sua vez, a toma como incoerência aparente de uma necessidade oculta. Mas, de modo nenhum, os elementos informes são resíduos a que se poderia dispensar – *eles na verdade garantem, a todo momento, a razão de ser da crítica que pretende ver, na desordem patente, a ordem latente. Apenas porque existe uma desconexão dos elementos é que a crítica dialética se mobiliza em conectá-los ao princípio estrutural.*

Assim, Candido pode afirmar, com lucidez, que “a estrutura do livro sofre a tensão das duas linhas que constituem a visão do autor e se traduzem em duas direções narrativas, inter-relacionadas de maneira dinâmica” (CANDIDO, 2015, p. 40). Trata-se, segundo o crítico, de uma verdadeira “dualidade de etapas” (CANDIDO, 2015, p. 30). Desse modo, a dialética da ordem e da desordem não se manifesta apenas como representação literária de um processo social, segundo o qual os tipos sociais indeterminados pelo rígido sistema da escravidão vagam em aventuras no limite da lei e da infração, demonstrando a forma pela qual um estrato social organiza uma experiência deslocada do mundo hierarquizado, como pretendem Schwarz e Candido. Existe, em vez disso, no próprio cerne da redução

⁴ Vê-se ecoar aqui a distinção entre narrar e descrever elaborada por Lukács (2010).

estrutural, uma dialética da ordem e da desordem que divide, não a obra literária e processo social, mas duas modalidades narrativas. “São duas ordens narrativas coexistentes” (CANDIDO, 2015, p. 30). A ordem da descrição fragmentária de quadros narrativos isolados ameaça constantemente a totalidade do romance, segundo a crítica dialética, com uma desagregação de suas partes. A esta desordem formal, se contrapõe o elemento da ordem dialética, que busca submeter cada parte ou detalhe desconexo à “dinâmica dos acontecimentos” como “parte integrante da ação” (CANDIDO, 2015, p. 30), de modo a revelar assim a lei oculta de uma narrativa disparatada e, no limite, “imperfeita”. É dentro dessa dialética que iremos compreender o movimento do ensaio de Antonio Candido, o qual, para demonstrar o princípio estrutural do livro, precisa tomá-lo por um “romance representativo” (CANDIDO, 2015, p. 31).

Por isso, escreve Candido, “a primeira metade tem mais o aspecto de crônica, enquanto a segunda é mais romance” (CANDIDO, 2015, p. 30). As duas modalidades se dividem entre, de um lado, o aspecto descritivo e “documentário”, de teor historiográfico, e recebe, desse modo, o nome de “crônica”; e, por outro lado, o aspecto “mais romance” fala de uma estruturação na qual cada parte está a serviço de acontecimentos organizados que revelam um mundo social a partir da forma literária. A primeira modalidade é desconexa, tem função de pintar costumes, tipos, situações de época, mas nada se apresenta como o movimento social organizado por uma forma. A segunda modalidade, a que Candido se filia, é a que junta os fragmentos desorganizados e submete a “ordem da crônica” à ordem da ação narrativa, capaz de indicar a estrutura do movimento social de uma classe. Esta modalidade privilegiada mostra a sua “correspondência profunda” (CANDIDO, 2015, p. 33), por trás da desconexão descritiva, com a sociedade brasileira do século XIX. Por ser, segundo sua lógica interna, o “correlativo formal” da vida social daquela época, as *Memórias* se constroem como romance representativo. De um lado, existe a crônica, que exhibe fatos dispersos sem conexão, enquanto, de outro, há o romance representativo que liga os momentos narrativos à lei de uma ordem social revelada pela ação dos personagens.

Desse modo, Candido reelabora, no interior da sua crítica dialética, a oposição tradicional entre a crônica de fatos e a representação poética que define a noção clássica da *mimesis*. Sabe-se que, na *Poética*, Aristóteles contrasta a poesia por ser “mais filosófica e mais nobre do que a história” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97). Esta se refere

aos fatos que aconteceram sem nenhuma conexão necessária, enquanto a mimese poética não diz o que de fato ocorreu, mas o que “poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou necessidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97). O que parece conduzir Aristóteles, na definição da representação poética, não é de modo algum a natureza imitativa da arte, que deveria copiar igualmente o que vê. Na verdade, é o oposto. A história diz o que aconteceu e, além disso, sua sequência de fatos históricos pode muito bem ser “inverossímil” se copiada para uma obra de arte. Esta, ao contrário, deve evitar a narrativa histórica, e representar segundo a verossimilhança de “uma ação única e que forma um todo” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). A poesia se baseia, em sua formulação clássica, não em uma noção estreita de semelhança como cópia, mas em um modelo específico de racionalidade. Na arte mimética, é necessário representar a universalidade das ações, e não dos fatos soltos, a que pertence a narrativa histórica. Portanto, a poesia é mais filosófica porque é a mimese, não de homens quaisquer, mas da ação, “a mimese de homens que agem” (ARISTÓTELES, 2017, p. 85). A mimese, segundo Aristóteles, é uma trama de enredos, necessariamente concatenados em cadeia verossímil, quer dizer, baseada nas causas e efeitos que tornam os fatos um todo coerente, filosófico, possível. Por isso, “o todo é o que possui início, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95) em uma trama de ações representadas poeticamente. Quando Candido reivindica o caráter representativo do romance de Almeida, que estaria apenas em parte “dentro das normas tradicionais de composição” (CANDIDO, 2015, p. 30), ele está retomando a diferença aristotélica, fundadora da tradição clássica, entre poesia, como trama de ações universais e necessárias, e história, como fatos particulares sem necessidade interna. O romance de Almeida deve submeter, para Candido, seus fatos descritivos sem necessidade, “documentários” e históricos, à ordem representativa das ações. Ele deve deixar de ser história ou “crônica” e passar a ser representação social de uma ordem específica (em geral oculta) dos fatos.

A dialética da ordem e da desordem não se estabelece entre romance e processo social, porque entre eles há uma harmonia representativa, em que um é o correlativo do outro. A oposição em jogo, muito mais contrastante, se encontra entre a desordem da história, como aparece no romance de Almeida, feita de episódios dispersos, personagens aleatórios e sem função narrativa, e a ordem representativa que organiza a ação do livro em um todo estrutural articulado. O cerne da mimese é esta racionalidade dos eventos no

interior de uma trama de ações concatenadas pelas causas e efeitos que os homens de ação realizam. Ao se colocar ao lado das normas tradicionais da composição, Candido compreende o enredo de ações capaz de organizar uma verdade social. Verdade essa, no entanto, que expõe uma singular diferença entre a redução estrutural e a tradição clássica da representação, que acabamos de comparar.

O que, em Aristóteles, singularizava a poesia mimética, em Candido se encontra, ao contrário, na definição do processo histórico. Como se houvesse, na dialética da ciência social, uma inversão: o romance representativo é a imagem da história como trama de ações, enquanto, tradicionalmente pensada, esta trama é primeiramente o lugar da poesia, e não da história. Da mesma maneira, o romance de Almeida, desorganizado e feito de uma sequência de fatos descritivos, que não são regulados pela necessidade das causas e efeitos, se parece muito mais, aos olhos aristotélicos, com a narrativa da história, em sua estrutura. A crítica dialética, numa inversão, assumiu a racionalidade da mimese clássica para organizar a ciência da vida social, como representação da ação, enquanto o próprio romance procura outra forma narrativa, a qual se parece muito mais com a história, feita de fatos sem conexão e sem necessidade interna. O arranjo do processo social no romance, para a redução estrutural de Candido, é uma composição poética, no uso a que foi dado por Aristóteles, enquanto o romance é uma narrativa dotada de uma sucessão de episódios que faz lembrar a história. Invertidos os papéis, o crítico assume a tarefa de organizar uma narrativa representativa, como um poeta segundo Aristóteles, e também de excluir certa dinâmica indeterminada, sem causalidade, de que se compõe o próprio tecido da história e das histórias.

Assim, o crítico dialético se torna um poeta mimético que organiza um modelo de racionalidade da ação a partir do qual a história é excluída em nome da verdade do processo histórico-social, quer dizer, da ciência sociológica. O que se exclui, além disso, é o elemento que as *Memórias de um sargento de milícias*, como narrativa, compartilham com a história.

Manoel Antônio de Almeida constrói quadros narrativos independentes, isolados de um todo orgânico, nos quais as personagens, sem nenhuma função social evidente, vivem os jogos de aventuras de um mundo não hierarquizado. Este mundo, escreve o próprio Candido, “hierarquizado na aparência, se revela essencialmente subvertido” (CANDIDO, 2015, p. 37). Esta subversão, antes de ser uma verdade social, se organiza

como subversão das partes isoladas contra o todo orgânico. Elas passam a viver, como Leonardo, uma vadiagem que coincide com a história narrada. Personagens vadios, desregrados, transitam pelo mundo ficcional como se o mundo social fosse constantemente sacudido e ameaçado pelo contato burlesco e desafiador de suas pequenas partes não integradas no todo nacional. As personagens de Almeida contam, em sua narrativa jocosa e irônica, a história que não consegue se integrar numa racionalidade representativa, porque os corpos dos sujeitos são partes desintegradas do “corpo social”. Esta ameaça de irrupção é o que o major Vidigal, único representante da lei no romance, tenta em todos os momentos adiar, reprimir e integrar. O romance de Almeida não é, assim, um romance representativo que determina a verdade social de uma classe anômica restrita à regulação do favor como agregados. Ao contrário, o livro expõe a maneira como elas vagam dispersas, num jogo livre de atividades, e destituem a ordem representativa da ação que determina a função de cada parte no todo. Elas não são uma “parte” na dialética do favor, como sujeitos dependentes do senhor, e limitados no mundo do trabalho pela escravidão. Elas contam a história de uma desagregação que não é oposta à ordem representativa, quer dizer, elas não são a desordem em relação a qual uma ordem social existe. São duas ordens narrativas coexistentes, como escreve Candido, e o romance de Almeida trata de *outra ordem*. Esta postula uma desagregação das partes ficcionais em relação à trama única de ações. Por sua vez, o postulado não é somente fictício, mas também organiza um modelo histórico segundo o qual a verdade social é uma desintegração que indetermina o tecido da experiência. O que Candido e Schwarz descartam da “experiência histórica” como detalhes sem necessidade de composição, Almeida resgata como uma nova experiência na qual a vida social é marcada pela história de sua desagregação.

3. Literatura sem ocupação

Achava ele um prazer suavíssimo em desobedecer
a tudo quanto se lhe ordenava.
— Manoel Antônio de Almeida.

Viu-se que a redução estrutural é organizada pelo modelo representativo, o qual, por sua vez, determina para a obra literária uma verdade social segundo a verossimilhança

e a necessidade, excluindo de sua racionalidade os elementos contingentes não integrados. Além disso, viu-se também como, na dialética de Candido, o crítico assume o papel que, em Aristóteles, cabia ao poeta, e não àquele que gostaria de escrever a história. O processo social, na crítica dialética, se funda num modelo mimético a partir do qual a história é tomada como uma trama das ações necessárias, enquanto o romance de Almeida, ameaçado constantemente pela desagregação de suas desconexões, é uma narrativa que dispensa certa necessidade do todo em detrimento de uma independência episódica das partes.⁵

O modelo representativo, reivindicado por Candido como análise estrutural, carrega o elemento político e social, desde Aristóteles, a partir da separação dos estilos: o elevado e o baixo, trágico ou cômico, homens de valor e de ação ou homens quaisquer e ridículos. Cada estilo corresponde a uma certa classe de homens e a certo modo de narrar ações – a identificação entre palavra, ordem social e estilo é a base política que funda a reflexão estética. A *Poética*, que define o modelo da representação como unidade do espaço, tempo e ação, ao mesmo tempo em que caracteriza uma teorização da arte, pressupõe uma conformação política e social.

A intersecção entre estética e política torna o modelo representativo também uma forma de um pensamento do político. Foi Auerbach quem melhor retomou o problema da separação dos estilos como sustentação do pensamento clássico sobre a arte em contraposição ao romance moderno, que surgiria numa aberta ruptura com a ordem do mundo da representação. A ordem não é apenas estilística, mas acompanha por sua vez uma certa racionalização social, hierarquicamente formulada a partir de normas poéticas de uma divisão da palavra presente como divisão da comunidade – a elevada para homens elevados, a chã para os homens baixos. Os fundamentos do romance moderno, segundo

⁵ Não é pouco lembrar que o romance de Almeida saiu pela primeira vez, em folhetim, como capítulos seriados, e sem assinatura, em 1852-1853, no suplemento “A pacotilha”, no *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro. O caráter dispersivo dos episódios aparece, em primeiro lugar, como traço das publicações em jornal, sobretudo de obras “menores”, sem identificação do autor e com o objetivo de ser uma leitura mais ou menos recreativa, no interior dos periódicos. A primeira edição em livro consta de 1854-1855, em dois volumes, assinada por: *Um brasileiro*. A primeira edição com o nome do autor é póstuma, de 1862-1863, revista por Machado de Assis. Sem deixar de levar em conta o caráter folhetesco de sua publicação original, que muito importa para compreender a articulação disjuntiva da obra, se quer mostrar ainda que, mesmo como volume único, o romance pode muito bem ser lido, a depender da orientação crítica, a partir da dispersão narrativa que o caracterizou de início e que, ao longo do tempo, foi deixada de lado em nome de uma organização estrutural do texto. Marques Rebelo nos lembra que o livro de Almeida, entre os contemporâneos, passou praticamente invisível – “aquilo não era literatura, concordariam” (REBELO, 2012, p. 63). Entretanto, Rebelo enfatiza que Almeida, justamente pelos mesmos motivos, se tornaria para os pósteros o precursor do romance moderno (REBELO, 2012, p. 64).

Auerbach, estão justamente na decomposição desse ordenamento representativo, que, em tal ruptura de paradigma, possibilita outra ordem narrativa que eleva “o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão das camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” (AUERBACH, 2015, p. 440).

Ao reabilitar o modelo representativo, Candido dispensa o caráter político e “social” que nele se encontra implícito para o âmbito das obras de arte. Tudo se passa como se a autonomia da arte dissesse respeito apenas à maneira independente de produzir um sentido ou uma imagem, através da forma, e não ser explicada, de modo determinista, pelo meio social específico a que dá visibilidade.⁶ Quer dizer, para Candido, a arte moderna rompe com o paradigma clássico por tomar para si uma autonomia da não-semelhança, que a desobriga a uma imitação do seu meio e, igualmente, faz com que a crítica retire da estrutura formal da obra uma construção singular, nova, da ordem social, que apenas é conhecida a partir da obra literária. Viu-se, entretanto, que o paradigma clássico da representação não diz respeito à mera imitação fiel da realidade social nem entende a obra de arte como capaz de reatar um vínculo específico com essa realidade. Ao contrário, para Aristóteles, a arte imitativa não se caracteriza por produzir semelhanças com a realidade, mas por reproduzir o ordenamento “mais filosófico” de uma cadeia de acontecimentos, isto é, de identificar à arte uma certa função da palavra e a um certo regime de pensamento, vinculado à necessidade e à verossimilhança da ação. Modelo que encontra, por sua vez, uma analogia com mundo social em uma hierarquia de estilos e homens que ocupam o lugar das ações elevadas. Portanto, a palavra “verossimilhança” não deve ser subvertida por uma arte autônoma “não imitativa” ou “não figurativa”, porque isto nunca esteve propriamente em causa. Para romper com o regime da verossimilhança e conceder à arte uma autonomia estética, é preciso destituir o primado das ações em detrimento das descrições, o regime de pensamento causal da necessidade e a constituição política hierarquicamente organizada, que determina quem são os homens de ação de acordo com as ocupações definidas em sociedade (RANCIÈRE, 2017)⁷.

⁶ “Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas”. (CANDIDO, 2006, p. 27).

⁷ Remetemos às reflexões de Jacques Rancière que, reinterpretando as noções elaboradas por Auerbach, desenvolve o problema das hierarquias aristotélicas na prosa do século XIX, em *O fio perdido* (2017).

