

Revista
Terceira
Margem
56
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXVIII, n. 56, setembro-dezembro/2024

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2024 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: Rita Elias

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Danielle Corpas e Miguel Conde

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 XXVIII, n. 56, setembro-dezembro/2024. 169 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: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Vice-coordenador: Eduardo Guerreiro B. Losso

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Danielle Corpas, Lucas Bento Pugliesi, Thiago Rhys Bezerra Cass

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

Conselho Editorial: Ana Carolina Cernichiaro (UNISUL), Ana Cláudia Suriani da Silva (University College London), André Cardoso (UFF), Davi Pinho (UERJ), Ellen Spielmann (Hannah Arendt Institute, TU Dresden), Ettore Finazzi-Agrò (La Sapienza, Roma), Fábio Durão (Unicamp), Gerald Bär (Universidade Aberta de Lisboa), Jaqueline Bohn Donada (UFTPR), Lucia Tennina (Universidade de Buenos Aires), Luiz Fernando Valente (Brown University), Maurício Cardozo (UFPR), Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires), Sandra Vasconcelos (USP), Wiebke Roben de Alencar Xavier (UFRN), Yuri Brunello (UFC)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa: João Ramos Torres de Mello Neto

Centro de Letras e Artes

Decano: Afranio Gonçalves Barbosa

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

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

SUMÁRIO

DOSSIÊ FICÇÕES DO COTIDIANO

Dossiê Ficções do cotidiano

Danielle Corpas
Miguel Conde p. 7–14

O prosaico e o insólito no mundo desencantado

Vera Lúcia Follain de Figueiredo p. 15–29

O cotidiano em sua dimensão reveladora: a narrativa de Luiz Ruffato em *A cidade dorme*

Alex Alves Fogal p. 31–46

Sociedade conflagrada e experiência coletiva: *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo

Edu Teruki Otsuka p. 47–68

O mundo matadouro: sobre *Onde pastam os minotauros*, de Joca Reiners Terron

Ivone Daré Rabello p. 69–80

Intelectual sem chão: os diários de Ricardo Lísias e Nuno Ramos

Daniel R. Bonomo p. 81–97

A cidade escrita por mulheres: o cotidiano urbano na poesia de Camila Assad e Marília Garcia

Giovanna Dealtry p. 99–112

Retratos (fantasmas?) da cordialidade nossa de cada dia: *O som ao redor* e *Aquarius*

Marcelo Magalhães Leitão p. 113–133

ARTIGOS

O mito da ‘mãe-preta’: estereotipia e resistência na representação de trabalhadoras domésticas na literatura brasileira

Mariana Filgueiras

p. 137–151

Macunaíma na macumba: um transe carioca na rapsódia de Mário de Andrade

Homero Vizeu Araújo

p. 153–164

Sobre as autoras e autores do Dossiê

p. 165

Sobre as autoras e autores dos artigos

p. 167

Nesta edição

p. 168

Terceira Margem

DOSSIÊ

MÍSTICA E SUBJETIVIDADE

DOSSIÊ FICÇÕES DO COTIDIANO APRESENTAÇÃO

[EVERYDAY FICTIONS – PRESENTATION]

DANIELLE CORPASⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-7890-6828>

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

MIGUEL CONDEⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-6930-4497>

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

Um barômetro e uma meia marrom demarcam, como sinais apropriadamente inconspícuos, a presença do cotidiano no debate crítico a respeito da literatura moderna. Talvez se pudesse dizer: no debate a respeito da própria modernidade dessa literatura, já que é na atenção inusitada ao trivial que tantos críticos afirmarão ser possível identificar um traço distintivo das ficções da era moderna. Quanto às implicações dessa revolução estética, que leva ao primeiro plano da escrita aquilo que antes ela mal se dava ao trabalho de tocar, as avaliações não poderiam ser mais díspares, em alguns casos quase simetricamente opostas: expressão do reconhecimento secularizado da historicidade da vida humana, no comentário de Erich Auerbach sobre o tricô de Mrs. Ramsay em *Ao farol*, de Virginia Woolf, negação da história e naturalização ideológica da vida burguesa para o Roland Barthes de “O efeito do real”, em sua decifração semiológica da quinquilharia de Mme. Aubain em *Um coração simples*, de Gustave Flaubert.

Neste dossiê, em que é mobilizado num recorte temporal distinto, o cotidiano se mostra uma categoria ainda tão indispensável quanto controversa. Na literatura brasileira contemporânea, fluxos de rotina, situações banais, circunstâncias fortuitas, experiências ordinárias na órbita do trabalho, das relações interpessoais, do lazer, do consumo, do imaginário etc. se fazem presentes não apenas como temas centrais de algumas das mais instigantes obras dos últimos anos, mas também nas estratégias de composição e procedimentos de escrita adotados por autores e autoras empenhados em projetos literários que, em seus diversos matizes, possuem como ponto de contato um

compromisso estético, e com frequência também ético ou político, com a figuração artística da vida cotidiana. Em dimensão individual e coletiva, subjetiva e material, doméstica e pública, comportando constrangimentos e aspirações, com variedade de registros estilísticos, pontos de vista e ambientação (das metrópoles às cidades do interior aos vilarejos rurais, com suas zonas privilegiadas e marginalizadas, perspectivas diferenciadas em termos de classe e/ou gênero e/ou raça), as representações contemporâneas do cotidiano continuam a pôr a crítica diante do desafio de pensar as relações de contato e conflito entre as repetições miúdas da rotina e as grandes transformações históricas.

Procuramos reunir aqui trabalhos que forneçam aos leitores uma imagem, ao modo de mosaico, do espectro de questões, das possibilidades para a reflexão sobre aspectos da criação estética e da vida social contemporâneas que se abrem quando é mobilizada a categoria *cotidiano*. Uma noção que, ao longo do século XX e das primeiras décadas do XXI, se fez crucial para designar rumos da arte moderna e contemporânea.

Os dois primeiros artigos do dossiê funcionam como amostra da diversidade de posicionamentos nesse debate teórico, o que se reflete em juízos díspares a respeito do tratamento literário da matéria do dia a dia. Tanto Vera Lúcia Follain de Figueiredo quanto Alex Fogal começam seus textos recuperando proposições seminais em torno da vida cotidiana, de modo que oferecem, em conjunto, um amplo quadro de referências.

Em “O prosaico e o insólito no mundo desencantado”, a autora de *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política* põe em articulação proposições de György Lukács, Erich Auerbach, Franco Moretti, Jacques Rancière, Josefina Ludmer e vários outros autores, para ressaltar o que entende como uma transformação na abordagem do cotidiano (na teoria e na literatura) que se processou ao longo da segunda metade do século XX e no início do XXI. Se, na constituição do romance moderno, a ênfase na esfera do prosaico solidificou a dimensão histórica como base da narrativa realista, segundo Vera Follain (que nesse passo da argumentação alinha-se com o pensamento de Rancière), mais recentemente o cotidiano se constituiria na ficção como “espaço que se opõe à concepção moderna de história, voltada para o futuro, associada à ideia de projeto, vista, agora, como aliada às pretensões totalitárias. A literatura deixa de tratar o universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos em que se inscreve a história de uma sociedade” – o que implicaria o declínio da “leitura sintomática da sociedade”, afirmando-

se o cotidiano eminentemente como “dimensão democrática por excelência da vida humana” (p. 21) que participa do desafio de se lidar com “outras historicidades”. Na parte final do artigo, com uma visada panorâmica da ficção latino-americana desde Alejo Carpentier até Mariana Enríquez, valoriza-se a irrupção do insólito na esfera do cotidiano como mote para indagações a respeito da imaginação do possível e do empobrecimento do imaginário no contexto atual.

Indiretamente, outros artigos do dossiê se contrapõem à avaliação segundo a qual, hoje, já não seria tão relevante ou proeminente a inscrição da história de uma sociedade na ficção que se voltasse para a realidade prosaica. Alex Fogal, Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré apresentam leituras de narrativas (respectivamente, de Luiz Ruffato, Rubens Figueiredo e Joca Reiners Terron) nas quais procuram evidenciar nexos entre fatura estética e processos sociais em curso.

Fogal adota percurso argumentativo equivalente ao de Figueiredo: a primeira parte de “O cotidiano em sua dimensão reveladora” consiste em síntese teórica que delinea o ângulo a partir do qual será considerada a matéria cotidiana em contos de *A cidade dorme*. O ponto de partida é o materialismo de Siegfried Kracauer, que inaugurou uma perspectiva de crítica cultural (da qual são tributários encaminhamentos fundamentais da Teoria Crítica) pautada pelo potencial de objetivação histórica percebido em fenômenos corriqueiros, “expressões materiais de experiências históricas particulares” (p. 33). Remetendo em seguida à *Estética* de Lukács e ao pensamento de Agnes Heller, o autor chama a atenção para o fato de, na operação crítica com a dimensão cotidiana, estar implicado “um intrincado processo de mediações” (p. 34), sem o qual fica obliterada a captação dos contornos objetivos dessa matéria, sua amplitude social. No caso das narrativas de Ruffato, comentadas na segunda parte do texto, a mediação artística, longe de incorporar o cotidiano de personagens pobres como “mero recurso documental ou referencial”, faz dele “parte importante da fatura estética”, “dispositivo para a reflexão crítica sobre a sociedade” (p. 31). Isso fica demonstrado com a leitura dos contos “As vantagens da morte” e “¡Gua!”, na qual se destacam procedimentos como estilização, quebra de expectativas, concentração de acontecimentos, tom narrativo etc. – todos relacionados ao modo peculiar como a prosa de Ruffato confere voltagem crítica abrangente ao dia a dia de seus protagonistas.

Edu Teruki Otsuka também reconhece uma imagem da experiência social no modo como se entrelaçam histórias do cotidiano em *Passageiro do fim do dia*. Também no caso do romance de Rubens Figueiredo não é a documentação da degradação da vida no contexto do capitalismo contemporâneo que garante o teor contundente da obra, mas sua configuração formal, que “sugere a articulação de uma experiência histórica coletiva na mente individual de Pedro, principal ponto de sustentação da voz narrativa” (p. 48). No dia a dia do protagonista e das demais personagens (em maioria muito pobres), nessas trajetórias que se entrecruzam na consciência de Pedro em um movimento de distanciamento e aproximação entre camadas sociais, sobressaem indícios de “uma sociedade em convulsão” (p. 53). É no plano do cotidiano que se figura na narrativa um curso histórico que inclui diversas formas de “violência social imposta pelos processos impessoais da acumulação contemporânea” (p. 55) que, no caso do Brasil, somam-se à segregação secular evocada no romance com a alusão à passagem de Darwin por aqui. Segundo o crítico, a profunda cisão que vinca a matéria social de *Passageiro do fim do dia* resulta na “desolação de um mundo conflagrado e paralisante”, ao mesmo tempo em que a elaboração formal da narrativa proporciona “um senso de realidade compartilhada” (p. 66) que sugere a possibilidade de vínculos em meio à degradação.

Já a leitura de *Onde pastam os minotauros* apresentada por Ivone Daré destaca na narrativa um diagnóstico da realidade social sem abertura para perspectivas de transformação. Se o suspense construído no romance cumpre função de entretenimento, também convida à investigação de aspectos da vida contemporânea com abrangência global. O “enredo realista um pouco rocambolesco” e perpassado por intervenções do maravilhoso, com mescla de dados objetivos e fabulação, mantém foco no trabalho espoliado, figurando “a dinâmica do capitalismo em fim de linha, com o desmanche do trabalho salarial normatizado, as relações entre produção local e mercado internacional, a devastação da natureza” (p. 71). Mesmo os excessos que Daré identifica no enredo de Joca Reiners Terron seriam “sintomas de um momento histórico, econômica e socialmente, de tal grau de complexidade que, para ser representado narrativamente, necessita de muitos recursos que atem os fios da interrelação entre acumulação primitiva, espoliação do trabalhador, e falta de saídas num horizonte achatado em que expectativas de transformação já não existem” (p. 75). A montagem de vozes, que alterna o ponto de vista dos bois (dado de maravilhoso) ao do narrador realista em 3ª pessoa, reforça a

inscrição da vida cotidiana daqueles trabalhadores específicos no destino catastrófico de toda uma ordem social.