O nó entre certa noção de palavra, pensamento e ação é o cerne do modelo representativo reivindicado por Antonio Candido, e não uma mera imitação da realidade. O entrelaçamento produzido pelo regime da representação estabelece um ordenamento do político, em analogia com a comunidade social. Em outras palavras, não é que as *Memórias* mostrem “o ritmo da sociedade da época”, a partir da dialética da ordem e da desordem de uma classe social intermediária, mas o modelo crítico da representação ajusta a obra em um “romance representativo” cuja especificidade é ordenar o sentido da ação como estrutura formal, determinar o vínculo específico dos personagens à ordem social, e com isso mostrar a “fatura” histórica que o romance dá a ver. Este procedimento não revela uma relação histórica e política apenas, mas estabelece em ato uma determinada identificação política das formas estéticas. Ao transformar o romance de Almeida em romance da representação social, Candido aplica as hierarquias que (1) definem ainda mais o que é e o que não é uma ação, no interior da obra; (2) submetem todas as descrições e fragmentos ao todo narrativo, segundo o princípio formal da obra orgânica; e (3) em suma, transformam o romance da malandragem num romance de ordenação da lei representativa, em que cada parte indigente ou vadia é repreendida pelo policial-crítico que estabelece na dialética da ordem e da desordem uma política específica da palavra. O modelo, e não o romance, é que determina a relação entre a obra e a história do século XIX. Em vez disso, o romance de Almeida parece insistir numa ausência da ordem representativa e, com isso, apresenta um modo específico de organizar ações ou descrições, personagens e realidade social, segundo uma experiência que destituiu as hierarquias da palavra, do pensamento e da ação.

Segundo Candido, o “romance malandro” tem uma natureza peculiar no próprio panorama da literatura romântica brasileira, que não encontra paralelo na obra de Almeida. A história do garoto Leonardo, órfão, que foi criado pelo barbeiro, quando seu pai, também Leonardo, o abandona depois que a sua esposa foge de casa com outro, é a história de aventuras através de um submundo disperso e cheio de figuras marginais, entre as quais macumbeiros, ciganos, capoeiristas, nigromantes, desempregados, vadios de toda espécie que vivem uma vida desocupada, com aventuras amorosas, festas que começam à luz do dia e terminam com o sol da manhã seguinte, num mundo que parece correr em outro ritmo que não o da sociedade do trabalho escravo e do mando senhorial – um mundo que parece outro dentro do mundo oficial. Isto leva Candido a dizer que, como exemplo

“único” na literatura da época, o romance de Almeida “não exprime uma visão de classe dominante” (CANDIDO, 2015, p. 44).

Em poucas palavras, o romance trata de um mundo ausente de trabalho não porque ele não exista,⁸ mas porque pretende tratar de uma “gente ociosa e [de] poucos escrúpulos” (ALMEIDA, 2013, p. 57), que regula de outra forma o âmbito da ação. O livro, feito de capítulos sem conexão, quadros descritivos sem função, nos quais entram e saem personagens vagabundos, que muitas vezes não tornam a aparecer, se constrói também sob o signo de uma ociosidade na qual suas partes vagam sem nenhum tipo de trabalho formal, mas pairam soltas de forma vadia pelo andamento das aventuras do menino Leonardo, fazendo diabruras entre a escola e a igreja, a festa cigana e paixões sem propósito. A ociosidade é uma lógica específica que postula uma finalidade que não tenha outro objetivo que não seja a si mesma. Isso significa também que o romance não possui um ordenamento de ações que não seja essa própria vadiagem, a qual não se conecta a um “princípio formal”, porque este, na ordem das representações da ação, concebe um ato apenas em função de seus efeitos e causas, enquanto a ação malandra não conhece nenhum objeto que não seja a vadiagem. Quer dizer, não conhece nada que não seja o desfrutar do tempo ocioso, sem o mundo dos objetivos do trabalho.

Em geral, Antonio Candido pensa o período romântico dentro do projeto consciente de “construção de uma identidade nacional” (CANDIDO, 2017, p. 433). o que, em vista do romance de Almeida, receberia uma versão no mínimo singular.⁹ O acúmulo de andrajos, figuras vadias e personagens desvalidos no meio das aventuras do órfão errante Leonardo, que não obedece a nenhuma orientação para a vida, é o oposto de uma identidade nacional. Almeida faz questão de pôr em cena os sujeitos que não são integrados pela nação, que rodopiam no mundo sem qualquer função do corpo social,

⁸ Candido se refere aos personagens como tipos sociais para enfatizar o elemento de “costumes” do livro, porque muitos deles não têm nome e ainda carregam o batismo da sua profissão ou função social, como barbeiro, madrinha, padre etc. Isso mostra, ao contrário, que Almeida não ignora o mundo do trabalho simplesmente, porque concebe algumas de suas personagens pelo nome de sua profissão. O que ele realiza, assim, é justamente mostrar esses sujeitos, que de fato trabalham, numa vida em que eles não *apenas* trabalham e por isso vivem uma experiência que não os define como sujeitos-para-o-trabalho. É a vida viva dos que não tem nome que se torna visível no romance.

⁹ É curioso notar que “A dialética da malandragem” representa uma releitura de Candido do romance de Almeida, em termos até contraditórios aos encontrados na *Formação*. Nesta, Candido considera as *Memórias* como “subordinadas à lógica dos acontecimentos” (2017, p. 534), em visível oposição ao ensaio posterior. Em certo sentido, é uma retificação do projeto da *Formação*; em outro sentido, talvez, uma ratificação, porque a crítica integradora pretende mostrar de que maneira a livro se “integra” no curso do processo social brasileiro, agora, de maneira singular, numa obra “excêntrica”.

como Leonardo, “um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo” (ALMEIDA, 2013, p. 116). Aquilo que, para Candido, ameaça pela fragmentação a integridade da obra como representação de um princípio formal, na verdade é, como modelo estético do romance, uma organização de uma palavra vadia que elabora uma política específica. O “resto” social que não é possível integrar ao corpo da vida nacional se mostra em uma experiência viva de desintegração. O romance de Almeida é o que não se pode contabilizar na “representação” da nação no século XIX. As personagens, principalmente Leonardo, não são homens de ação, que concebem um meio para chegar a um fim ou dominam uma causa para alcançar o efeito. Eles são seres que não cabem no encadeamento narrativo do modelo representativo porque eles não conhecem, e até desprezam, o regime de ação que regula a palavra e o pensamento. Eles são os “incontáveis” da nação e vivem, como escrita literária, numa experiência singular de igualdade, sem a lógica do mando e comando que organiza a sociedade escravista.

Para dizer claramente de certa experiência estética a que visa Almeida, basta atentar para a figura do major Vidigal, o comandante da polícia e, portanto, da lei. Sua tarefa maior diz respeito principalmente à ociosidade que ameaça o mundo da integração nacional. Ser ocioso é não ter função determinada, é, de algum modo, ameaçar o mundo em que cada um desempenha uma parte no funcionamento do todo orgânico. O cerne do problema dos desocupados é a dramaturgia que Almeida oferece em seu romance. Vidigal, figura temida e violenta, pode ser resumido ao seguinte questionamento que dá sentido à sua profissão policial, “que terminava sempre por esta pergunta: – Então você em que se ocupa?” (ALMEIDA, 2013, p. 54). A multidão de desocupados oferece, na escrita literária, uma maneira de existir que subverte a lógica representativa por não estabelecer, para cada parte, uma função ordenada pela ação, seja uma parte da obra, seja uma parte da sociedade. Trata-se, como desocupação estética, de uma ficção dos sem parte fixada.

Sabe-se que o ideal de comunidade, para Platão, consiste “em fazer cada um o que lhe compete e não entregar-se a múltiplas funções” (PLATÃO, 2016, p. 363). É este modelo orgânico que está em causa tanto na representação poética quanto política. Para Platão, a justiça, como bom ordenamento social, significa que cada um só poderá exercer uma só função, o carpinteiro deve ser apenas carpinteiro, o sapateiro apenas fazer o trabalho de sapateiro, pois o “baralhamento e tamanha multiplicidade de profissões

provocaria a ruína da cidade” (PLATÃO, 2016, p. 395). O perigo, escreve Platão, está na “insubordinação de uma parte em relação ao todo” (PLATÃO, 2016, p. 397). Deve-se por isso respeitar, em cada parte, uma função, que tem como justiça da comunidade “as relações naturais de comando e dependência recíprocas” (PLATÃO, 2016, p. 397). O que parece ser o cerne do romance de Almeida é justamente o fato de subverter uma determinada ordem que faz com que as partes de uma obra literária sejam comandadas pela hierarquia da ação, de maneira funcional, assim como os vagabundos não desejam se submeter a um ordenamento social em que cada parte deve obediência ao todo do corpo social. Entretanto, esta não é uma mera desordem em relação à ordem representativa, mas uma nova ordem da experiência na qual cada sujeito não apenas desempenha várias funções como pode, inclusive, viver numa certa anomia disfuncional e estética.

O que Platão rejeita não é meramente uma desordem política na comunidade, mas que uma nova ordem, sem injunção hierárquica, seja estabelecida. No Brasil, o projeto nacionalista precisou suturar, com violência, as muitas de suas partes desgarradas do todo nacional. Por este motivo, a vida malandra dos personagens das *Memórias* não é apenas uma desordem em relação a ordem da lei, mas sugere, ao contrário, uma nova ordem que subverta a lógica tradicional que submete as partes ao todo, dando a cada um uma função social. O modelo representativo de Candido retoma aquilo que para Platão era fundamental no funcionamento político da República – a totalidade orgânica, no qual todas as partes obedecem ao todo. Para Candido, na redução estrutural da obra literária, “tudo se transforma para o crítico em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo” (CANDIDO, 2006, p. 17).

Essa compreensão da obra orgânica é a base platônica para definição do *logos* e da política. Sabe-se que Platão rejeita a presença dos poetas na República não apenas porque seu fazer é uma imitação de terceiro grau da verdade, mas porque compreende a experiência estética como um distúrbio da ordem orgânica da vida social, em que cada parte ocupa uma função determinada. O ator, segundo Platão, é uma ameaça à ordem porque, além de ser quem é, no palco, *o ator se mostra ser também um outro*. Um pintor “é capaz de pintar um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem conhecer absolutamente nada das respectivas profissões” (PLATÃO, 2016, p. 791). A arte perturba a ordem das ocupações sociais porque 1) expõe o caráter múltiplo do ser, que não é destinado por uma função, mas por ser um outro; 2) ao imitar, o pintor não precisa ser

conhecedor ou, melhor, filósofo, para empenhar imagens que não digam respeito a sua profissão. Existe, portanto, um fazer que desocupa os lugares sociais estabelecidos e este fazer é perigoso, porque ele é uma verdade sensível e não um princípio racional, capaz de tornar qualquer um capaz de fazer, agir ou querer segundo o “não saber” da arte. Isto, segundo Platão, é uma espécie de rebelião estética, que tem poder de perturbar o ordenamento social. Nesse sentido, o filósofo não deve ser contra a arte, mas a favor de uma arte específica, uma imitação ordeira capaz de educar a todos sobre qual o seu devido lugar na comunidade e, com isso, dispensar as artes feitas de múltiplos ritmos e formas desordenadas. Platão não expulsa a arte da República apenas porque ela não demonstra a verdade como princípio racional do *logos*, mas, sobretudo, porque ele tem “perfeita consciência do fascínio que ela exerce sobre nós” (PLATÃO, 2016, p. 803)¹⁰.

Almeida teve a oportunidade, no contexto brasileiro, de se confrontar diretamente com o modelo orgânico da vida social, tal como defendido, curiosamente, pelo pai da historiografia brasileira, Adolfo Vanhagen, na ocasião da publicação, em 1849, da obra *Memorial orgânico*. Chamando o livro do historiador de “grito de guerra contra as raças indígenas do Brasil”, Almeida desferiu duras críticas à já antiga noção de que o país possuía como problema central a dispersão de raças inferiores, impedindo a coesão do povo, como supostamente haveria na Europa¹¹. Lembre-se que, em 1873, no famoso ensaio “Notícias da atual literatura brasileira”, Machado de Assis critica duramente a posição de Vanhagen em relação aos povos indígenas (ASSIS, 2006, p. 802). Ao memorial orgânico, que declara guerra aos povos desocupados, ociosos e inimigos da lei e da civilização, Almeida escreveu uma outra memória, cuja vadiagem é também o centro de uma ampla discussão política e cultural.

Isto é, o romance de Almeida se coloca esteticamente no cerne de uma desocupação social que desorganiza a imagem orgânica da nação em formação. Na experiência de

¹⁰ Sobre as reflexões que articulam política e estética, nos remetemos aos trabalhos de Jacques Rancière, em especial, *A partilha do sensível* (2009) e *Malaise d'esthétique* (2004).

¹¹ Marques Rebelo, citando o artigo de Almeida, destaca passagens como esta, em que se entrevê outra lei ou ordem capaz de pensar a nação fraturada: “Se a história dos fatos não serve para justificar o que pretende, o exame dos direitos está no mesmo caso. Não serve para justificar guerra aos indígenas o alegar-se que são gente nômade e sem assento fixo, porque enfim, há de haver na terra um lugar para eles, que como nós têm direito à vida e à subsistência. É também sofisma dizer-se que eles constituem uma revolução armada dentro do império, desobedecendo ao nosso chefe e à nossa lei. Quando se criou o império e, o chefe e a lei, já eles ocupavam e viviam a vida que vivem: o império, o chefe e a lei foram criados nessas condições. Como pois dizer-se que eles constituem uma revolução dentro do império? As nossas leis nem eles a juraram nem mesmo sabem delas...” (apud REBELO, 2012, p. 47).

Leonardo, a ameaça é justamente que, “tendo tantas coisas boas que escolher, escolheu a pior possível: nem foi para Coimbra, nem para Conceição, nem para cartório algum; não fez nenhuma destas coisas, nem também qualquer outra” (ALMEIDA, 2013, p. 116). Tudo parece girar em torno da “necessidade de buscar o Leonardo uma ocupação” (ALMEIDA, 2013, p. 206). Contudo, os episódios do livro contam a experiência desocupada e despreocupada de uma vida sem destino fixo, em certo sentido indeterminada, em que as personagens permanecem numa “dança” ou “jogo bruxuleante” de uma igualdade.

O ensaio de Schwarz sobre o método de Candido foi o que motivou, na crítica posterior, leituras menos ambíguas do problema envolvido em torno das *Memórias*, o qual, segundo Candido, deixa entrever uma singularidade na produção brasileira do século XIX, justamente por se desvincular das práticas narrativas predominantes, algumas de cunho nacionalista. Edu Teruki Otsuka (2016) procura, por exemplo, reler o romance de Almeida identificando seus personagens aos agregados e homens livres do século XX, a partir da noção de “espírito rixoso”, em linguagem hegeliana, de modo a reproduzir a tese segundo a qual a lógica do favor é a mediação universal das sociedades periféricas e escravistas¹². O comportamento dos personagens, em resumo, produz a “rixa” de todos contra todos como princípio estrutural conforme as relações sociais precárias e ausência de trabalho na sociedade escravista. Em certo sentido, o mesmo aparece no artigo “Mistérios do Rio de Janeiro”, de Jerferson Cano (2013), para quem, no entanto, a questão se localiza na recepção do público leitor da época. Este tipo de leitura não continua, portanto, certa sugestão aberta por Antonio Candido na qual o romance de Almeida representa uma fuga do romanismo nacionalista, ao produzir uma obra a partir de figuras indigentes seguindo um percurso narrativo desviante e fragmentado¹³. O que pretendemos

¹² “A inclinação geral para a rixa apresentada nas *Memórias* mostra estar profundamente enraizada na lógica da sociedade escravista, cujas fraturas e desigualdades se reproduzem em articulação com o processo mais amplo, ele mesmo desigual, do desenvolvimento do capitalismo” (OTSUKA, 2007, p. 124). Nesse sentido, o crítico acompanha de perto o método de Schwarz, ao definir um princípio estrutural para o romance de Almeida, sem considerar, portanto, a ambiguidade identificada por Antonio Candido em seu ensaio, no qual as *Memórias* se mostram divididas por uma cisão estrutural entre dois modos narrativos sobre os quais o crítico deve decidir.

¹³ De um lado, Candido identifica as personagens de Almeida com a classe intermediária dos agregados e homens livres, e por outro lado, procura definir sua forma social estruturante, a dialética da ordem e da desordem. O que se aponta, neste artigo, é o modo como Schwarz identifica a “classe intermediária” à forma da dialética social. No texto de Candido, há algumas fissuras, as quais, por exemplo, o próprio Schwarz, seguido por Edu Otsuka, entende como “culturalistas”, ao identificar a “malandragem”, entre ordem e desordem, ao caráter nacional genérico. Esta suposta percepção “culturalista” em Candido, no entanto, oferece margem para repensar o que significa, na leitura social, esta própria “classe intermediária”.

mostrar aqui é justamente a forma como a desidentificação com uma classe específica desorganiza a “imagem da nação”, promovendo com isso uma nova ordem narrativa, na qual o princípio romântico da igualdade dos temas se sobrepõe à linha dominante da literatura de então.

Nesse sentido, não existe correspondência direta entre a ordem da lei e da representação e a ordem do mundo vadio. São, como foi dito, duas ordens da experiência em conflito. Ao fim do livro, Leonardo desaparece durante dias e depois, quando retorna, sem que haja qualquer explicação, o velho malandro está com a farda da milícia, à qual Vidigal o integrou como soldado, do que se descobre finalmente o futuro sargento de milícia de quem se lê as *Memórias*. Disso, Candido descobre a dialética da ordem e da desordem presente, segundo ele, em todo o romance. Contudo, não se nota conexão existente entre o mundo vadio de Leonardo e a sua ascensão a sargento de polícia. Ela aconteceu sem explicação ou nexos narrativos, como se explicitasse o caminho impossível, sem lógica evidente, que faz com que se passe de uma à outra ordem da experiência. Não existe, necessariamente, como lembra o próprio Candido, oposição entre elas, porque ambas estão juntas no cotidiano das histórias. O que se passa é a posição diferencial entre dois modos de escrita – a organização representativa de ações, que determina a experiência dos lugares e ocupações, e a escrita vadia, sem conexão com a totalidade ou ordenamento que assegura uma ocupação definitiva da existência. Esta última, ao que parece, é a de Manoel Antônio de Almeida.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Manoel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Talvez ela possa ser lida como uma desorganização das categorias estabelecidas, já que ela se comporta de maneira “anômica”, isto é, não estrutural. Em resumo, é possível perceber no ensaio de Candido a possibilidade de leitura que extrapola as categorias hierárquicas de mando e comando, justamente porque a “classe intermediária” não é regulada inteiramente pelas categorias dominantes, segundo enfatiza o crítico. É a brecha de leitura que tentamos desenvolver neste trabalho.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e vida social” In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro / São Paulo: Fapesp / Ouro sobre Azul, 2017.

CANO, Jefferson. *Mistérios do Rio de Janeiro: em torno das Memórias de um sargento de milícias e seu público*. Antíteses, vol. 6 n. 11, 2013, p. 53-75.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever” In: *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

OTSUKA, Edu. T. *Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (44), 105-124, 2007.

OTSUKA, Edu. T. *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REBELO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012b.

Recebido em 11/09/2021
Aceito em 06/06/2022

ⁱ **Pedro Alegre** é doutor em Teoria Literária pela UFRJ, apresentou a tese *Machado de Assis – literatura e história* (2021). É professor do Colégio Pedro II/RJ. **E-mail:** pedroalegripina@gmail.com

VISÕES DA FLORESTA: ENLACE HISTÓRICO E LITERÁRIO DO ESPAÇO AMAZÔNICO¹

[VISIONS OF THE FOREST: HISTORICAL AND LITERARY LINK OF THE AMAZON SPACE]

DANIELA DE OLIVEIRA SILVAⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2544-0304>

Universidade Federal do Pará – Bragança, PA, Brasil

CÉSAR AUGUSTO MARTINS DE SOUZAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-4530-4844>

Universidade Federal do Pará – Bragança, PA, Brasil

SÉRGIO WELLINGTON FREIRE CHAVESⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2623-2371>

Universidade Federal do Pará – Bragança, PA, Brasil

Resumo: O espaço amazônico é, por assim dizer, palco de inúmeras obras tanto em literatura quanto em outras áreas do conhecimento, sejam elas de ficção ou não ficção. Houve um período em que retratar essa natureza, sua paisagem, seus costumes, suas riquezas era um fator significativamente buscado para ser explorado, o que ocasionou em diversas escritas que tinham em seu âmago retratar o espaço conhecido como Amazônia e, com isso, gerou-se uma série de visões acerca desta região.

Palavras-chave: Espaço amazônico; Visões; História; Literatura

Abstract: The Amazonian space is, so to speak, the stage for numerous works, both in literature and in other areas of knowledge, whether fiction or non-fiction. There was a period when portraying this nature, its landscape, its customs, its riches was a significantly sought-after factor to be explored, which led to several writings that had at their core portray the space known as the Amazon and, with that, generated if a series of views about this region.

Keywords: Amazonian space; Visions; History; Literature.

¹ O presente artigo foi elaborado com apoio de Bolsa de Mestrado da FAPESPA e do PROCAD Amazônia/CAPES.

Introdução

O que se compreende por espaço amazônico? Como espaço geográfico mais amplo, entende-se por Amazônia a região que integra boa parte do noroeste do Brasil, além da Bolívia, Peru, Equador, Colômbia e Venezuela, como expõe Reis (2001). No entanto, para a tessitura desta pesquisa, destaca-se, mais precisamente, a Amazônia integrante à região norte do Brasil, sobretudo a Amazônia paraense. Desse espaço, o que busca-se evidenciar, além de seu retrato natural, são as diversas manifestações culturais que nela estão inseridas.

Entende-se, pois, que Amazônia é, sobretudo, diversidade, por isso, as visões sobre essa região apresentam-se de diferentes maneiras. Sendo assim, este artigo realiza um estudo comparado, por meio da História e da Literatura sobre as diferentes concepções que se tem desse espaço amazônico, buscando relacionar as distintas abordagens realizadas sobre essa região tanto em obras de ficção quanto de não ficção. Nesse viés, este trabalho pauta-se na concepção histórica e literária que se tem a respeito do espaço amazônico pelo olhar dos que não são nativos da região – em um período no qual via-se a Amazônia como uma região sem história – em detrimento ao daqueles que são nascidos na região, como o escritor paraense Dalcídio Jurandir, já num outro contexto histórico.

Ressalta-se, portanto, a abordagem desta pesquisa por meio da Literatura Comparada, partindo do princípio de que a mesma dispõe de inúmeras possibilidades como método de investigação. Entre eles, o que se faz mais significativo para este artigo diz respeito aos estudos interdisciplinares, uma vez que este “é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Nesse sentido, nota-se que a temática escolhida para esta pesquisa, encontra-se efetivamente dentro desse método comparado, haja vista se tratar de um estudo em que variados textos relacionam-se perante o objeto estudado, sendo este o espaço amazônico. Pois, como aponta Carvalho (2006, p. 74), “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua

interação com outros textos, literários ou não”, como é o caso desta pesquisa, por meio dos estudos e relação entre Literatura e História.

Ao tratar desses dois elementos condutores desta pesquisa, destaca-se a importância mútua que estabelecem entre si História e Literatura. A crítica literária Ligia Chiappini (1999, p. 19) afirma que os estudiosos de literatura voltam a se interessar pela relação entre os estudos literários com a História não apenas para situar “os textos num contínuo de datas e acontecimentos políticos”, mas atentando-se “para o entrelaçamento das obras literárias com outros discursos”. Esses outros discursos, entende-se, referem-se a outras percepções sobre um determinado período, acontecimento ou espaço, que podem relacionar-se ou não. Para Maria Teresa de Freitas (1984, p. 176, grifos da autora), “Estudar as relações da Literatura com a História não significa portanto buscar naquela o reflexo desta; mais do que a *imagem*, a Literatura seria antes o *imaginário* da História”, ou ainda, como aponta a estudiosa, não deve-se buscar a influência da História para a literatura, mas sim a presença.

Diante disso, primeiramente, a fim de se estabelecer essa relação histórica com a literatura, busca-se entender o que é a Amazônia e compreender as primeiras impressões que se tinha sobre essa região, enfocando em uma discussão feita pelo jornalista Artur César Ferreira Reis em seu livro *Amazônia e a integridade do Brasil* (2001) a respeito do(s) conceito(s) de Amazônia. Em seguida a isso, realiza-se uma explanação acerca das diferentes visões que se tinha da Amazônia, em um determinado período histórico, pelos olhos de estudiosos que não são nativos da região, embasando-se em textos como o do naturalista britânico Alfred Russel Wallace por meio de sua obra *Viagens pelo Rio Amazonas e Rio Negro* (2004) e de Alberto Rangel em seu *Inferno Verde* (1908).

Por fim, em diálogo com a concepção dos estudiosos citados acima, este trabalho busca realizar ainda uma análise literária sobre o retrato do espaço amazônico, em outro contexto histórico, já na visão do autor Dalcídio Jurandir em sua obra *Ponte do Galo* (1971), sendo este um escritor amazônico. Embasando-se, para tanto, na teoria literária acerca do espaço, com estudiosos como Brandão (2007), Gancho (2002) e Dimas (1994), além da *Poética do espaço* (1993) do filósofo francês Gaston Bachelard. Essa análise pauta-se na problemática de se identificar como a escrita de um autor amazônico/paraense contribui para as percepções do espaço amazônico que se criou, em detrimento a outras obras de ficção e não ficção realizadas por estudiosos que não são

nativos dessa região em um distinto contexto histórico, e que em muitos casos a apresentaram como “exótica²”.

Assim sendo, realizado por meio de pesquisa qualitativa e bibliográfica, este artigo justifica-se, por meio dos estudos comparados, mais precisamente pelo estudo histórico e literário acerca das diferentes visões e concepções que se têm do espaço amazônico tanto pelos olhos dos que não são nativos da região quanto daqueles que nasceram nela, de modo a gerar reflexões sobre as distintas visões que se têm sobre a Amazônia. Espera-se, com isso, contribuir com as percepções acerca desse espaço regional, como bem faz Dalcídio Jurandir por meio da trajetória de Alfredo, protagonista do romance *Ponte do Galo* (1971), descrevendo essa região como um lugar que, para além de suas paisagens é palco das diversas manifestações culturais e regionais que fazem parte do cotidiano dos povos que aí habitam.

Espaço amazônico: conceito e percepções

O espaço amazônico está longe de ser homogêneo ou global, como é compreendido externamente à região, pelo contrário, esta é uma região complexa e diversificada, conforme aponta Carlos Walter Porto Gonçalves em sua obra *Amazônia, Amazônias* (2001). Segundo o autor, “A imagem que normalmente se tem a respeito da região amazônica é mais uma imagem *sobre* a região do que *da* região” (GONÇALVES, 2012, grifos do autor), o que, para ele, acontece devido a posição geográfico-política que a Amazônia ficou submetida desde o período colonial.

Nesse sentido, Gonçalves (2012) afirma ainda que, por isso, “a Amazônia sofre daquelas características típicas de povos/regiões submetidos/as a desígnios outros que não aos dos seus próprios habitantes”, sendo entendida como uma região primitiva e subdesenvolvida. Também ao escrever sobre esse contexto da diversidade da Amazônia e sobre as visões a respeito dela, Reis (2001, p. 16) aponta que tampouco a Amazônia é parte apenas do território brasileiro, ou ainda, “é o fruto exclusivo da ação dos bravos sertanejos nordestinos que a tivessem ocupado” como fez acreditar Euclides da Cunha ao escrever *À margem da História* (1909) e *Contrastes e Confrontos* (1907).

² Exótico, conforme o Dicionário Aurélio (2001, p. 305), diz respeito àquilo “1. Que não é indígena; estrangeiro. 2. Excêntrico, extravagante”.

Desse modo, a fim de compreender as diferentes e, até mesmo, as primeiras visões que se obteve acerca do espaço amazônico é necessário refletir e entender que essa região é marcada por sua diversidade e, em detrimento a isso, como bem pontua Reis (2001), não há uma Amazônia, mas várias. Nesse viés, o autor afirma então não haver também um conceito de Amazônia, sendo impossível defini-la “como um todo homogêneo, harmônico, global” (REIS, 2001, p. 15). Destaca-se que se entende a Amazônia como uma região diversificada. É um espaço de águas, florestas, campos; de grandes riquezas naturais. É um espaço das mais distintas manifestações culturais e regionais; de hábitos; de costumes; de diversidade.

Segundo Reis (2001), há uma visão generalizada dessa região e que não a define:

Quando pensamos em Amazônia, logo ela se reflete como o trecho do espaço físico brasileiro marcado profundamente pelas águas da gigantesca bacia amazônica e coberto por uma floresta de alto porte, de coloração verde-forte, de continuidade e heterogeneidade impressionantes. (REIS, 2001, p. 15)

Essa concepção não pode por si só conceituar a Amazônia, haja vista ela não ser só floresta, ou mesmo sempre de coloração verde-forte e homogênea, nem tampouco está situada inteiramente em solo brasileiro, portanto, essa totalização não consegue, nem mesmo pode, abranger a região amazônica como um todo.

Frente a essa tentativa de generalizar a região amazônica, percebe-se que ela enfrenta uma visão paradigmática, pois como bem aponta Reis (2001, p. 16), “A Amazônia, no conceito clássico, é aquela que conformamos em nossa imaginação, trabalhada pelo sensacionalismo de viajantes e de uma literatura exótica, infiel, nociva, que a criou sem qualquer obediência ao real”. Diante disso, nota-se uma visão sobre o espaço amazônico místico e estereotipado que, justamente, acabou por se aceitar como real.

No entanto, estudiosos como Alfred Russel Wallace, ao se deparem com o cenário amazônico, veem-se enganados pelo sensacionalismo que há acerca da região, causando nele até mesmo um sentimento de desapontamento, como descreve o naturalista: “A temperatura não era tão ardente, os costumes dos povos não eram lá tão esquisitos, nem mesmo a vegetação era tão espantosa, como eu havia imaginado e conjecturado durante o tédio de uma viagem marítima” (WALLACE, 2004, p. 38). Essa concepção que o

estudioso possui da Amazônia diz respeito ao exagero descritivo que outros fizeram da região ao tentarem, infielmente, generalizá-la.

Corroborando a isso, o próprio Wallace afirma que:

Assim, por vezes, acontece, quando certos viajantes, que amontoam em uma descrição todas as maravilhas, que eles levaram semanas e meses a observar, causam uma falsa impressão ao leitor, fazendo este experimentar muito desapontamento, quando visita o local. (WALLACE, 2004, p. 39)

Esse desapontamento, no entanto, é rompido quando as particularidades dessa região, como os costumes do povo, a vegetação e mundo animal causam encanto e impressionam, como acontece com o naturalista inglês. A partir disso, o estudioso começa a perceber diversas particularidades existentes na Amazônia, como quando encontra-se hospedado na capital paraense, ao que descreve sobre o povo:

Os habitantes do Pará apresentam a mais variada e a mais curiosa mistura de raças. Veem-se o inglês, de faces coradas, parecendo tão bem adaptado como nos climas frios de sua terra natal, o americano pálido, o português trigueiro, os brasileiros corpulentos, os sorridentes negros, os índios indolentes, de corpo em geral bem conformado, e entre estes umas cem sombras e misturas, que exigem vista esperta para as diferenciar. (WALLACE, 2004, p. 42)

Essa mistura sobre a qual Russel Wallace discorre, parece estar enraizada na fábula das três raças, conforme exposto por Roberto Damatta (1987), perante a qual se criou uma visão acerca da construção racial brasileira diante do branco, do negro e do índio. Damatta (1987, p. 59) expõe que essa visão sobre “a preguiça do índio”, a “melancolia do negro” e a “estupidez do branco lusitano” são responsáveis pela visão errônea da população brasileira e que acabou sendo mantida na compreensão do Brasil e dos brasileiros, diferente de outros países também colonizados, como os Estados Unidos.