Uma inflexão mais específica da recente conjuntura política brasileira, não dissociada do panorama econômico abrangente que norteia a abordagem de Daré, informa a leitura de Daniel Bonomo sobre *Diário da catástrofe brasileira*, de Ricardo Lísias, e *Fooquedeu*, de Nuno Ramos, obras em que a notação cotidiana do diário extravasa sua habitual circunscrição à vida privada para se tornar espaço de elaboração do aturdimento (ou da falta de chão, como propõe o crítico) resultante da ascensão do bolsonarismo na política e na cultura do país. Bonomo enxerga nos livros de Lísias e Ramos empreitadas de escrita em que o registro diário, entre o desabafo e o inventário do tempo presente, com notas de bestiário, se combina e se confunde com um esforço reflexivo mais prolongado, na busca por respostas à crise desencadeada na intelectualidade brasileira pelo triunfo bolsonarista. Crise em que se teria visto abalada, inclusive, a própria representação que os intelectuais (“indivíduos com vocação para a arte de representar”, na definição de Edward Said retomada pelo autor) fazem de si próprios e de suas possibilidades de atuação diante dos desafios do momento histórico, como Bonomo demonstra ao comentar também, num breve apanhado, outras obras recentes que se voltam sobre essa dificuldade. Dado o problema, argumenta Bonomo, o interesse das obras de Lísias e Ramos estaria menos nas posições que demarcam frente à situação que na maneira como se pode discernir em cada uma delas, em chaves distintas, um esforço complexo de figuração do novo, de representação de uma situação histórica que põe em questão os parâmetros convencionados de apreensão do real.

Transformação histórica de outra ordem está em jogo no artigo de Giovanna Dealtry, que propõe uma leitura dos poemas de Camila Assad e Marília Garcia dentro de uma perspectiva crítica renovada sobre a relação entre as mulheres e o espaço urbano na literatura moderna. Em diálogo com trabalhos de Elkin (2017) e Wilson (2001), Dealtry questiona a perspectiva crítica até há bem pouco (ou ainda?) predominante, para a qual o trânsito livre pelas ruas da cidade, e daí a capacidade de tomá-la, em sua dimensão mais pública, como objeto de observação e escrita, seria prerrogativa do *flâneur* anônimo, necessariamente masculino, dadas as restrições impostas à circulação das mulheres para além do âmbito doméstico ou do local de trabalho. Em contraponto, Dealtry sublinha com Elkin a existência de toda uma tradição da *flânerie* feminina, ainda insuficientemente

estudada, dentro da qual podem ser pensadas as obras recentes de Assad e Garcia. Reconhecendo na obra das autoras “um compromisso ético com o presente”, Dealtry aponta em ambas uma escrita que se faz muitas vezes a partir de um lugar de adversidade, na contracorrente da demarcação de lugares (e horários...) apropriados à presença, aos olhos e à palavra da mulher. Ao examinar mais de perto o modo como se realiza tal postura na poesia de cada autora, Dealtry demonstra que, mais que contrapor ao discurso canônico sobre o *flâneur* a caracterização de um novo tipo urbano (a *flâneuse*, à qual se poderia associar a definição de uma outra forma de representação literária da cidade), essa pesquisa aponta necessariamente para uma multiplicidade de estratégias de circulação e de escrita, ligadas ao enfrentamento de um contexto tantas vezes adverso, por onde, ainda assim, as autoras se deslocam.

Completando o dossiê, o artigo de Marcelo Magalhães desloca para o cinema o campo de observação das representações contemporâneas do cotidiano brasileiro, explorando o entrelaçamento entre rotina e violência na obra do diretor Kléber Mendonça Filho. Tendo como eixo a figuração fantasmática do passado brasileiro na obra do autor, um motivo recorrente dos seus longas de ficção que se explicita como princípio de composição no documentário *Retratos fantasmas*, Magalhães recupera e atualiza a clássica tese de Sérgio Buarque de Holanda a respeito da “cordialidade” da sociedade brasileira, para fazer dela o nó ou encruzilhada conceitual que permite pensar a sobreposição histórica entre violência e cotidianidade. Nesse presente assombrado pelo passado dos filmes de Mendonça Filho, Magalhães identifica uma tentativa de figuração, ao modo perturbador e intermitente das aparições fantasmagóricas, de uma história de violência cotidiana que a cordialidade ao mesmo tempo mascara, dilui e continua a tornar possível.

Tomados em conjunto, os artigos do dossiê demonstram a importância do cotidiano como ângulo de abordagem das ficções brasileiras contemporâneas, ao mesmo tempo em que sugerem uma transformação do campo de problemas a que ele esteve tradicionalmente associado, pois dos artigos também se depreende não ser unívoca essa temporalidade a que as ficções do cotidiano procuram dar forma. Não mais a tênue redenção do “momento qualquer”, como em Auerbach, mas tampouco a paralisante mistificação ideológica denunciada por Barthes, o pequeno cotidiano aparece aqui turbilhonado, em vias de convulsão, atravessado por uma multiplicidade de conflitos e

contradições históricas que talvez só ganhem sua notação mais tangível nesse mergulho em uma escala menor dos acontecimentos.

Este número de *Terceira Margem* traz ainda dois artigos.