E mais, como essa triangulação étnica, pela qual se arma geometricamente a fábula das três raças, tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do «branco», do «negro» e do «Índio» como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. (DAMATTA, 1987, p. 63)

Corroborando a isso, Renato Ortiz (2006) discorre que a questão da mestiçagem se realiza perante o “mito da nação”, que vem justamente dessa fusão das três raças e sobre a qual se destaca o branco como sendo o portador de valores, enquanto que os ditos “mestiços” são entendidos com natureza inferior. Essa visão compreendida pelo Brasil e pelos brasileiros, como aponta Damatta (1987), gerou uma série de estereótipos e preconceitos que por muito tempo, e até mesmo hoje, ainda estão enraizados em solo brasileiro. Dalcídio Jurandir, por exemplo, em seu romance *Três casas e um rio* (1958)³, transpõe o dilema do menino Alfredo ao sentir-se “esquisito” por não conseguir se identificar socialmente perante as diferenças culturais a que é exposto pelo pai branco e pela mãe negra, como bem aponta Leal (2008). A estudiosa vê ainda o romance *Três casas e um rio* como um projeto de Dalcídio Jurandir de reconstrução do nacional, “pois nos diversos saberes culturais inter-relacionados no romance, o escritor recria a memória identitária amazônica e o hibridismo cultural local” (LEAL, 2008, p. 104).

Adiante, e a respeito da vegetação, Russel Wallace, a princípio, diz que ela não correspondeu suas expectativas, no entanto, afirma posteriormente que isso aconteceu em parte devido “às narrações feitas por viajantes devaneadores, fantasias, que, descrevendo as suas belezas, a sua pompa, a sua magnificência, quase fazem a pessoa acreditar que nada de um caráter diferente possa mesmo existir sob o sol dos trópicos” (WALLACE, 2004, p. 43). Essa percepção retoma a questão da visão paradigmática que se criou acerca da Amazônia, mas que é rompida pelo naturalista ao retratar os cenários amazônicos vistos por ele.

Nesses cenários, ao descrever as palmáceas, por exemplo, o naturalista as apresenta como elegantes e variadas, essa variação condiz justamente com o fato de a Amazônia não ser um todo homogêneo. Fomentando isso, Wallace (2004, p. 44) fala ainda sobre as mais diversas flores existentes na região e, além disso, ao falar das árvores, enfatiza que “A sua folhagem varia em cor”, concedendo a visão daquilo que afirma Reis (2001), de que a Amazônia tampouco é toda verde-forte.

A presença da estação chuvosa também não passa despercebida ao escritor naturalista, característica marcante da região, tanto que se faz presente em outras obras, como no romance *Ponte do Galo* (1971): “Agora na José Pio, chuva, chuva, chuva,

³ Opta-se por utilizar o ano de primeira publicação no texto para que o leitor tenha ciência do período em que esses debates são propostos por Dalcídio Jurandir, no entanto, a obra que se tem acesso é a da quarta edição, publicada pela Editora Pará.grafo em 2018.

naqueles bailes mortos sustentada, a casa trancava-se. Esse tempo, em Cachoeira, é a apanha de tucumã e gogó” (JURANDIR, 2017, p. 181). Esse trecho da narrativa dalcidiana ressalta a representação dessa chuva em dois contextos amazônicos: em Belém as casas são fechadas para que não se molhe dentro, no Marajó é tempo de colheita frutífera que é proporcionada por esse “tempo da chuva”.

Além disso, a alimentação regional amazônica também foi mencionada por Russel Wallace, sobretudo a modo de destacar o que compunha o alimento dos brancos, dos índios e dos negros. A esse respeito, o naturalista descreve que os alimentos da maior parte da população branca da cidade eram “um pouco de peixe salgado, bananas, pimenta, laranjas e açaí” (WALLACE, 2004, p. 51), enquanto que a alimentação de negros e indígenas era composta por farinha, arroz, peixe salgado e frutas.

Ao inserir as particularidades da alimentação do povo amazônico, Russel Wallace descreve hábitos alimentares muito marcantes dessa região. Ao falar da farinha, por exemplo, Wallace (2004, p. 51) descreve que: “Quando misturada com água, forma-se um caldo glutinoso, porém é um alimento muito nutritivo”. Nesse ponto, nota-se que o escritor naturalista faz referência ao chibé, alimento comum da região amazônica, pautado justamente nessa mistura de farinha com água.

Nessa perspectiva, entende-se a significância de se pautar a questão da alimentação amazônica, haja vista entender-se que o alimento é parte essencial dos costumes, hábitos e cultura de um povo, fazendo parte assim desse espaço. Em muitos momentos, mais que hábito da região, a alimentação pela farinha de mandioca foi extremamente necessária. Maués e Motta-Maués (1978, p. 120), destacam, por exemplo, que em Itapuá, uma comunidade amazônica formada por famílias relacionadas à pesca, situada no nordeste paraense, muitas vezes as pessoas eram “obrigadas a se alimentarem apenas de mingau de farinha de mandioca, ou de frutas”, o que destaca novamente a relevância desse alimento específico para a região amazônica.

Desse modo, como realizado por Russel Wallace, Dalcídio Jurandir também faz menção a diversos alimentos tão presentes na região, como frutas e os derivados advindos delas, como é o caso da paçoca da castanha de caju: “‘Olha a paçoca, menino’, escutou. [...] – Ou voltaste tão do fino que já te enjoas de nossa paçoca?”. Nesse trecho em que dona Dadá questiona Alfredo sobre ter enjoado da paçoca, nota-se a nitidez de o quanto o alimento é típico da região, entendendo-se que quem não o ingere se constitui

como “estrangeiro”, por assim dizer, que não comunga dos hábitos alimentares tipicamente regionais, distanciando-se, portanto, desse espaço.

Outro fator que predominou na visão e nos estudos do naturalista britânico sobre o espaço amazônico foi o, denominado por ele, “mundo animal”, pelo qual destacou as formigas e outros insetos, dedicando a esses achados o uso principal de seu tempo. Diante disso, o autor descreve de forma precisa as questões sobre as formigas da região, destacando que “Às horas das refeições, trepam e caminham sobre a toalha da mesa, sobre os pratos e açucareiros” (WALLACE, 2004, p. 47). Também não passa despercebida ao escritor a presença desse inseto em bosques, apresentando-se como uma espécie gigante, e no contexto doméstico, como uma espécie de tamanho diminuto.

Nessa perspectiva, sendo este um inseto comum na região, também não deixa de ser mencionada por Dalcídio Jurandir em *Ponte do Galo*:

Mas Dadá, sem te dizer uma, fingindo-se ocupada com os pratos, com a vassoura, com a manteiga de cacau na prateleira, o embaraçava cada vez mais. Abateu no corredor a caba que o atacava, a fila de formigas seguia pelo soalho. Certa vez, a formiga-de-fogo mordeu o bico do seio da Dadá que apostemou. (JURANDIR, 2017, p. 27)

Esses e outros elementos característicos da região amazônica, os quais foram destacados por Russel Wallace, também são recorrentemente encontrados na narrativa dalcidiana, uma vez que o escritor os conhece significativamente bem, por ser amazônico. Além disso, Dalcídio Jurandir possui em sua escrita fortes influências dos naturalistas brasileiros, como Inglês de Sousa, o que ocasiona na descrição minuciosa das cenas narradas. Desse modo, Wallace sendo naturalista, bem como a escrita dalcidiana se propõe ser, faz com que ambos retratem a natureza, o espaço amazônico como realmente o veem.

Adiante as questões naturalistas que compõem a visão do espaço amazônico por Russel Wallace e Dalcídio Jurandir, também entende-se a pertinência de elencar questões literárias acerca dessa região em distintos contextos históricos, colocando em contraponto a percepção de um escritor que não é natural amazônico – Alberto Rangel em seu *Inferno Verde* (1908) – à visão do escritor marajoara Dalcídio Jurandir em *Ponte do Galo* (1971). Nesse viés, a princípio, o que se pode notar é que essa representação da natureza é relativamente forte nos contos de Alberto Rangel, que ocasiona na já debatida visão paradigmática que se criou sobre o espaço amazônico.

No entanto, é válido evidenciar ainda a questão da temporalidade em que *Inferno Verde* foi escrita, estando datada em 1908, período o qual se buscava justamente explorar uma Amazônia sobre a qual perdurava uma concepção de não haver história sobre essa região, buscando-se então evidenciar o novo acerca dela. Nesse sentido, Paiva (2011, p. 333-334) aponta que “Essa representação literária da Amazônia consolidou-se ao longo do tempo e invariavelmente é tomada como lugar-comum. Talvez a própria paisagem natural da região tenha fortemente contribuído para tal representação”. Essa forte representação da natureza, então, é descrita por Alberto Rangel em seu *Inferno Verde*, de modo que seja até sufocante sobre a vida das personagens, como aponta Paiva (2001).

Esse fator sufocante, por exemplo, pode ser visto recorrentemente nos contos que compõem a narrativa *Inferno Verde*:

Dessa praia em terra podre, fofa como um colchão flácido, o mariscador penetra dificilmente na floresta pelo pico, que vai por onde foi leito de igarapé na enchente. Por que nessa mata, há dias ainda se deslizou a remo. Era mais pronto. Somente afundar n’água a pá de louro e flutuar de manso. Nem carga nos ombros, nem chão resvaladio e estrepado em grimpas ou depressões. (RANGEL, 2008, p. 36)

Para além dessa visão exacerbada de Rangel (2008) sobre a Amazônia – pela visão do exagero nesse espaço, que sufoca o homem que nela adentra ou habita –, nesse trecho é possível perceber ainda o mangue, comum a região, como uma dificuldade de passagem. A esse respeito, é evidente que a região amazônica é composta por água abundante, sendo assim, ao retratar a trajetória da personagem Alfredo na região marajoara, Dalcídio Jurandir aborda em *Ponte do Galo* (1971) essa questão: “Rua? Em Cachoeira, rua? Melhor falar em rio, aterro, ponte, porta do mercado, campo, debaixo do pé de loucura...” (JURANDIR, 2017, p. 74), trecho o qual retrata também a situação da água e do campo que fazem parte do espaço amazônico, bem como destacam em suas obras Rangel e Jurandir.

Contudo, é preciso evidenciar que, de acordo com Paiva (2011, p. 341), Alberto Rangel utilizou de sua arte literária para apropriar-se “do espaço amazônico e buscou recriá-lo com sua marca autoral”. Exemplifica-se a respeito dessa colocação, o recorrente exagero descrito pelo escritor em *Inferno verde*:

O lago imenso volta-se para um e outro lado, qual a unhada de um gigante, afastando a mata e cavando forte a terra, até dar n'água porejante. [...] Percorrendo a floresta, tão compacta ela se apresenta, que se dirá nunca mais se desempastar de sua goma unida, áspera e verdolenta. Nenhuma clareira. Aquela vegetação espessa, em chão igual, sem alcantis, nem socalcos. (RANGEL, 2008, p. 39)

Em detrimento a isso, como pontua Cordeiro (2018, p. 50), “A Amazônia, em âmbito literário, tornou-se uma infinidade desconhecida, um eterno mistério”. E entende-se que obras como a de Rangel contribuíram relativamente com tal percepção, fazendo com que demais pesquisadores, como visto em Russel Wallace, tivessem uma preconcepção da Amazônia como espaço exótico. Além disso, é claro notar ainda que ao descrever essa região como homogeneamente verde, o escritor contradiz a precisa colocação de Reis (2001), o qual afirma que a Amazônia não é só floresta, assim como também não é toda apenas banhada pelas águas da gigantesca bacia amazônica, como faz querer acreditar Rangel.

Na escrita do marajoara Dalcídio Jurandir, em contraponto, esse espaço amazônico é descrito tal como é na visão de Alfredo, protagonista do romance, por isso que, ao se referir à periferia de Belém, esse elemento pitoresco já tão desgastado não se faz presente. O autor marajoara busca, então, uma descrição real dos bairros periféricos da capital paraense:

A redemptora de azul o suspiro, cor-de-rosa a janela, coloca no telhado mais uma telha de vidro e faz subir um cano d'água para converter o terracinho em banheiro com um forte choque, lavatório e tina, cercado de trepadeiras e folhas de zinco escorrendo limo. Banheiro ao ar livre, como o vento pelas mangueiras da vizinhança, este e aquele pelos galhos a apanhar manga, escondido a apreciar, ao apito da Usina, o banho-de-choque da sultana. (JURANDIR, 2017, p. 161)

Percebe-se, perante a narrativa, que os elementos característicos da região estão presentes na obra, mas que são descritos de forma a demonstrar que fazem parte normalmente do cotidiano das pessoas que aí habitam, sem os exageros que antes marcavam as narrativas sobre a região. Em Dalcídio Jurandir, portanto, mais precisamente em *Ponte do Galo* (1971), evidencia-se esse espaço amazônico para além de sua descrição dos elementos, mas como um espaço onde a cultura amazônica acontece, sendo ambiente para os diversos costumes, culturas e cotidianos que compõem essa região.

Ponte do Galo: retrato do espaço cultural amazônico

O romance *Ponte do Galo* (1971), do escritor paraense Dalcídio Jurandir, é o sétimo de um conjunto de dez livros que constituem o chamado *Ciclo do Extremo-Norte*, o qual narra a trajetória de Alfredo, um menino nascido em Cachoeira do Arari, no Marajó, que sonha em conhecer Belém – a “cidade grande” – e lá terminar seus estudos. Assim, o *Ciclo do Extremo-Norte*, por meio da saga de Alfredo nas terras do Marajó e Belém do Pará retrata, de modo singular, os costumes, a linguagem, a paisagem e a cultura do povo amazônico paraense.

Diante disso, *Ponte do Galo*, mais especificamente, divide-se em duas partes: na primeira, Alfredo está de férias em Cachoeira, onde vivencia diversas situações junto a seus parentes e moradores da cidade; e na segunda, o menino retorna à Belém, narrando suas aventuras pelas periferias da cidade. Dentre outras particularidades, vale ressaltar também o título da obra, o qual é visto com grande representatividade, haja vista entender-se que, figurativamente, é essa “ponte” que interliga as duas partes da narrativa e suporta o deslocamento de Alfredo entre Marajó e Belém.

Para além desse deslocamento físico, no entanto, essa ponte possui ainda forte representatividade perante o espaço que se descreve na narrativa:

E assim se aguenta a ponte por onde passa o bonde, o subúrbio da pedreira, o São João, gente do Umarizal, Pinheiro, todos que moram na Ponte do Galo, e a parteira, às vezes a mãe Ciana e Alfredo a pé para o Liceu. [...] O igarapé se mete barriga a dentro da cidade, voltando verde-escuro, podre. Da ponte se vê a torre da Basílica, o casario se aconchegando no arvoredado e ali perto, como meninos abelhudando os telhados, os açazeiros de quintal. Este igarapé é das armas ou das almas? Das armas, dizem os doutores. Das almas, diz Mãe Ciana, confirma a parteira. (JURANDIR, 2017, p. 193)

Nesse trecho podem ser observadas questões como a descrição natural que Dalcídio Jurandir faz a respeito de como é essa ponte, do que nela pode ser visto ou encontrado, descrevendo os bairros e as pessoas que perpassam por ela, além da paisagem que esta proporciona. Diante disso, encontra-se na visão dessa paisagem algumas características regionais evidenciadas por Russel Wallace e as quais o naturalista descreve acerca dos costumes e hábitos dessa região:

Nas noites de luar, até às oito horas, as senhoras passeiam pelas ruas e subúrbios, sem qualquer manto na cabeça, em trajes leves, e os brasileiros, em suas “rocinhas”, ficam

defronte a pastelar, com a cabeça descoberta e em mangas de camisa, até 9 ou 10 horas da noite, inteiramente despreocupados das frescas brisas noturnas e do orvalho dos trópicos, de que tanto receamos e consideramos muito perigosos. (WALLACE, 2004, p. 50)

Em virtude dessas descrições, é perceptível a questão dos hábitos da região amazônica retratados pelos dois escritores, como os passeios noturnos e, até mesmo, a questão do perigo nas cidades. Para tanto, em Dalcídio Jurandir, ao se refletir a respeito de se o igarapé seria das armas ou das almas, para além do espaço natural amazônico contido nesse cenário, a personagem Alfredo traz para debate uma denúncia social, como a violência ocorrida nesse meio, mas que, no entanto, não é particular somente dessa região.

Vale frisar que essa ligação entre a história e a literatura para entender o espaço é possível por meio da verossimilhança, sendo que esta, segundo Gancho (2002, p. 10), “É a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção”. Conforme expõe a estudiosa, não é necessário que os fatos de uma história sejam verdadeiros, é preciso, contudo, que sejam verossímeis ao mundo exterior ao texto, uma vez que o leitor deve acreditar naquilo que lê. Assim, é possível, portanto, que por meio da literatura de Dalcídio Jurandir e da descrição de seu espaço amazônico, possa-se encontrar esse retrato verossímil à História.