O primeiro deles dialoga com o tema do dossiê ao voltar-se para um imaginário profundamente calcado no ritmo do dia a dia na esfera da vida privada. Mariana Filgueiras põe em xeque o “mito da mãe preta”, que, com frequência, integra a representação de trabalhadoras domésticas na literatura brasileira, apresentando um rol de personagens emblemáticas do estereótipo da mulher “maternal, acolhedora, exímia cozinheira, que conta causos populares, que trabalha muito sem reclamar, que nunca reage aos desmandos dos empregadores e internaliza o próprio sofrimento”. Assim são as escravizadas ou criadas que aparecem em obras de Olavo Bilac, Coelho Neto, Machado de Assis, Jorge de Lima e, claro, Monteiro Lobato. O artigo chama a atenção para o fato de a reiteração da representação estereotipada de trabalhadoras domésticas ao longo do século XX participar da estrutura de poder que submete mulheres negras a violências, como silenciamento, objetificação, hipersexualização, animalização, desumanização, invisibilidade. Daí o destaque para a mudança de perspectiva que se opera na ficção contemporânea, com autoras como Lilia Guerra: na contramão dos estereótipos apaziguadores, em movimento no qual a voz narrativa se identifica com a personagem, as trabalhadoras domésticas emanam força de resistência.

No último artigo do volume, o enfoque se desloca da produção contemporânea para recuar ao momento modernista. Em “Macunaíma na macumba: um transe carioca na rapsódia de Mário de Andrade”, Homero Vizeu Araújo detém-se no capítulo 7 de *Macunaíma*, dialogando com teses influentes da fortuna crítica do escritor (de Gilda de Mello e Souza, João Luiz Lafetá, Antonio Candido, Alfredo Bosi) para propor uma reavaliação de tensões que se armam na obra. Parte da constatação de que o capítulo “Macumba” é atípico na estrutura do relato. Isso se deve, primeiro, ao fato de o herói sem nenhum caráter se encontrar “estável em um espaço definido [o Rio de Janeiro], situação rara em um livro em que predomina o deslocamento e o movimento”. Outra singularidade é a referência a personagens históricos (como Tia Ciata, Manuel Bandeira, Blaise

Cendrars, Raul Bopp e Ascenso Ferreira), que confere nota realista à narrativa, ao mesmo tempo em que mitifica tais personagens, tornados cúmplices da “aventura da nacionalidade” que a trajetória de Macunaíma encarna. Segundo essa leitura, figura-se aí uma “aliança de classe popular e modernista” dotada de potência tão positiva que faz frente ao poder do vilão Venceslau Pietro Pietra. Observando de diversos ângulos “a liga explícita de macumba, samba e modernismo” no episódio, Homero Vizeu demonstra o quanto é complexa e multifacetada, no livro de Mario de Andrade, a articulação entre cultura modernista e tradição popular, caracterização malandra e caráter nacional.

ⁱ **Danielle Corpas** é Doutora em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, professora associada do Depto. de Ciência da Literatura da mesma instituição. Como docente do PPG em Ciência da Literatura, realizou pesquisas pós-doutorais junto à cátedra livre Teoria crítica e marxismo ocidental (Universidade de Buenos Aires, 2012) e junto ao Walter Benjamin Archiv (Akademie der Künste, Berlim, 2019). Além de vários ensaios, publicou 2 livros sobre Guimarães Rosa: *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (2015) e *Armas Letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (2019). É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, integrante do GT Anpoll Literatura e Sociedade e editora-executiva da revista *Terceira Margem*. Atualmente, suas pesquisas giram em torno da inscrição do cotidiano na prosa de ficção brasileira contemporânea. **E-mail:** daniellecorpas@letras.ufrj.br

ⁱⁱ **Miguel Conde** é professor adjunto de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ. Nascido no Rio de Janeiro em 1981, é jornalista formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Foi curador de duas edições da *Flip* e organizou a coletânea *Quarteto Mágico: Contos de Murilo Rubião, José J. Veiga, Campos de Carvalho e Victor Giudice* (Autêntica, 2018). É um dos editores da *Revista Estuário*: www.revistaestuário.com. **E-mail:** miguelconde@letras.ufrj.br

O PROSAICO E O INSÓLITO NO MUNDO DESENCANTADO

[THE PROSAIC AND THE UNUSUAL IN THE DISENCHANTED WORLD]

VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0142-6938>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A quebra da hierarquia que norteava a poética clássica entre o estilo elevado, trágico, vinculado aos grandes feitos heroicos, e os estilos médio e baixo, destinados, como as comédias, à vivência cotidiana do homem comum, despertou, na primeira metade do século passado, a atenção de teóricos como György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, dentre outros. Colocando em diálogo essa tradição crítica e a reflexão posterior sobre o tema, desenvolvida, por exemplo, por Ian Watt, Franco Moretti e Jacques Rancière, o artigo prioriza as tensões entre a ênfase na dimensão do cotidiano, no campo da ficção, e a historicidade moderna. Por esse viés, discute a dissolução de fronteiras entre o cotidiano e o insólito na ficção latino-americana, considerando a atual ressignificação de gêneros, como, por exemplo, da narrativa de terror.

Palavras-chave: modernidade; cotidiano; desencantamento; ficção latino-americana; insólito

Abstract: The breaking of the hierarchy that guided classical poetics between the high, tragic style, linked to great heroic deeds, and the medium and low styles, intended, like comedies, for the everyday experience of the common man, awokethe attention of theorists such as György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, among others, in the first half of the last century. Putting into dialogue this critical tradition and subsequent reflection on the topic, developed, for example, by Ian Watt, Franco Moretti and Jacques Rancière, the article prioritizes the tensions between the emphasis on the everyday dimension, in the field of fiction, and historicity Modern. From this perspective, it discusses the dissolution of boundaries between the everyday and the unusual in Latin American fiction, considering the current ressignification of genres, such as, for example, horror narrative.

Keywords: modernity; daily; disenchantment; Latin American fiction; unusual

Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquela experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência.

Adorno

O escritor argentino Jorge Luís Borges preferia ler *Dom Quixote*, obra tida como marco inaugural da narrativa realista moderna, não como um antídoto às novelas de cavalaria, mas como um secreta despedida nostálgica, em que se recriava o maravilhoso de maneira sutil. Entretanto, mesmo considerando as “magias parciais”, que Borges (1986) desvela em *Dom Quixote*, é a experiência do mundo desencantado que rege o universo ficcional criado por Cervantes, renunciando os processos de desmitificação e secularização que caracterizaram o surgimento da cultura burguesa, debruçada sobre a vida cotidiana, avessa às grandes aventuras, de tal modo que o esforço para dominar artisticamente a mera existência foi desde sempre o elemento que mais definiu a ficção realista do século XIX europeu.

Tal virada dos grandes enredos da mitologia, da tradição coletiva, para a experiência individual em local e tempo particularizados despertou a atenção de teóricos cujas obras ocuparam lugar de destaque no pensamento sobre a narrativa na primeira metade do século XX. György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, dentre outros, refletiram sobre o impacto da chegada, ao campo da alta literatura, da vida cotidiana do homem comum, discutindo-se as possíveis relações entre tal movimento no interior do mundo ficcional e os acontecimentos históricos que contribuíram para a constituição de uma consciência moderna da realidade. A relação do romance realista com a tomada do poder pela burguesia, bem como com o crescimento das cidades e a expansão das práticas de diversão das massas foi exaustivamente abordada e continuou, ao longo do tempo, sendo objeto de reflexão de autores como Roland Barthes, Jacques Rancière, Ian Watt, Fredric Jameson, Franco Moretti.

A quebra da hierarquia que pautava a poética clássica entre o estilo elevado, trágico, sério, vinculado aos grandes feitos heroicos e às divindades, e os estilos médio e baixo, destinados à expressão de vivências cotidianas das camadas mais humildes —

como nas comédias ou em algumas formas intermediárias, como a poesia pastoril — foi analisada de diferentes ângulos, gerando interpretações, por vezes, opostas. Auerbach, por exemplo, considera que, já na tradição judaico-cristã, a “sublime intervenção de Deus agia tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano seriam não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis” (2020, p. 24). Observa, então, que, mesmo se “essa mistura dos campos estilísticos não implicasse intenção artística alguma”, ela inoculava na tradição clássica a posterior percepção de um “trágico cotidiano”, tornando possível a “ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” (2020, p. 45). Para ele, a noção judaica de Deus é causa e sintoma do modo judaico de ver e de representar. Com um olhar que destaca a historicidade, afirma que, enquanto o assunto do Antigo Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico, Homero permaneceu, com todo o assunto no lendário. Em função disso, as lutas, nas epopeias, só ocorriam entre diferentes grupos das classes senhoriais: “tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal” (2020, p. 23).

Associando o realismo à concepção moderna da história, às agitações que se espalharam pela Europa inteira como consequências da Revolução Francesa, Auerbach assinala, como suas características fundamentais, o fato de os acontecimentos cotidianos estarem profundamente submersos numa determinada época histórico-contemporânea e o fato de esses acontecimentos que retratam o dia a dia de uma camada social modesta, de uma burguesia provinciana, serem levados muito a sério (2020, p. 521). A mistura de estilos, entre o alto e o baixo, o trágico e o cômico, decorreria da passagem do homem comum a objeto de representação literária, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-cotidianos. Ao analisar a literatura de Balzac e Stendhal, enfatiza a ligação orgânica entre homem e história que embasa a ficção dos autores e o mergulho no particular para atingir o coletivo, a busca de discernir o inteligível do sensível, que caracterizou a modernidade.

Se Auerbach, como dissemos, ressalta na literatura realista a representação dos homens e de seus ambientes como fenômenos que emanam dos acontecimentos e das forças históricas, Lukács, também atento a esse aspecto, dará ênfase à tomada de posição dos escritores em relação às grandes lutas sociais da época. A opção por narrar ou

descrever, que nomeia seu artigo talvez mais conhecido, é para ele, na verdade, a escolha entre participar e observar:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor; em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (1965, p. 50).

Como afirma Leandro Konder, Lukács, no ensaio escrito em 1936, “propõe um critério metodológico para caracterizar a atitude naturalista como oposta ao procedimento realista” (1965, p. 7). O naturalismo, com o predomínio do método descritivo sobre o método narrativo, representaria um afastamento em relação aos grandes mestres épicos do passado, abrindo caminho para o formalismo (1965, p. 7). Considerando que é através da práxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária, Lukács indagava como e por que a descrição, originalmente um entre os muitos meios empregados na criação artística — e, por certo, um meio subalterno — chegou a se tornar princípio fundamental da composição (1965, p. 57). A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não poderia encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações. Discorda, assim, de Paul Bourget, para quem “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado” (1965, p. 60). Segundo o filósofo húngaro, ao aderir a esse tipo de pensamento, a literatura sublinharia e aumentaria a decadência do nível poético da vida social. Flaubert, por exemplo, confundiria a vida em geral com a vida cotidiana do burguês médio.

Lukács não estabelece, portanto, uma relação direta entre as detalhadas descrições da vida cotidiana na literatura do século XIX e os grandes movimentos das massas que agitavam a democracia burguesa em seus primórdios. Ao contrário, considera que o predomínio do método descritivo sobre a narrativa decorreria do rebaixamento do nível de humanidade e da crueldade da vida social, inerentes ao desenvolvimento do próprio capitalismo: a tirania da prosa capitalista sufocaria a íntima poesia da experiência humana (1965, p. 61). Para ele, como destaca Leandro Konder, o escritor que privilegia a descrição, de certo modo, se acumplicia com o existente, legitimando-o, fazendo crer que “a realidade é e será sempre aquilo que ela está sendo no momento em que é descrita,

já que ficam enfraquecidas a percepção e a representação do que está mudando, do processo pelo qual a realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é” (2002, p. 297).