Entretanto, para melhor entender essa concepção de espaço em literatura, vale ressaltar que há “no escopo da Teoria da Literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam explicitamente o contraste, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis” (BRANDÃO, 2007, p. 207). Esses espaços sobre os quais Brandão (2007) discorre diz respeito aos espaços culturais, sociais, psicológicos, dentre outros.

Para Gancho (2002, p. 23), o espaço é “o lugar onde se passa a ação numa narrativa”, por esse viés, de modo geral, o espaço em *Ponte do Galo* é: a região de Cachoeira, onde Alfredo convive com seus familiares e moradores do lugar; e a capital paraense, mas especificamente as periferias da cidade, tal qual a Ponte do Galo, como visto acima. Contudo, segundo Gancho (2002, p. 23) “O termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um “lugar” psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo *ambiente*”, colocação essa que traz o entendimento de que uma das funções do ambiente é “Situar os

personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem” (GANCHO, 2002, p. 24).

Ainda, a fim de conceituar o espaço geograficamente, Braga (2007, p. 71) aponta que “O espaço geográfico é o contínuo resultado das relações sócio-espaciais. Tais relações são econômicas [...], políticas [...] e simbólico-culturais (relação sociedade-espaço via linguagem e imaginário)”, conceito esse que, de certo modo, está em consonância ao termo ambiente descrito por Gancho (2002). Nesse sentido, o ambiente em *Ponte do Galo* é onde, dos espaços em que Alfredo perpassa, emanam as situações sociais, como questões políticas, econômicas, agrárias, etc., nas quais vivenciam-se as relações culturais e sociais.

Ainda nessa perspectiva, para Dimas (1994, p. 20) “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”. Por isso que, nos estudos de Rodrigues (2008), este aponta que:

Dos espaços físicos, destacamos os macroespaços, que são dois: Cachoeira, na Ilha de Marajó (no estado do Pará), e Belém, a capital do mesmo estado. No âmbito desses dois espaços amplos, destacam-se os microespaços. Por exemplo, em Cachoeira – o espaço do interior –, o chalé da família de Alfredo [...], onde moram os pais do ginásiano [...]. E na cidade – no *locus* urbano –, no bairro do Telégrafo, a outra casa onde o estudante reside (de favor) durante o período das aulas [...]. Contudo, é no subúrbio da cidade que sua deriva sem meta nem fim, por excelência, se evidenciará. (RODRIGUES, 2008, p. 3)

Diante do que elenca Rodrigues (2008), notam-se dois espaços significativos na trajetória de Alfredo em *Ponte do Galo*: o espaço simbólico que as casas têm para ele e seu trajeto pelo subúrbio da cidade, no qual se evidencia a Ponte do Galo. Com isso, sobre o primeiro espaço, vale ressaltar que, ao se referir à imagens de espaço feliz, Bachelard (1993, p. 24-26) afirma que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa”. Ou seja, embora feliz ou não, entende-se que a lembrança da casa será sempre predominante em detrimento ao que vem de fora.

Nesse sentido, o apontamento de Bachelard (1993) afirma-se em Alfredo quando este, no chalé – que é casa dos pais, em Cachoeira –, encontra-se em um espaço onde

predominam fortes lembranças para o protagonista: “Agora na saleta, olhava a gravata do morto enrolada no cabide como uma cobra, e em cima da estante a cola, o papelão, as aparas, de um papel colorido com que o irmão fazia as caixas para Irene” (JURANDIR, 2017, p. 19). Esse espaço traz para Alfredo significativas lembranças sobre o irmão Eutanázio, que havia falecido, e sua busca recorrente por Irene, moça que desprezava o amor do irmão morto. Nesse espaço, Alfredo recorda rezas da família, conversas com o irmão, confidências com a mãe D. Amélia.

As lembranças que esse espaço desperta fazem-se singularmente significativas, especialmente por serem despertadas involuntariamente, pois segundo Beatriz Sarlo (2007, p. 10) “Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada”. Sendo assim, a lembrança faz parte do presente, ou melhor, como aponta a estudiosa, o tempo da lembrança é o presente, com isso, recordações e espaços estão interligados pelo despertar de sentimentos e emoções que estes podem causar.

Esse espaço – o chalé dos pais de Alfredo – representa, ainda, a preocupação sobre as questões sociais que afligiam os moradores do lugar: “A mãe olhava a saleta como se temesse que o filho respirasse ali o destino do irmão morto, se cobrisse tudo aquilo que cobriu o finado” (JURANDIR, 2017, p. 20). Sendo assim, esse espaço representa mais que um lugar que faz parte da casa, mas abrange as preocupações, aflições e, ainda, recordações sobre diversas questões sociais e culturais que fazem parte da história e do cotidiano desse povo.

A representação dessas questões sociais é muito intensa na região amazônica, tanto que Alberto Rangel, mesmo que num outro contexto, a descreve em seu *Inferno Verde*: “João Catolé chegara ao Amazonas na récula de embarcados, em Fortaleza, tal como um gado de refugio. Viera com a filhinha, fugindo das misérias do sertão, onde havia muito não caíra gota d’água e onde sucumbira a sua querida mulher” (RANGEL, 2008, p. 48). Tais representações de pobreza e miséria retratam a questão de muitas famílias que migraram para a Amazônia ou, ainda, as que aí habitam, evidenciando a desigualdade social existente na região e que, infelizmente, também compõem esse espaço.

Para tanto, em um outro momento, é na representação dos estudos que se enxerga essa fuga da pobreza, como retratado em *Ponte do Galo*:

– Olhe, se eu tiver que cuspir de novo na cara de outra pessoa, aqui em Cachoeira, me deixa só comigo, porque cuspir eu sei quando é hora. Tua desforra é estudar, meu filho. Que os brancos te invejem, que os brancos passem por debaixo do teu pé, que rias da burrice dos brancos, tudo isso alivia o coração daqueles que sofreram na mão deles, meu filho. (JURANDIR, 2017, p. 154-155)

De acordo com Pressler (2016), “Dalcídio reconhece, pelo próprio caminho escolar, a importância da escola”. Nesse contexto, a representação dos estudos significa mais que aquisição social, simboliza, pois, a questão étnica e racial que gerou tamanha desigualdade, sobre qual, conforme o trecho acima, espera-se ser amenizada por meio da aquisição de bons estudos. Compõem, pois, a história da Amazônia. É a sobreposição e colonização sofrida pelos povos brancos, europeus, sobre esse espaço, conforme aponta Reis (2001, p. 19, grifo nosso) “na ânsia de possuí-la (a Amazônia) para explorá-la na fatura de suas espécies florestais”, e as quais estenderam-se e perduram até os dias atuais.

Por fim, é importante salientar ainda os espaços de Belém, dentre os quais se destaca a Ponte do Galo como um dos locais de passagem de Alfredo, onde vivencia e observa outras mais situações no âmbito das questões e relações sociais. De acordo com Rodrigues (2008, p. 7) “Belém, não é mais para Alfredo uma cidade de sonho, mas cidade de periferia, noturna, feia, cidade pós-lemismo”. Isso é para o protagonista uma quebra de expectativas referente ao vislumbre anterior que se tinha no período da borracha. Nesse sentido, por meio dessa quebra de expectativas de Alfredo, o que Dalcídio Jurandir quer mostrar é a real situação na qual se encontra a capital paraense, sem os devaneios, projeções e onirismos que se tinha sobre essa região amazônica.

De acordo com Rodrigues (2008, p. 8) os espaços dalcidianos são onde “o eu existencial e social dos personagens vivenciam sua identidade cultural em um locus amazônida”, por isso que os espaços representados nessa obra buscam muito mais que retratar a descrição paradigmática da região. Na verdade, “*Ponte do Galo* nos ajudará na travessia desses espaços ficcionais dalcidianos, que enfocam um *locus*, por excelência, amazônida (sem o clichê tão desgastante e desgastado do elemento pitoresco)” (RODRIGUES, 2008, p. 8).

Em relação a isso, entende-se que a escrita dalcidiana visa esse novo olhar sobre a Amazônia, sobretudo a Amazônia paraense. Pressler (2016), por exemplo, expõe que ao tratar da historiografia da cultura brasileira, estudiosos como Antônio Candido

esquecem-se da região Norte do Brasil, com isso, a “Amazônia continua ser vista sob o enfoque do mito e como ‘terra misteriosa’”, fazendo-se salutar o conhecimento e leitura de obras como as de Dalcídio Jurandir, pois “Escrevendo sobre ‘sua gente’, ele escreveu como escritor brasileiro” (PRESSLER, 2016).

Assim, bem como as descrições naturalistas de Russel Wallace buscam retratar esse *locus* amazônida em sua excelência, com seus hábitos cotidianos e culturais, além da vegetação, alimentação e espécies encontradas nessa região, Dalcídio Jurandir, a seu modo, também realiza esse retrato natural do espaço amazônico, evidenciando os costumes, paisagens, cultura e linguagem local, por meio da trajetória de Alfredo:

Todo bairro afia os ouvidos, nesta noite, a seguir-lhe os passos, a fadiga e o orgulho, o errante monólogo sobre as netas e o mais que resta, e ainda muito, no coração da velha em que se abriga o subúrbio.

Alfredo andava sobre o trilho do bonde, à espera de um grito de socorro, uma janela aberta, um velório onde as netas brincassem. Foi até o fim da linha, a esquina fedia a curtume, varou o estaleiro, os navios mortos na maré enchendo pareciam fumegar. (JURANDIR, 2017, p. 179)

Desse modo, entende-se que além de retratar esse espaço natural amazônico, Dalcídio Jurandir, em *Ponte do Galo* (1971), busca evidenciar as questões sociais e culturais amazônicas. Isso acontece também por meio dos sentimentos de uma personagem local da região, como pode ser visto no monólogo de Alfredo:

Do Igarapé das Almas, a pé, até a Ponte do Galo, esta noite, quantos passos? Passos, não. Mas sentimentos, quantos? Quanto Alfredo nascendo morrendo em mim, esta noite, sem que aceite e escolha um, que o outro em mim pressinto ou me atribuo e não é, anda aonde? (JURANDIR, 2017, p. 193)

Trecho o qual evidencia os conflitos de um menino que vive em um espaço periférico e sobre o qual predominam tantas questões sociais, sobretudo de desigualdade. Marlí Tereza Furtado (2004, p. 171) expõe, por exemplo, que ao realizar o sonho de estudar em Belém, Alfredo “percorre aquela cidade com que sonhara, reconhecendo os resquícios do glamour da belle époque. O então menino-rapaz se dá conta de que chegou tarde e vive, junto com os Alcântaras, a família que o acolheu, as sombras do Lemismo”. Diante disso, o retrato do espaço que Alfredo perpassa não é aquele com o qual a protagonista sonhou, mas sim um espaço diluído do que foi o ciclo

da borracha, fazendo-o vivenciar os conflitos de habitar em uma região periférica, sobre a qual as questões sociais acabam por se fazer ainda mais palpáveis.

Com isso, o que pode ser evidenciado em *Ponte do Galo* é que o escritor dessa narrativa, ao trazer para discussão situações sentimentais, sociais e culturais, faz notar que essas questões além de amazônicas são também, na verdade, emblemas humanos. Assim, por meio da trajetória de Alfredo, Dalcídio Jurandir evidencia aquilo que necessariamente afirmou Reis (2001), de que a Amazônia não é só floresta.

Considerações finais

A Amazônia é um espaço variado onde se encontram diversos tipos de vegetação, espécies de animais, densa floresta e águas. Também é espaço das mais variadas manifestações sociais, culturais, comportamentais e sentimentais. É lugar vasto, diverso, que proporciona aos que nela adentram ou habitam uma série de visões, de acordo com as manifestações que se fazem mais significativas para este ser.

Diante disso, esta pesquisa analisou e apresentou algumas das diferentes visões que se têm da Amazônia justamente em distintos contextos históricos e para diferentes escritores e estudiosos, a fim de evidenciar essa diversidade do espaço amazônico, tanto em fator natural quanto cultural. Para tanto, debateu-se então sobre as percepções de Reis (2001) em não haver um conceito de Amazônia, sendo esta uma região diversificada. Nesse mesmo sentido, evidenciou-se os achados do naturalista Russel Wallace (2004), que fomenta que a percepção que se tem dessa região quando se adentra nela pode ser uma quebra de expectativas perante a descrição sensacionalista de outros viajantes que por ela passaram, acrescentando o toque do exagero e do pitoresco ao local.

Assim, para melhor evidenciar isso, realizou-se um contraponto entre a escrita literária de um escritor que não é nativo da região e de um nascido nela. Discutiu-se, então, a respeito da representatividade do *Inferno Verde* de Alberto Rangel, tendo a Amazônia como um sertão que é uma infinidade desconhecida, no qual é claramente notado o debatido exagero exótico sobre a região. Em contrapartida a isso, analisou-se como uma narrativa amazônica, sendo esta *Ponte do Galo* (1971) do escritor paraense Dalcídio Jurandir, contribui para o retrato do espaço amazônico, diante da percepção

dos que são nativos da região, além de levar em consideração a questão temporal entre as duas narrativas.

Considerou-se, então, que em *Ponte do Galo* (1971), muito do espaço amazônico retratado por Reis, Wallace e Rangel também compõem a narrativa dalcidiana, sobretudo em seus aspectos naturais. No entanto, por meio da trajetória de Alfredo, Dalcídio Jurandir busca retratar o espaço amazônico para além das descrições naturais ou, até mesmo, paradigmáticas sobre a região, mas apresentando-a como é, sem onirismo, mas ainda trazendo para sua narrativa características que são próprias desse lugar. Além disso, o escritor marajoara procura utilizar dos espaços de sua narrativa para retratar as mais diversas questões sociais, culturais e regionais amazônicas, estendendo-as a emblemas humanos.

Desse modo, perante as discussões realizadas foi possível inferir que há muitas visões acerca da Amazônia, e que decerto podem ser interpretadas em seus múltiplos e variados contextos de tempo e espaço, além daqueles que não foram evidenciados aqui, como sua construção histórica, por exemplo. Acredita-se, portanto, na importância desses estudos para a construção, justamente, dessa história da Amazônia, de maneira a romper com possíveis – ainda – visões paradigmáticas a respeito dessa região, conhecendo-a em sua integridade e verdadeira riqueza natural, social e cultural.

Em síntese, vale frisar que para além das visões acerca de sua natureza, a região amazônica precisa ser vista por seus traços culturais, sociais e regionais, que fazem da Amazônia, juntamente com seus elementos naturais, lugar grandioso. Por isso, evidencia-se a importância de se estudar juntamente aos escritores e estudiosos que contribuíram para os estudos amazônicos – como Reis, Wallace e Rangel –, àqueles que são naturais da região, como o marajoara Dalcídio Jurandir, de modo a evidenciar a importância de ambas as escritas para a construção das visões desse espaço singular.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAGA, Rhalf Magalhães. O espaço geográfico: um esforço de definição. In.: *Espaço e tempo*. São Paulo: GEOUSP, 2007, p. 65-72.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, 2007, p. 207-220.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4º ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. *Literatura e história*. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. Universidade de São Paulo, 1999, p. 18-28.

CORDEIRO, Matheus Villani: “A Amazônia que eu vi”: Gastão Cruls e a produção etnográfica das sociedades indígenas dos limites do Brasil. *Faces da história*, Assis-SP, v. 5, n. 1, p. 47-63, jan.-jun., 2018.

DAMATTA, Roberto. Digressão: A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In.: _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 58-85.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FREITAS, Maria Teresa de. A História na literatura: princípios de abordagem. *Revista de História*, [S. l.], n. 117, p. 171-176, 1984.

FURTADO, Marlí Tereza. Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir. *Sínteses*, Revista dos Cursos de Pós-Graduação, [S. l.], v. 9, p. 169-180, 2004.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Amazônia, Amazônias*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do galo*. Bragança: Pará.grafo Editora, 2017.

JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. 4. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2018.