A associação entre o estabelecimento da sociedade burguesa capitalista e a ênfase no caráter ordinário da vida será também apontada por teóricos das gerações posteriores, como Franco Moretti, no artigo “O século sério”. Para o crítico literário italiano, os “preenchimentos romanescos”, ou seja, as passagens que retardam a ação no romance, se expandiriam em decorrência dos próprios valores que se consolidavam no século XIX europeu: impessoalidade, precisão, conduta de vida regular e metódica, distanciamento emotivo. A literatura realista substituiria o espírito de aventura pelo “ethos sóbrio, constante, contido, sério, do capitalismo racional-burocrático” (Moretti, 2009, p. 828), que se afirmava com a ética protestante, como já assinalara Max Weber (2004). Moretti ratifica, por esse viés, a fórmula “imitação séria do cotidiano”, com a qual Auerbach define sinteticamente o realismo. Graças à seriedade, a vida cotidiana burguesa podia parecer elevada, ganhando dignidade. Situando-se entre a tragédia e a comédia, o estilo sério imprimiria ao romance um ritmo novo, tranquilo, um tipo de “neutralidade” narrativa que lhe permitiria funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas: “As pessoas escrevem e leem com um espírito novo, prosaico, pois que não esperam coisas inauditas a cada página virada” (Moretti, 2009, p. 828). Conclui, então, que o preenchimento se firmou porque oferecia “aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa”, fazendo do romance uma “paixão calma” (2009, p. 842), e acrescenta: “Em suma, o preenchimento é uma tentativa de racionalizar o romance, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar” (2009, p. 842).

Tal ausência de aventura, que Lukács também atribuía à hegemonia da mentalidade burguesa, será vista por Rancière, décadas depois, como decorrente do mundo igualitário da democracia, como resultado da instituição de uma democracia romanescas, que abria as portas da literatura para a gente comum, com a consequente instauração do regime estético das artes. Abalavam-se, assim, as hierarquias do regime representativo. Nesse último, descendente da poética aristotélica, haveria a divisão entre a elite, composta de seres ativos, e a multidão dos seres passivos. Segundo tal lógica, “há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de

conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso” e “há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecerem, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana” (Rancière, 2017, p. 21).

Para o filósofo francês, que elege, como parâmetro do realismo moderno, o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, o século XIX assistiria à emergência de narrativas nas quais tudo parece igualmente importante ou igualmente insignificante, em contraposição à noção mesma de hierarquia. A nova capacidade de qualquer um viver qualquer vida arruinaria o modelo que unia a organicidade do relato à separação entre almas de elite e almas vulgares:

Ela produz esse real novo, feito da própria destruição do antigo “possível”, esse real que não é mais um campo de operação para os heróis aristocráticos das grandes ações ou dos sentimentos refinados, mas o entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais, o tecido vivido de um mundo no qual não é mais possível distinguir as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem, e os indivíduos presos na repetição da vida nua (Rancière, 2017, p. 27).

O centro das intrigas romanescas estaria na descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo obterem formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas. O excesso de descrição, que faz a singularidade do romance realista, em detrimento da ação, não significaria, desse modo, a exibição das riquezas de um mundo burguês preocupado em afirmar sua perenidade. Rancière discorda, assim, de uma tradição crítica do século XX que teria denunciado as descrições minuciosas do romance realista do século anterior “como o produto de uma burguesia ao mesmo tempo atravancada com seus objetos e ansiosa por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pelas revoltas dos oprimidos” (2017, p. 19).

A perda da centralidade da ação, que levou Lukács a criticar o mero descrever do naturalismo, em prol da narrativa realista clássica de Balzac e Tolstói, é, para Rancière, consequência das demandas democráticas da era das revoluções. Para Lukács, entretanto, a ênfase nos objetos não confere só um simples nivelamento entre os homens e as coisas, mas imprime uma ordenação hierárquica às avessas. A descrição rebaixaria os homens ao nível das coisas inanimadas:

Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais

estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa; na descrição, é o virtuosismo de uma arte refinada, de laboratório, deste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos (Lukács, 1965, p. 68).

Não obstante as divergências nas abordagens do lugar ocupado pelo cotidiano na constituição do romance moderno, um ponto comum aproxima os diversos autores: o reconhecimento da importância da dimensão histórica como base da narrativa realista. Como assinalou Juan José Saer, o realismo significou, sob certo ponto de vista, a adequação da escritura a uma visão do homem que se esgotava na historicidade (2022, p. 227). Historicidade que foi deixando de assumir um papel central na vida dos personagens, com o deslocamento da primazia do mundo exterior para a do mundo interior no romance, o que levaria ao declínio da estética realista do século XIX europeu. A desconfiança crescente no realismo clássico, que se apresentava como transparência, mas ocultava seu caráter de *constructo*, foi decisiva para essa passagem do mundo exterior para pano de fundo. Vai ficando para trás o tempo em que, como assinalava Auerbach, o realismo, tal como representado por Balzac, por exemplo, não seria outra coisa que o produto do impulso especificamente historicista de ver o presente como história (2020, p. 521).

Novos realismos com seus novos ilusionismos surgiram ao longo do tempo. O recuo do peso da dimensão histórica nas tramas romanescas deu lugar a outras abordagens do cotidiano — este passou, cada vez mais, a ser valorizado como espaço que se opõe à concepção moderna de história, voltada para o futuro, associada à ideia de projeto, vista, agora, como aliada às pretensões totalitárias. A literatura deixa de tratar o universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos em que se inscreve a história de uma sociedade. Os micros acontecimentos não mais se entrelaçam aos grandes, valendo por si. Entra em declínio o que Rancière chamou de leitura sintomática da sociedade:

Analisar as realidades prosaicas como fantasmagorias que dão testemunho da verdade oculta de uma sociedade, dizer a verdade da superfície viajando às profundidades e enunciando o texto social inconsciente que assim se decifra, esse modelo da leitura sintomática é uma invenção da própria literatura (2011, p. 43).