LEAL, Marcilene Pinheiro. *Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir: a formação identitária de Alfredo, em Três casas e um rio*. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2008.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. *O modelo da “reima”*: representações alimentares em uma comunidade amazônica. *Dialnet, Anuário Antropológico*, 1978. v. 2. p. 120-147.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. O sertão amazônico: o inferno de Alberto Rangel. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, n. 26, jan./abr., p. 332-362, 2011.

PRESSLER, Gunter Karl. Belém de Dalcídio ou história e experiência literária da paisagem urbana da Amazônia. *Nova Revista Amazônica – Dossiê Amazônia*, v. 4. n. 1, Bragança, 2016.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Manaus: Editora Valer, 2008.

REIS, Artur César Ferreira. Amazônia: conceito, sua evolução histórica. In.: _____. *A Amazônia e a integridade do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001, p. 15-30.

RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. Espaço ficcional em Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir. In.: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências*. 13-17 jun. 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelo Amazonas e rio Negro*. Brasília: Senado Federal, 2004.

Recebido em 16/09/2021
Aceito em 10/03/2022

ⁱ **Daniela de Oliveira Silva** é mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA/ UFPA). Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal de Marabá (PA). Professora Colaboradora no Projeto de Pesquisa Migração Sertaneja na Amazônia: por uma cartografia do sertão na literatura paraense (MiSAm). **E-mail:** prof.danielas@semedmaraba.pa.gov.br

ⁱⁱ **César Augusto Martins de Souza** é graduado em História pela Universidade Federal do Pará, mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Pará, possui doutorado e pós-doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor do Campus de Bragança e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, ambos da Universidade Federal do Pará. Editor-chefe da Nova Revista Amazônica/UFPA. **E-mail:** cesar@ufpa.br

ⁱⁱⁱ **Sérgio Wellington Freire Chaves** é professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará UFPA, Campus Universitário de Bragança. Doutor em Letras e mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte UERN, especialista em Estudos Literários pela Fundação Universidade Estadual do Ceará FUNECE e graduado em Letras Língua Portuguesa e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Ceará UECE. Autor do livro *Transculturalidade em solo sertanejo: aspectos da brasilidade no romance A Casa*. **E-mail:** sergiofreire@ufpa.br

DOENÇA SEM NOME E NARRADOR CONTAMINADO NA LITERATURA DE LOURENÇO MUTARELLI

[NAMELESS DISEASE AND CONTAMINATED NARRATOR
IN THE LITERATURE OF LOURENÇO MUTARELLI]

BIANCA MAGELA MELOⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-6127-5284>

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: O artigo aborda o tema da doença psíquica e da falta de nomeação a partir do exemplo do livro de literatura *A arte de produzir efeito sem causa*, do brasileiro Lourenço Mutarelli. O adoecimento da personagem principal é costurado à contaminação do narrador e, conseqüentemente, da narrativa, aspecto discutido em diálogo com o pensamento de Roberto Esposito sobre imunidade e violência. O efeito sem causa definida remete a discussões sobre o ato humano de nomear tratado no presente artigo no rastro de Hans Blumenberg.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Lourenço Mutarelli; nome; doença e literatura

Abstract: The article addresses the theme of mental illness and the lack of naming based on the example of the literature book *A arte de produzir efeito sem causa (The art of producing an effect without a cause)* by Brazilian Lourenço Mutarelli. The disease of the main character is linked to the contamination of the narrator and, consequently, of the narrative, an aspect discussed in dialogue with Roberto Esposito's thoughts on immunity and violence. The effect without a definitive cause refers to discussions about the human act of naming treatises in this article in the wake of Hans Blumenberg.

Keywords: Contemporary literature; Lourenço Mutarelli; name; disease and literature

O adoecimento psíquico irmana os protagonistas dos livros literários do brasileiro Lourenço Mutarelli. Em nenhum deles o foco está nas explicações ou detalhamentos sobre o quadro clínico das personagens. Como indicia o título de uma das obras, *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), as doenças se encaixam na perspectiva de efeitos com causas desconhecidas ou não mapeadas. O tema da doença sem nome aparece associada a um conjunto de negações e fugas arquitetadas pela narrativa que este artigo busca abordar a partir do exemplo do referido livro.

Nele, o protagonista Júnior se desliga de seus círculos sociais e retorna à casa paterna, no centro de São Paulo. A prostração que ele apresenta é acirrada com a incidência de surtos e alucinações, acompanhados por ideias fixas e frenesi. O palpite inicial para o desânimo de Júnior é do pai dele, Sênior, ao encontrá-lo dormindo às duas da tarde: “Isso é depressão, precisa reagir. Não pode ficar dando sopa pro azar.” (MUTARELLI, 2008a, p. 21). É o dia seguinte à sua chegada ao apartamento do pai após rompimento duplo, com a esposa e o emprego – após descobrir que a mulher e o filho do patrão de Júnior tiveram um encontro íntimo, fatos que Sênior desconhece. A sequência é com o protagonista iniciando episódios de surto e, gradualmente, se desligando do padrão médio de comunicação, ao mesmo tempo em que lhe é subtraída a energia de reação, contrariando a expectativa do pai. Tal é o resumo do quadro clínico da personagem.

Nesse enredo, a falta de explicação para a doença de Júnior se dá pelo excesso de causas levantadas. Há, pelo menos, cinco: o pai e sua inquilina Bruna acreditam se tratar de uma depressão profunda ampliada por evento de surto; eles também levantam junto ao protagonista a possibilidade de ele ser epilético, manifestação com possibilidade de ser genética ou adquirida. Devido ao quadro insistente, Sênior leva Júnior a um médico que lança a hipótese, sem exames, de um parasita no cérebro, uma neurocisticercose (infecção do sistema nervoso central pela larva da *Taenia Solium*), um dos causadores da epilepsia adquirida. O narrador também dá indicações de que a presença de Júnior na casa familiar pode ter atizado a ação de forças ocultas veneradas pela falecida mãe do protagonista.

E há, por fim, uma espécie de “vírus” e contaminação que poderiam ter sido provocados pelos pacotes sem remetente. De um deles, Júnior tirou sua frase obsessiva:

“Heir’s pistol kills his wife; he denies playing Wm. Tell”, escrita em um recorte do jornal *Daily News*, de 8 de setembro de 1951. Trata-se do título de texto jornalístico dando conta do dia em que o escritor norte-americano William Burroughs assassinou a esposa com um tiro na cabeça em uma brincadeira de Guilherme Tell (ou William Tell em inglês) na Cidade do México. Esta interpretação para o mal-estar de Júnior, mais próxima do entendimento deste em estado médio da doença, conecta *A arte de produzir efeito sem causa* a Burroughs, mencionando a linguagem como o vírus¹ – encarnando a contaminação em Júnior e, posteriormente, na inquilina Bruna, que absorverá parte das fixações e estranhezas daquele.

Entre as motivações levantadas, duas são relacionadas à traição: depressão e surto (psicótico). Outra é pertinente à entrada de um elemento parasita no organismo do protagonista e, portanto, desconectado do “trauma”. Associado, há a epilepsia que poderia ser desencadeada – ou não – pela alteração neurológica que o parasita traz, sem deixar de considerar a dificuldade de lastrear a probabilidade e a origem da epilepsia em uma pessoa. A hipótese seguinte, a presença das forças ocultas (como motivador e não como efeito delirante, por exemplo), apesar de reportar a uma “herança” da mãe, é da ordem da especulação esotérica e, por sua vez, sem conexão com nenhuma das anteriores. A última provável causa seria a baliza de uma aliança estranha das obras de dois autores, sendo que a segunda confirmaria narrativamente um postulado que a primeira sustenta também narrativamente.

Do modo como é tomado, esse último “motivo” tem como prova, ou como um sinal, as encomendas enviadas por um alguém indefinido – para a perspectiva dos motivos suscitados na obra não importa que o ex-patrão seja o principal suspeito do despacho dos pacotes. Não se pode dizer que Júnior estava “vendendo saúde” antes, mas o estopim para sua piora foi a chegada da primeira caixa, seguida de outras. As encomendas, evidências de um aceno que poderia transportar, como um vírus, o gérmen da doença da personagem principal, trazem uma mensagem que a pessoa que lê já sabe desde o início, não aponta para nenhum lugar além do que nos é informado: um relato do dia em que William Burroughs matou sua esposa. Curiosamente, o elemento-prova, a encomenda que vem por um Sedex dos Correios, entregue pelo porteiro, manuseado também por Bruna e

¹ O que é também uma espécie de brincadeira com prática difundida entre o grupo de escritores norte-americanos alcunhados de Geração *beat* (a partir dos anos 1950) do qual fazia parte William Burroughs: experimentar a escrita como fluxo, de modo frenético, impulsionados por drogas lícitas e ilícitas.

Sênior, traz materialmente como conteúdo uma evidência (os recortes e outros elementos alusivos à história do assassinato) que será negada por aquele que se empenha na decifração.

Quando abordados em estudos, as personagens de Lourenço Mutarelli são constantemente associadas a portadores de desajustes psíquicos, algo para o qual a *persona* do autor contribui pela menção recorrente, em entrevistas diversas, a seu uso de medicamentos para sintomas depressivos, entre outros.² O pesquisador Daniel Candeias faz a tentativa, via abordagem semiótica, de margear o que seria “uma poética do desequilíbrio psicológico” (2007) a partir de um conjunto de obras do autor. No que Candeias denominou “ethos do desequilibrado” chama a atenção a quantidade de sintomas notados e associados a diagnósticos: pânico, delírios visuais, olfativos ou sonoros, propensão maníaca e ainda compulsão. Temos homens que agem sob o impacto do adoecimento e, simultaneamente, pelo modo como se configura, ele é o campo de maior indeterminação nos enredos. Os remédios, as referências às consultas e os diagnósticos não são ausentes, mas ocorre uma escorregadela de tal discurso como caminho indiciador.

Não só os significados são subvertidos, mas as indefinições impactam o modo de narrar que muda na progressão do desequilíbrio psíquico desses homens. A doença que age sem controle opera como motivador estético. No exemplo de *A arte de produzir efeito sem causa* vale ainda mais a observação porque o narrador não é a personagem principal e, portanto, teria chance de não estar tão colado aos movimentos e ritmo do protagonista. Mas não. A fala do narrador se mistura à da personagem a quem ele observa bem de perto: “Por que ele mandou sentar e em seguida me manda buscar o band-aid no banheiro? Para ver se continuo adestrado? Isso é o que Júnior parece ter pensado, a julgar por seu olhar.” (MUTARELLI, 2008a, p. 13).

À medida que o protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa* vai adoecendo no enredo, a narrativa fica mais permissiva. Das 20 páginas do capítulo “A maçã sobre a cabeça”, metade é ocupada com desenhos minúsculos das letras da repetida frase “Heir’s

² Um exemplo: “A minha primeira *graphic novel*, *Transsubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos [...]. A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos. Já fui diagnosticado como bipolar, mas meu atual psiquiatra não tem certeza disso, portanto venho me medicando somente com antidepressivos e tranquilizantes.” (MUTARELLI, 2008b, p. 170).

pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell.” A proximidade sugerida com o leitor é absurda. As letras se transformam em desenhos. A grafia, garrancho, garatuja que vemos se embolar, página após página, é a da mão de Júnior. A máquina de impressão é substituída pela máquina corpo, naquele momento empenhada unicamente na reescrita da frase. Em um verdadeiro corpo a corpo, Júnior faz a autópsia da frase, corta, remonta, profana, enfim, sob muitos aspectos para que do corpo aberto e re combinado da frase nasça uma nova compreensão.



Fonte: MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a. p. 146-147

Esse capítulo, cujo pontapé é a frase “Júnior não acorda melhor, é o mesmo”, (MUTARELLI, 2008a, p. 130) é uma experimentação, junto com a personagem, dos desdobramentos do adoecimento dele. A esta altura, a principal manifestação é a fixação que o leva a se desconectar do mundo de referências para buscar, como uma criança brincando com letras, novas significações para o conjunto de caracteres que compõem a frase em inglês. “Insatisfeito, procura o sentido que acalme sua ânsia. Desmembra, reordena, repete, joga com a frase. Cada combinação se desdobra num novo leque de possibilidades. O tempo passa.” (MUTARELLI, 2008, p. 137).

Nada a descobrir, nada a traduzir

A frase passa mesmo a ser o horizonte da realidade do protagonista e a decifração do significado oculto – que “não está em seu conteúdo superficial” (MUTARELLI, 2008a, p. 137) – missão de vida e morte. “Não se trata de uma charada em inglês, mas de uma charada feita apenas para ele. Sob medida. Ninguém mais poderia interpretar seu sentido.” (MUTARELLI, 2008a, p. 137). Na segunda parte do livro, intitulada “Nonsense”, a doença chegará a um grau elevado de alheamento dos padrões e códigos compartilhados e Júnior se abrirá para vozes só ouvidas por ele.

A centralidade da frase para o enredo e sua repetição exaustiva dão a ela nova função. Ocorre neste livro algo similar ao que Gilles Deleuze (1997) leu para o conto *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville. O escrivão também tem uma frase-mantra repetida à exaustão: “Preferiria não” (*I would prefer not to*). Retomando o contexto: Bartleby foi contratado para trabalhar em um escritório de Nova York especializado em regularização de posses, domínios e reconhecimento de acordos das firmas da efervescente Wall Street dos anos 1850. O funcionário, de quem se espera o cumprimento das funções de escrever e fazer cópias manuais de documentos e cotejar tais papéis, deixa de fazê-lo sem justificativas. A partir da desistência do trabalho, a cada ordem do advogado que comanda a equipe ele responde com o mesmo “preferiria não”. Ele não abandona o ambiente de trabalho, mas se recolhe em atitude contemplativa, muitas vezes fitando imóvel a parede cega do ambiente. A comunicação com os outros e as necessidades básicas, como alimentar-se, são negligenciadas.

Na contramão de uma tradição de intérpretes que leram na desistência do copista de seguir copiando uma alusão a um tema recorrente no campo literário, a relação difícil do escritor com a escrita,³ Deleuze (1997) afirma que o texto, em lugar de ser metáfora ou símbolo de algo, possui uma mensagem literal compreendida em si mesma:⁴ “*I would prefer not to*”. A expressão é tomada por Deleuze como uma fórmula com efeito semelhante ao que provocam no texto as agramaticalidades. Para ele, de modo algum se trata de uma fórmula explicativa e, ademais, a sentença de Bartleby não teria qualquer

³ Um exemplo é o livro *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas, que reúne histórias de autores e seus momentos de bloqueio permanente ou provisório em relação à atividade de escrever.

⁴ DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

inclinação para a negação ou a aceitação. O escrivão afirma que “preferiria não” cotejar as cópias com as dos colegas, mas não diz que não quer ou não vai fazê-lo.

Tem-se o tipo de situação linguística em que a interpretação fica inviável. É equivocado afirmar que tais expressões não comunicam, porém é uma comunicação que passa por outros canais de percepção ou, no vocabulário de Deleuze, estariam para o *percepto*, “uma percepção em devir que deve substituir o conceito” (DELEUZE, 1997, p. 101). Estando na língua, a fórmula literal é capaz de fugir dela, já que não há possibilidade de leitura, e a frase não é signo de algo oculto ou profundo. Deleuze, que usa a expressão “contaminar os outros”, entende o traço intraduzível da fórmula de Bartleby como algo capaz de cavar na língua uma espécie de língua estrangeira. Para o exemplo de Bartleby, está dito que a língua gagueja, ação decorrente dos bloqueios de compreensão lógica. “Já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio.” (DELEUZE, 1997, p. 127).

Voltemos à frase de Júnior: “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell”. Temos conhecimento de sua tradução, do contexto em que ela foi gerada, e de que o protagonista maneja a frase recusando o significado acessível com a tradução. A compreensão buscada, ele afirmou, “não é semântica, é abstrata.” Para quem lê não está em questão se ele alcançará a compreensão abstrata. O que vemos é o seu exercício, a apropriação da frase e a busca por sua ressignificação. O conhecimento da língua inglesa pela pessoa que lê não é o passaporte para a compreensão das ações do protagonista. Tampouco, o conhecimento da língua portuguesa. A ação do narrador retira da leitura a possibilidade de compreensão semântica da frase. Ela não é uma fórmula literal como a de Bartleby. Mas perde a função de frase, visto que seus elementos sintáticos – o sujeito, o verbo indicador da ação de matar, o objeto da ação que é a esposa – são desconsiderados. O gesto narrativo alinha a língua estrangeira e a pátria na insuficiência ao fazer o intérprete da mensagem esbarrar em um ponto que a linguagem não pode franquear e que está representado pela doença, pelo desvario que se sobrepõe como horizonte conectivo.