Tanto no campo teórico das humanidades quanto no campo da arte, intensificou-se, ao longo da segunda metade do século passado, a valorização do cotidiano como dimensão democrática por excelência da vida humana. Como observado em obra anterior (Figueiredo, 2020), a ênfase da ficção contemporânea na esfera do pequeno, do

banal, é fruto do declínio dos grandes sonhos de emancipação do homem e da crítica da racionalidade moderna, da recusa contundente dos universais. Trata-se de uma tomada de posição contra a crença nos grandes projetos coletivos de transformação do mundo e, secundariamente, de uma opção moral contra a espetacularização operada pela mídia de massa: num mundo pós-utópico, no qual o desejo de atuar na história declina, o artista se dedica à epopeia do prosaico (Figueiredo, 2020). A crítica ao fundamento, à dimensão de profundidade, promove o culto dos deslocamentos na superfície. Para Blanchot, por exemplo, o cotidiano é a esfera em que nada aconteceria, em oposição ao grande acontecimento histórico, ao universal, visto como suspeito por sufocar o particular. No cotidiano, a existência transcorreria em sua espontaneidade e insignificância: valoriza-se justamente a banalidade do dia a dia, o fato de que, nele, o homem se mantém, como que à revelia, no anonimato. Por outro lado, retomando o pensamento de Henri Lefebvre (1980), Blanchot lembra que a cotidianidade pertence em primeiro lugar à presença das grandes aglomerações urbanas, acrescentando que o cotidiano não comporta o acaso, porque este se destaca dos momentos indistintos da vida diária, nem tampouco comporta os heróis, porque não resistiriam à ruína de todos os valores, concluindo: “E assim compreendemos como o homem da rua escapa a toda autoridade, seja ela política, moral ou religiosa” (2007, p. 246).

Se, no início do século XX, por perspectivas diversas, a preferência pelas grandes ações ou pela descrição da vida comum mobilizou a reflexão sobre os rumos da narrativa ficcional, pode-se dizer que, nas décadas seguintes, o interesse por essa questão declina, à medida que a ação foi perdendo terreno no campo da arte e ganhando força no campo da cultura midiática. Com o passar do tempo, como observou Adorno, o preceito épico da objetividade do narrador foi sendo solapado, tomando-se partido contra a mentira da representação, e contra o próprio narrador, pois, antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão de narrar algo especial, algo inconfundível, nesse mundo standardizado, administrado pela mesmice da vida burguesa (2003, p. 56).

A ficção, frequentemente de forte inspiração autobiográfica, foi, cada vez mais, no decorrer da segunda metade do século passado, desfabulando-se, girando em torno do dia a dia de personagens que espelham seus próprios autores ou que expõem seus traumas íntimos. A literatura pode assumir também dicções que a colocam na fronteira

com outros campos do discurso — o que Ludmer chamou, em artigo publicado pela primeira vez em 2007, de “ficções pós-autônomas”. A autora chama a atenção para o surgimento de escrituras da realidade cotidiana latino-americana, que aparecem como literatura, mas que não podem ser lidas com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, texto e sentido. Segundo ela, não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: “o sentido resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora” — são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (2010, p. 1). São obras que “representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios” (2010, p. 1). Acrescenta, então:

Seriam obras que têm o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura (2010, p. 2).

Segundo Ludmer, essas escrituras teriam como política fabricar o presente com a realidade cotidiana, formariam parte da fábrica do presente que é a imaginação pública, apontando para o fim de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e o poder de definir-se e ser regida “pelas suas próprias leis” (2010, p. 2). Haveria um progressivo descarte, ao longo da segunda metade do século XX, das estratégias características dos modernismos e das vanguardas para escapar da instrumentalização da linguagem: uma vertente atual da literatura se acomodaria sem maiores conflitos às regras atuais do mercado editorial, girando em torno de questões relativas ao mundo particular do autor, ou abordando temas em voga no momento, pontuados também pelas grandes mídias, sem que se dê maior atenção ao trabalho inventivo com a linguagem, que caminharia junto a um olhar capaz de subverter o pensamento hegemônico.

Nesse contexto de diluição de fronteiras entre os campos do discurso, o grau de compromisso da arte com a resistência ao mundo instrumentalizado do consumo é variável, sendo, por vezes, minimizado por correntes artísticas e teóricas que privilegiam, sobretudo, a crítica do paradigma estético da modernidade. O engajamento nas causas ecológicas ou na defesa dos direitos das minorias não implica uma rejeição dos componentes típicos do romanesco — a intriga, a ação, o herói e sobretudo a ilusão

de realidade —, que, até meados do século passado, eram vistos com desconfiança por sua apropriação pela cultura de mercado.

Paralelamente ao culto das micropolíticas do cotidiano na literatura e na teoria, que se propagou pela cultura ocidental no capitalismo tardio, outras vertentes da ficção, sobretudo na América Latina, buscaram uma alternativa ao modelo do romance realista europeu e de seus derivados — tratava-se de criar um “outro realismo”, adequado a outras realidades, a outras historicidades. A cronologia linear da narrativa no realismo europeu era fruto da visão da história criada com a modernidade, com seu tempo retilíneo e irrevogável, dividido entre passado, presente e futuro, distinguindo-se, assim, da tradição literária anterior, de suas histórias atemporais que refletiam verdades morais imutáveis, como assinalou Watt (2010, p. 23). Ainda que o encadeamento causal da trama tenha sido tensionado pelas imobilidades da descrição, pelo fascínio pelo trivial, a relação orgânica entre a aceleração da história no século XIX europeu e a ficção sustentou o mundo do romance burguês.

Essa adequação da escritura à historicidade moderna, que Saer considera a base do realismo europeu, como já assinalamos, não se realizou sem grandes dificuldades na ficção latino-americana. Entre nós, como destacou Tulio Halperin Donghi, a aceitação de uma teologia hegeliana sempre produziu contradições, já que a história se apresenta não como um desenvolvimento inevitável e contínuo, mas como um processo deformado ou frustrado (1987, p. 247). O tempo sentido como progresso é uma invenção da cultura ocidental e a regulou, implicando a ideia de que os homens avançam, mais ou menos depressa, numa direção definida e desejável, o que levou Alejo Carpentier a afirmar: “O novo romance latino-americano não pode ser diacrônico, mas sim sincrônico, quer dizer, deve desenvolver ações paralelas, planos paralelos, e deve manter o indivíduo sempre relacionado com a massa que o circunda” (1987, p. 158).