No exemplo de Lourenço Mutarelli, a frase é um elemento importante para a abertura do texto. Não há nada a descobrir, nada a declarar e, mesmo tratando-se de uma expressão em inglês, nada a traduzir. É muito significativo que a agramaticalidade imposta pelo uso da frase seja uma estratégia que a narrativa extrai da doença e que,

portanto, diz-se e diz do alinhamento a ela. A frase sem tradução contamina, como em *Bartleby*, as pessoas a seu redor, que passam da perplexidade à alteração de comportamento. E ainda, a frase, tal qual a doença, se entranha no corpo e, portanto, na percepção de Júnior – ele passa a ouvi-la na boca de um mendigo que grita palavras ininteligíveis na rua de sua casa à noite.

Doença sem nome e a ordem

Bartleby atingiu uma posição de impossível leitura para as ferramentas que o advogado e seus subordinados no escritório tinham para ler. Essa personagem aponta para a falta de nome, para a inserção de algo não previsto e não legível no cenário coordenado de um negócio alinhado a seu momento. Quanto ao protagonista de Lourenço Mutarelli, para além das suspensões já vistas (de vida social, trabalho, desejo, engajamento, perspectiva unicamente humana), a que carimba centralmente a narrativa é mesmo a doença. Esta que geralmente justifica as defesas e ações biopolíticas de controle do corpo, aqui é liberação de vínculos, pois aparece não diagnosticada – sendo que o excesso de causas é um outro modo de não diagnóstico – ou não encaminhada para tratamento.

Um diagnóstico seria um modo de inseri-los na paisagem contida da cidade, onde há lugar – e ações prontas – para sujeitos com doenças mapeadas. O estranhamento que provocam com suas ações é maior se mantida a dúvida sobre o que os atinge. Em *A doença como metáfora*, Susan Sontag aborda doenças tidas em algum momento como um mal não compreendido numa época, afirma ela, em que a premissa básica da medicina é a de que “todas as doenças podem ser curadas” (SONTAG, 2007, p. 12).⁵ A pesquisa de Sontag aponta para a dificuldade da sociedade em admitir qualquer doença como imprevisível e sem controle. As enfermidades em que o modo de ação é misterioso são as que se transformam, mais comumente, em metáforas ligadas à morte e à contaminação. “Qualquer enfermidade tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo será considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa.” (SONTAG, 2007, p. 12).

Já foi assim com a tuberculose, que, desde a antiguidade, era considerada uma doença sem causa definida e, na concepção popular, resultante da ação de um elemento

⁵ O livro de Sontag foi originalmente publicado em 1977, mas pode-se dizer que, de modo genérico, a premissa ainda é válida.

maligno e misterioso. Apenas em 1882 se descobriu tratar-se de uma infecção bacteriana (SONTAG, 2007, p. 35). Um ano antes do anúncio da descoberta do bacilo da tuberculose, Sontag cita a lista de hipóteses para a doença constantes em um manual de medicina: “disposição hereditária, clima desfavorável, vida sedentária e em ambiente fechado, ventilação deficiente, iluminação deficiente e ‘emoções depressivas’.” (SONTAG, 2007, p. 50).⁶

As emoções depressivas são também usadas para o apontamento do que provocaria o câncer. A culpa vai para o lugar da causa que não pode ficar vazio. Sontag notou tendência de encaminhamento para as “explicações psicológicas” quando o controle é impossível do ponto de vista físico. “O entendimento psicológico mina a ‘realidade’ de uma doença. Essa realidade tem de ser explicada. (Ela quer dizer outra coisa, de fato; ou é um símbolo; ou deve ser interpretada.)”. (SONTAG, 2007, p. 51). Em geral, busca-se, além do culpado (o bacilo, o vírus ou o sujeito), o nome. Cabe perguntar se a falta do nome devolveria a realidade da doença. Ou, melhor, qual é a realidade da doença? É a que o nome lhe dá ou é sua manifestação no corpo?

Susan Sontag notou como a metáfora da doença é estendida ao campo político como metáfora da desordem no corpo que tenderia sempre para a ordem. “A ordem é a preocupação mais antiga da filosofia política e, se é plausível comparar a *pólis* a um organismo, é também plausível comparar a desordem política a uma doença.” (SONTAG, 2007, p. 67). O foco na ordem não justifica a violência contra o elemento social adoecido e Sontag lembra bem que esse discurso foi usado politicamente ao longo da história tanto pela direita – Hitler mencionou “tuberculose racial entre as nações” (SONTAG, 2007, p. 70) e também “um câncer” que, para ser extirpado, poderia sacrificar tecidos sadios – quanto pela esquerda – “O stalinismo era chamado [por Trótski] de uma cólera, uma sífilis e um câncer.” (SONTAG, 2007, p. 71). Na apropriação das duas enfermidades com maior destaque no estudo de Sontag, tuberculose e câncer, temos noção do tipo de prescrição: o exílio no primeiro exemplo e a intervenção com vistas à exclusão no segundo.

É bom reiterar que os dois exemplos usados por ela são relevantes pela dúvida que os envolve ou envolveu em algum momento da sua incidência. Eles são afrontosos ao ímpeto de classificar e mapear as ações de tudo que se interpõe à integridade do corpo saudável. Retomando o mesmo assunto, já nos anos 2000, Roberto Esposito reflete sobre

⁶ Ela cita *The principles and practice of medicine* (1881), de autoria de August Flint e William H. Welch.

o quanto a previsibilidade se liga a um desejo de controle. O esperado em relação à doença é que o mistério ceda para que se possa conhecer ou, talvez melhor, domesticar, tornar familiar. E por isso a doença é um excelente sinalizador para compreender aspectos da convivência nas sociedades atuais.

O protocolo geral em relação às enfermidades é indicador do modo de tratar as diferenças. Esposito remonta à passagem da imunidade natural à imunidade adquirida, entre os séculos XVIII e XIX, quando surgiu a bacteriologia médica: “quer dizer, de uma condição essencialmente passiva a uma, pelo contrário, ativamente induzida” (ESPOSITO, 2009, p. 17). A alusão é ao modo operador da vacina, de inserir no corpo o vírus atenuado para que ele se antecipe à invasão do vírus forte.

[...] mais que uma força própria, se trata de um contragolpe, de uma contraforça, que impede que outra força se manifeste. Isto significa que o mecanismo da imunidade pressupõe a existência do mal que deve enfrentar. [...] O veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para fora, mas quando de algum modo chega a formar parte deste. (ESPOSITO, 2009, p. 17-18)⁷

A incorporação do inimigo é estratégia para sua superação. Então, a imunidade assumiu, nas sociedades modernas, outra figura que não é a da contraposição frontal. Fora do ambiente médico, no qual a vacina é ferramenta de controle necessário, a imunidade está disseminada nas figuras da incorporação e do controle. Estas agem na direção justificada de salvaguardar a vida, o que inclui, no mesmo lance, negá-la (cerceá-la), como contempla o título do livro de Esposito, *Immunitas: protección y negación de la vida* (2009).

Socialmente, o direito é o dispositivo que conserva a vida em uma ordem que exclui seu livre desenvolvimento. A lei prevê os atos que podem contradizê-la, ou seja, sob o argumento de proteger a vida, traz a lista das limitações a que essa vida deve se sujeitar. O direito trata de “normalizar integralmente essa vida” para que as ações se tornem previsíveis.

Só deste modo – vetando toda autotranscendência, toda separação de si mesma – pode [o direito] ter sob controle todos os seus infinitos casos. Para fazê-lo – para normalizar

⁷ Tradução própria para: “más que de una fuerza propia, se trata de un contragolpe, de una contrafuerza, que impide que otra fuerza se manifieste. Esto significa que el mecanismo de la inmunidad presupone la existencia del mal que debe enfrentar. [...] El veneno es vencido por el organismo no cuando es expulsado fuera de él, sino cuando de algún modo llega a formar parte de este.”

integralmente a vida –, o direito deve submeter-se a um juízo capaz de prever toda possível efracção, toda culpa eventual de sua parte. (ESPOSITO, 2009, p. 49-50)⁸

No lugar da dívida que uniria as pessoas em seu comum pertencer, aqui a culpa antecipada é que se dissemina. A culpa não como motivadora, mas como resultado da condenação. “A vida não é condenada por, se não à culpa.” (ESPOSITO, 2009, p. 50). O mecanismo imunitário jurídico “consiste em perpetuar a vida mediante o sacrifício do vivente. Isso significa que, para conservá-la, é necessário introduzir nela algo que pelo menos em um ponto, lhe negue até suprimi-la.” (ESPOSITO, 2009, p. 51).

A maneira de operacionalizar o controle da vida tem paralelo com a imunidade adquirida. Esposito retoma de Walter Benjamin (2013) a acepção dupla da *Gewalt*,⁹ termo alemão com significação de poder e violência. A justiça e a força são pensadas como modalidades de uma mesma substância. Assim como os vírus ameaçadores, que são incorporados, a violência que se quer combater é assumida no âmbito do dispositivo jurídico. Por meio da ação das polícias, sobretudo, fica evidenciado que o combate à violência se faz incluindo-a.

A despeito de serem exemplos extremos do padecer de um distúrbio que só pode causar ruína, o texto literário considerado dá visibilidade a exemplos da violência “ilegítima”, localizada fora da lei. Neles, o que deveria ser combatido (a periculosidade potencial do protagonista) não foi assimilado, permaneceu estranho e intrigante. Como na perspectiva dessa personagem nem o corpo biológico, nem o corpo social que o protagonista alcança tende para a ordem, o fato de ele tirar a vida de outrem é admissível (Júnior dispara de uma arma sem munição em Bruna e encontra, na cena final do livro,

⁸ Tradução própria para: “Sólo de este modo – vetando toda autotranscendencia, todo desgarrar de sí misma – puede tener bajo control todos sus infinitos casos. Para hacerlo – para normalizar integralmente la vida –, el derecho debe someterla a um juicio capaz de prevenir toda posible efracción, toda culpa eventual de sua parte.”

⁹ No texto “Zur Kritik der Gewalt” (1921), traduzido para o português como “Crítica da violência – crítica do poder”, por Willi Bolle; e como “Para a crítica da violência”, por Ernani Chaves. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Editora 34, 2013. Neste último, usado aqui, está explicado em nota: “o substantivo *Gewalt* provém do verbo arcaico *walten*: ‘impear’, ‘reinar’, ‘ter poder sobre’, hoje empregado quase exclusivamente em contexto religioso. Se o uso primeiro da *Gewalt* remete a *potestas*, ao poder político e à dominação – como no substantivo composto *Staatsgewalt* – ‘autoridade ou poder do Estado’ –, o emprego da palavra para designar o excesso de força (*vis*, em latim) que sempre ameaça acompanhar o exercício do poder, a *violência*, este se firma no uso cotidiano a partir do século XVI (daí, por exemplo, *Vergewaltigung*, ‘estupro’). [...] De todo modo, o que importa é ressaltar a dupla acepção do termo *Gewalt*, que indica, em si mesmo, a imbricação entre poder político e violência que constitui o pano de fundo da reflexão de Benjamin. Cabe observar ainda que, no plural, *Gewalten*, costuma ser traduzido também por ‘forças’.” (121-122)

as balas do revólver do pai). A vida, talvez não negada, pois desprotegida, pode, também em caso de morte, ter seu fim decidido por outras leis. Mesmo que tais leis se associem à irresponsabilidade, ao riso de deboche ou de histeria.

Então, se como disse Susan Sontag, o “entendimento psicológico”, que culpa as emoções do doente pelo seu quadro, “mina a realidade da doença”, nas ficções visadas, a doença, em sua realidade de incorporação e manifestação – que não quer dizer outra coisa, mas sim ela mesma – é o que instaura um espaço a parte, fora da imposição dos controles generalizados. As vidas que convivem se alinham no risco de acometimento de outras pessoas com o mesmo mal e no risco de matar e morrer. Pois aí houve uma trégua momentânea na ação dos dispositivos imunitários que poderiam regular e impedir a circulação do dom e a evidência do comum – usando um vocabulário de Esposito associado a seus estudos sobre comunidade contemporânea – como a culpa antecipada, os contratos e os modos de vida afins à coletividade.

Afasia: o nome da coisa

O nome, tal qual comumente imposto em nossas sociedades, é a identidade erigida pela linguagem. E a conversa que se dá no âmbito da linguagem comum é parte central no acordo de convivência coordenada com o qual as pessoas se comprometem ao viver em sociedade. Há um ruído na comunicação das personagens mostradas nas ficções de Lourenço Mutarelli com o mundo. Júnior é acometido por uma afasia que, no significado médico dicionarizado mais popular, é “o enfraquecimento ou perda da faculdade de transmissão ou compreensão de ideias em qualquer de suas formas, sem lesão dos órgãos vocais, por perturbação nervosa central.” (FERREIRA, s. d., p. 43). Quando os repetidamente citados diagramas com a frase em inglês passam a ser a fixação dele, concomitantemente há uma dissociação entre as palavras e os signos que a elas corresponderiam.

Também o encadeamento linear das sentenças fica comprometido e as palavras aparecem em novos usos, o que se pode perceber em um trecho já no final do livro, quando Júnior tenta se comunicar com o filho que foi visitá-lo: “– Eu ia deixar isso todo que te ia mostrar coisas que de tudo que agora é. E é como é que as coisas coisam, sabe? Esse você eu deixava, por isso escrevi.” (MUTARELLI, 2008a, p. 202). O reiterado uso

da palavra imprecisa “coisa”, como substantivo, verbo e predicado, ilustra como a limitação da personagem leva a narrativa a apresentar um novo modo de comunicação partindo da própria limitação.

A expressão “vazio na cabeça” é recorrente, em um dos momentos acompanhada da afirmação de que a mente de Júnior está “conectada ao espaço” (MUTARELLI, 2008a, p. 178). A forma de narrar “evolui” junto. Especialmente a segunda parte do livro joga para o incerto a localização das ações que Júnior protagoniza. A esse ponto, ocorre que, enquanto a linguagem vai sendo remanejada nas suas atribuições, o narrador relata sonhos da personagem em que ele se encontra com a mãe, com o pai e com seu próprio corpo infantil. Já desde o primeiro capítulo (“O copo vazio”) dessa segunda parte, as vozes das pessoas próximas, as lembranças e o sonho estarão imbricados, sendo, para quem lê, impossível discerni-los separadamente em muitos momentos.

A percepção do menino que Júnior foi é a que prevalece em alguns lances de um sonho narrado, como quando tomamos conhecimento de um momento seu em companhia da mãe. Dito pelo narrador enquanto apresenta uma recordação de Júnior em que os dois estão sentados, treinando a caligrafia, o significado da afasia nesse exemplo é associado ao desinteresse dele menino por aprender as letras. “Isso é lembrança. Isso realmente aconteceu”, quer garantir o narrador, apesar de inserido na explanação de um sonho.

- *A professora reclamou da sua letra.*
- *Quem é aquele homem lá em cima?*
- *Em cima da onde?*
- *Lá.*
- *Não enrola. Presta atenção aqui no caderno.* (MUTARELLI, 2008a, p. 156, grifo do autor)

Após a ocorrência dessa provável lembrança – das poucas em itálico, como se atestando que quem fala aqui é Júnior ou sua memória –, surge, aparentemente desconectada, a frase: “Existem várias formas de afasia. Afasia é a surdez e a cegueira às palavras.” (MUTARELLI, 2008a, p. 156). Quando, daí a pouco, o protagonista muda a frequência ou desperta – do sonho, transe ou algo do tipo –, a desconexão da pessoa com a ambiência é evidenciada pela descrição. Ele levanta tropeçando, sente “taquicardia e palpitação”, “caminha com a certeza de que os cômodos estão invertidos” e não consegue nomear o “negócio” que tem em mãos e que ele acende com um fósforo (MUTARELLI, 2008a, p. 160). Enquanto, entre o sonho e a vigília, Júnior parece ter grafado o alfabeto inspirado pela lembrança da mãe, o narrador volta a falar da ideia de vírus desenvolvida

por William Burroughs, autor com o qual Lourenço Mutarelli busca uma espécie de paridade em algumas temáticas.¹⁰ Diz a narração:

William Burroughs dizia que a palavra é um vírus e como tal deve ser combatida. Júnior nunca saberá de tal teoria. Júnior nunca leu nada que Burroughs escreveu. Mesmo assim parece ter contraído a cura que Burroughs buscava, ao ler a cabeça da matéria escrita por um jornalista anônimo na Cidade do México. (MUTARELLI, 2008a, p. 158)

A referência à cura, nos moldes citados, é apenas pontual. Mas permite considerar que tal cura, que Júnior realizaria ao esquecer a palavra, se relaciona com o desejo de negar o código. Ou negar a letra para aproveitar o exemplo do protagonista criança sem o desejo de aprender as lições de escrita da sua mãe ou da professora. Na situação do menino que preferia pôr a atenção em suas imagens interiores, num homem projetado no telhado ou no rosto da mãe; e no exemplo do homem grande que cede para um fluxo de rabiscos que o leva há sempre um desvio. O adulto quer esquecer a palavra usando a palavra. Que ela sirva para outro fim, para condução a outras expressividades. É ela, com este novo uso, que conduz a um esvaziamento, captado pela personagem, primeiro como sensação de perda: “Estão tirando coisas de dentro de mim” (MUTARELLI, 2008a, p. 165), intui Júnior ao tentar explicar a um velho conhecido com quem se encontrou em um bar a sensação de que alguém o estaria prejudicando.

As coisas retiradas “de dentro” dele parecem dar lugar ao elemento exterior que o acedia. A possessão, assunto que ronda os enredos do autor, relacionada à iminência da perda de controle dos protagonistas, combina com o desaprendizado da semântica, escovamento da linguagem ou refeitura das regras. Diante da dificuldade de lembrar os termos e articular sentidos, Júnior se afunda na tarefa com a frase que vem sendo evocada desde o início deste artigo. É relatado que ele diagrama inumeráveis páginas “em transe absoluto”. “Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer”, afirma um empático narrador que emenda: “Agora só lhe interessa o empírico. A eletricidade gera imagens. As imagens, nessas circunstâncias, adquirem mais poder que a palavra.” (MUTARELLI, 2008a, p. 166-167). Neste ponto, o narrador traz uma interpretação para o que ocorre com Júnior, não tão comum para o padrão de narração. Na continuação, ele afirma que a personagem “não desconfia” que essa linguagem (a da imagem frenética) também será

¹⁰ A ponto de o protagonista da história em quadrinhos *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* ser retratado como William Burroughs (Lourenço Mutarelli é também quadrinista).

afetada, pois, é dito, será “corrompida pela mesma estranha causa que degenera seu cérebro”, referência à hipótese levantada por um médico (só 20 páginas depois) da possível causa das alterações de Júnior ser um parasita no cérebro.

Já sabendo que, como causa, ela sozinha não exclui outras apresentadas ao longo do enredo, interpreto livremente que o elemento estranho no cérebro pode ser qualquer sopro de articulação não convencional que leva o protagonista a alterar seus padrões de percepção e comunicação. Pelo vínculo de Lourenço Mutarelli à época com a obra de William Burroughs,¹¹ a inspiração pode ser a possessão por vírus da linguagem, mas, para a presente reflexão, ela deve permanecer no campo da inspiração, uma vez que não importa “descobrir” o que é. Em uma citação de fragmento que a narrativa insere na conta das pesquisas de Bruna, fala-se da percepção de que “havia algo em mim que não era eu, e que eu não podia controlar.” (MUTARELLI, 2008a, p. 205).¹² Esse algo que não é o “eu” e que “eu” não controlo exige o esvaziamento da cabeça, do copo, das balas de revólver, do vômito, das fezes do corpo e da compreensão via linguagem.

Medo, nome, desabrigo

O exemplo da afasia, a perda da faculdade de transmitir e de compreender ideias, encontra, como sugerido, correspondente em outras ficções do autor via distúrbios que acometem as personagens. A perspectiva particular compromete a comunicação por nomes comuns reconhecíveis, sendo o exemplo mais flagrante o desejo – exposto narrativamente em *A arte de produzir efeito sem causa* – de negar o código. O enfraquecimento da nomeação leva a questionar a respeito do que seriam esses nomes e sobre sua função e motivação.

Nas palavras do alemão Hans Blumenberg, o êxito mais antigo conseguido sobre a realidade patente da vida é o da imposição do nome. Apoiado em levantamentos de Heródoto, ele relata que o conjunto dos deuses gregos era conhecido pelo genérico nome de Musas. Certa vez, os pelasgos (gregos primitivos) intencionaram ofertar um sacrifício

¹¹ Ele comenta sua leitura insistente de obras do autor *beat*: “O William Burroughs foi muito importante pra mim. Felizmente já me libertei dele.” Entrevista concedida à *Folha de São Paulo* (“Blog do Morris”), em 3 de julho de 2014. Disponível em: <<https://blogdomorris.blogfolha.uol.com.br/2014/07/03/o-evangelho-segundo-lourenco-mutarelli/>>. Acessado em: 14 set, 2021.

¹² Referência ao prefácio do livro *Queer*, de William Burroughs.

individualizado às divindades e, sabedores que, em alguma ocasião no Egito, havia sido criada uma nomenclatura para cada uma em particular, consultaram o oráculo principal da época, o de Dodona, obtendo dele a permissão para adotar as designações. Valendo-se dessa sanção, a nomenclatura foi usada em outras localidades e, posteriormente, inserida nas histórias de Homero e Hesíodo.

Esses dois poetas haviam estabelecido a árvore genealógica dos deuses, dando-lhes seu sobrenome, distribuindo entre eles competências e honras, descrevendo seu aspecto. Não é indiferente o fato de que tenham sido poetas, e não sacerdotes, os que puderam executar com os deuses algo tão duradouro. (BLUMENBERG, 2003, p. 43)¹³

Considerando a “racionalização posterior” (BLUMENBERG, 2003, p. 43) que levou à interpretação do nome das divindades em associação direta com as propriedades atribuídas a cada uma dessas figuras mitológicas, hoje pode-se, por assim dizer, “lançar mão” das divindades, “usá-las” de modo familiar e acessível como arquétipos de leituras variadas ou motes explicativos para vícios e virtudes. A racionalização, reafirmada nas apropriações do mito, diz respeito ao modo como tais apropriações são comunicadas: como nomes definidos. Na condição de Musas, as divindades já recebiam seu culto. E o modo trivial como a notícia dos nomes chegou aos pelasgos não se constitui, afirma Blumenberg, “em nenhum ato de conhecimento próprio, tampouco de um acontecimento revestido da qualidade de revelado.” (BLUMENBERG, 2003, p. 44).

A imposição de alcunhas às divindades gregas, longe de ir na direção da revelação religiosa,¹⁴ estaria mais para a nomeação utilitária feita pela linguagem humana, caracterizada por Walter Benjamin como “limitada e analítica”. As alusões são em relação à linguagem nomeadora de Deus, manifesta quando da atribuição de nomes e concomitante criação do paraíso, a única verdadeiramente criadora, segundo Benjamin, a quem Blumenberg recorre em seu texto. Em face do ato divino de nomear, imediato e criador, a linguagem usada pela pessoa humana restringe-se à função comunicativa, quer

¹³ Tradução própria para: “Esos dos poetas habrían establecido el árbol genealógico de los dioses, dándoles su sobrenombre, distribuyendo entre ellos competencias y honores, describiendo su aspecto. No es indiferente el hecho de que hayan sido poetas, y no sacerdotes, quienes pudieron ejecutar con los dioses algo tan duradero”.

¹⁴ A revelação (sentido espiritual/ religioso) constitui-se em exemplo específico e à parte, pois ocorre aí algo que não se dá nem na poesia, conforme citações de Walter Benjamin a respeito, entre elas: “É exatamente isso que significa o conceito de revelação, quando toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime.” (BENJAMIN, 2013, p. 59).

dizer, é limitada à mediação: ela “estaria relacionada à coisa de modo casual e seria um signo das coisas (ou de seu conhecimento) estabelecido por uma convenção qualquer.” (BENJAMIN, 2011, p. 63). Benjamin condena a linguagem em seu uso comunicativo restrito, inclusive se tomado como fim da tradução, pois a obra literária possuiria algo inapreensível, para além do comunicado, sendo tarefa do bom tradutor não se ater à comunicação.¹⁵

Seja de que modo for e considerando o uso geral da linguagem, temos que esta movimenta incansavelmente a narração de histórias sobre tudo o que se possa pensar. E para que? Hans Blumenberg sustenta, a respeito do mito, que uma de suas funções principais é “conduzir a indeterminação do ominoso a uma concreção de nomes e fazer do inóspito e inquietante algo que nos seja familiar e acessível.” (BLUMENBERG, 2003, p. 33). Ao longo dos anos, os mitos criados sobre uma infinidade de fenômenos nada convencionais e abomináveis serviram “se não para explicá-los, para despotencializá-los.” (BLUMENBERG, 2003, p. 33).

Blumenberg relaciona o medo e o nome, remontando ao momento em que a pessoa humana alcançou o estágio de andar ereto e se dispôs a sair para caçar. Com o horizonte ampliado, foi preciso criar um modo de sobreviver à sensação de perigo no aberto, à sensação de exposição. O perigo poderia vir de qualquer parte e a qualquer momento. Para não prostrar-se paralisada pela angústia, a pessoa racionalizou-a como medo¹⁶ e este passou a ser combatido com a crença de que “há explicações no inexplicável, nomes no inominável.” (BLUMENBERG, 2003, p. 13). Mais detalhadamente: “Para fazer do inatural e invisível objeto de uma ação de rechaço, de conjura, de amolecimento ou impotência, se põe diante dele, como um véu, outra coisa.” A identidade de tais fatores é constatada e feita acessível, afirma Blumenberg, mediante nomes que geram “um trato de igual para igual.” (BLUMENBERG, 2003, p. 13-14).¹⁷

Na reflexão do autor sobre o modo como se dá, ao longo do caminhar da experiência humana, a resposta ao que é tomado como realidade, é interessante que ele alinhe o mito originário, a magia e a ciência no ímpeto de nomear. Em todas essas situações, o nome

¹⁵ Referência ao texto “A tarefa do tradutor”, presente em *Escritos sobre Mito e linguagem*. Benjamin defende a linguagem “nomeadora” que, nos seus termos, tem sentido muito específico: é aquela não instrumentalizada, não restrita à mediação.

¹⁶ Blumenberg faz essa afirmação apoiado no neurocientista Kurt Goldstein, conforme cita à p. 13.

¹⁷ Tradução própria para: “Para hacer de lo inatural e invisible objeto de una acción de rechazo, de conjura, de reblandecimiento o despotenciación se corre ante ello, con o un velo, otra cosa.”

antecede a criação de histórias a respeito. O calmante buscado para afugentar o não familiar que assusta sociedades arcaicas ou contemporâneas é sempre o nome. Do mesmo modo, o mito, como o nome, tem a função de afastar o medo e a incerteza: “O mito é uma forma de expressar o fato de que o mundo e as forças que o governam não foram deixados à mercê da pura arbitrariedade.” (BLUMENBERG, 2003, p. 51). Mito, portanto, aqui é sinônimo de narrativa, sendo que esta pressupõe o ato de nomear. No que pese a diferenciação e a devida distância entre um mundo regido pelo pensamento mítico e o atual, o fato de mito e ciência serem citados em seus ímpetos nomeadores que vão originar narrativas interpretativas para o entorno é o modo de o autor ler, como o fizeram Theodor Adorno e Max Horkheimer (na *Dialética do esclarecimento*), a continuação, digamos, do mito na modernidade. Ou melhor, ele aborda a manutenção, com nova roupa, do sustentáculo da perspectiva mítica: o medo e as reações de nomear e contar histórias a respeito.

A antecipação ao desconhecido é relevante, um mapeamento que não tem a ver com a investigação, mas com a tentativa de prever. Nesse pensamento de Blumenberg, o mundo não desencantado (pois às voltas com narrativas da ordem do mito) é o mundo blindado (com um véu sutil) e mediado pelo nome. Não o imediato do sentir e da espera, mas o nomear. Porém, um nomear que é proteção e antecipação ante ao que pode haver de perigo e fuga do controle – ainda que essa proteção implique negação da vida, para sustentar o aspecto imunitário prevaLENcente nas sociedades atuais, como defende Roberto Esposito.

Fazendo o caminho oposto, pode-se afirmar com Hans Blumenberg que a falta de nomeação ressuscita o medo. Aquele não nomeado retorna à paisagem aberta e difusa: é um objeto não identificado. O sem nome é coincidente com o caos, como o indicia o título do segundo capítulo do livro do autor alemão: “Irrupção do nome no caos do inominado”. Sem o nome, o “absolutismo da realidade” se instala, nomenclatura usada para dar conta da sensação de ameaça em um horizonte total, inespecífico. Projeção angustiante na qual o comando não está mais em mãos de quem tem discernimento para nomear ou reconhecer nomes, mas no exterior. E, se a nomeação é vista como a mediadora entre a coisa a ser conhecida e a pessoa conhecedora, no exemplo da doença sobre a qual pairam dúvidas, esta, por si, já torna o doente mais perigoso, pois suas reações são imprevisíveis. Nomeada e definida, a doença figura sob controle.

Ao contrário das doenças com ação misteriosa citadas por Susan Sontag, no exemplo literário em foco são sintomas e prováveis distúrbios dos mais comuns (depressão, pânico, compulsão, neurose etc.) que a narrativa leva à estranheza por manter a hesitação e focar a doença como motivador estético. Poder-se-ia alegar que, ao apresentar as situações, por mais absurdas que sejam, o narrador acaba nomeando-as e usando determinadas identificações. Não é preciso negar tal assertiva. Apenas reforce-se uma das características da nomeação conforme a teorização exposta: o nome é imposto para tornar familiar e, portanto, estabelecer em identidades o inicialmente estranhável. Tal nomeação visa comunicar a identidade, espera anuência e orienta-se na direção da conformidade e da integração, estas não válidas para as narrativas apreciadas. Por isso aqui se fala em não nome, o que pode ser lido como a percepção de um gesto contrário ao padrão de nomeação mencionado.

Na especificidade da literatura em vista, os desvios e não ditos sugerem uma comunicação sobre vidas que são elas próprias desvios e fugas do nome. Isso me leva a sustentar que a falta de nome prevalecente, extensiva às conotações e implicações vistas (note-se o modo tipificado de identificação com Sênior e Júnior¹⁸), ao costurar ou referendar a exposição das personagens, pode ser compreendida como uma espécie de desabrigo: pelo menos um véu significativo está ausente. A princípio, fala-se, sobretudo, do ponto de vista daquilo que se opõe à proteção e à blindagem. É um desabrigo tecido pela literatura de início, como modo de operação dela própria. A literatura abarca o sem nome e age em conformidade com ele, desalojando, primeiro, a expectativa de apresentação ou localização, e, segundo, tirando contornos, paredes e conjuntura acolhedoras, restando a apresentação das ações “nuas e cruas” no desgoverno de texto e contexto amalgamados.

Referências bibliográficas

¹⁸ Sênior e Júnior têm seus nomes completos (idênticos, com acréscimo do Júnior para o filho) inseridos no livro em determinado momento, mas, na regra, o narrador os identifica por suas alcunhas.

CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2016. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. Para a crítica da violência. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 151-156.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 49-73.

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d., p. 43.

MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

MUTARELLI, Lourenço. A estranha arte de produzir efeito sem causa. *ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 170-179, 2008b.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo, Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 17/09/2021

Aceito em 15/03/2022

ⁱ **Bianca Magela Melo** é doutora em Letras: Estudos Literários pela UFMG (2020) com a tese “Escritas do desabrigo na ficção de Lourenço Mutarelli”; mestra em Comunicação Social e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) e Letras-Português (Licenciatura). Atualmente é professora substituta de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), em Pirapora. É membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neabi) do IFNMG. Possui interesse em literatura contemporânea brasileira, historiografia da literatura brasileira, estudos sobre comunidades contemporâneas e literatura escrita por mulheres. **E-mail:** biancademelo@gmail.com