Como sabemos, essa dificuldade com a historicidade moderna nos acompanha desde os primeiros documentos escritos sobre nós — as cartas dos viajantes estão impregnadas de imaginação que preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo “saber ocidental”. O relato testemunhal se deixava invadir pela fábula que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. Dialogando com essa tradição, Carpentier, no prefácio do romance *O reino deste mundo*, adverte que o relato que vai ser lido foi estabelecido com base numa documentação

extremamente rigorosa, que respeita a verdade histórica dos fatos, dos nomes dos personagens, dos lugares, e que oculta, sob sua aparente intemporalidade, um minucioso cotejo de datas e cronologias. E acrescenta: “Entretanto — pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica presença dos personagens que se encontraram em determinado momento na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo — tudo é maravilhoso, nessa história impossível de situar na Europa” (1985, p. 6).

Assim, para autores como Carpentier e García Márquez, diante dos absurdos que compõem a nossa história, a questão que se coloca não é, como para os europeus, priorizar a ação ou a descrição: diante da ineficácia dos instrumentos convencionais para expressarem as vicissitudes latino-americanas, o problema consiste em encontrar uma estratégia narrativa que permita tornar crível a nossa realidade, dar conta dos insólitos acontecimentos que pontuam a nossa história cotidiana. Misturam-se, então, o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito na esperança de fazer frente aos golpes da realidade. A experiência com temporalidades diversas, o entrelaçamento entre mito e história, entre real e irreal, abriram espaço, principalmente na ficção hispano-americana, para uma representação do cotidiano que não exclui a possibilidade do inaudito, do insólito, visto como uma revelação privilegiada da própria realidade, como observou Cortázar:

É esse momento em que o fantástico e o real se confundem de uma maneira tal que já não é possível distingui-los; já não se trata de uma irrupção em que os elementos da realidade se mantêm e há somente um fenômeno inexplicável que se produz, mas uma transformação total: o real passa a ser fantástico e, portanto, o fantástico passa simultaneamente a ser real, sem que possamos saber exatamente a qual elemento cada um corresponde (2015, p. 87).

Borges, por outros caminhos, diversos daqueles seguidos pelos autores do chamado realismo mágico, também procurou, em seus textos, ir além das dimensões corriqueiras do dia a dia. Considerando que há “páginas e capítulos de Marcel Proust que são inaceitáveis como invenções, e a que “nós nos resignamos como ao insípido e ocioso de cada dia” (2010, p. 22), rejeitou o excesso de pormenores da tradição realista e psicológica francesa. Para evitar o tédio que, junto com a emancipação do cotidiano, se instaurou na ficção a partir do século XVIII, como assinalou Moretti, o escritor argentino elegeu o que chamou de “imaginação racionada”, presente, segundo ele, nas ficções de índole policial que constituiriam o gênero fantástico da inteligência, uma

“odisseia de prodígios” (2010, p. 22). Para o escritor argentino, que se considerava “livre de toda a superstição de modernidade, de qualquer ilusão de que ontem difere intimamente de hoje ou diferirá de amanhã”, não haveria oposição entre a causalidade e a magia: “a magia é o coroamento ou o pesadelo do causal, não sua contradição”, afirma (1986, p. 58).

Nas primeiras décadas do século XXI, o insólito continua presente na ficção latino-americana, irrompendo na esfera do cotidiano, mas com outras significações: personagens fantasmáticas, criaturas que voam sobre as casas, que devoram pássaros vivos ou que falam com os mortos povoam as narrativas, dentre outros exemplos de situações inauditas, atualizando os gêneros de terror e de ficção científica ou ampliando a lista das narrativas de catástrofes (em voga para além das fronteiras da literatura latino-americana). Os recursos tradicionais da literatura de horror são ressignificados para se evidenciarem a monstruosidade do cotidiano, a indiferença social que torna os outros invisíveis, a crueldade dos espaços de exclusão, a violência política. Como observa a escritora argentina Mariana Enríquez, o terror na literatura contemporânea deriva do terror que irrompe no dia a dia, nas vidas mais comuns:

Em poder usar até mesmo o realismo: um conto de violência pura sem o fantástico pode ser de terror. Na casa e no próprio corpo como espaços do terror, em pensar o terror como um emergente social, como trauma, como parte da história. Não é mais o terror de fantasmas e castelos e ruralidade, mas é mais urbano e com elementos realistas ou, pelo menos, muito reconhecíveis. É próximo, afinal de contas” (Enríquez, 2023, p. 185).

Já o imaginário do fim do mundo que alimenta as distopias motivadas, principalmente pela crise climática, aproxima a ficção contemporânea dos mitos apocalípticos que marcaram, ao longo do tempo, as mais diferentes culturas. O cotidiano do habitante do planeta em ruínas já não é semelhante àquele vivido pelo homem urbano da sociedade burguesa em expansão. A experiência sensorial inaugurada com os tempos modernos, que adentra a literatura realista por meio da descrição, desaparece nos cenários deteriorados das narrativas catastróficas atuais, dando lugar a uma relação lúgubre com o espaço, como se lê na seguinte passagem de *Deus das Avencas*, de Daniel Galera:

Andei em meio a construções em escombros e outras quase intactas, painéis de publicidade esmaecidos, ossos, enxames de insetos voadores e rastejantes, poças fervilhando de pequenos organismos. Pelas janelas de alguns prédios, vultos humanos corriam para se esconder ou me espiavam com cautela, alguns envoltos em panos como

beduínos dos trópicos, outros magérrimos e despidos, mas enfeitados com adornos espalhafatosos que resignificavam metal, plástico e silício deixados para trás. As lufadas traziam cheiro de carniça, vinagre, iogurte, brasas. Uma fogueira no meio de uma praça infantil tomada pela fuligem provavelmente queimava cadáveres (2021, p. 111).

A narrativa do cotidiano vazio, do homem comum que perambulava pelas ruas, a narrativa do não acontecimento, cujo objetivo principal era se contrapor à ação embebida de história dos personagens do realismo clássico, dá lugar, pouco a pouco, a uma ficção que busca equilibrar o narrar e o descrever para afastar o perigo do tédio, visando atender o gosto de um público mais amplo. Por outro lado, o dia a dia sem surpresas, que Borges acusava de insípido, volta à cena com toda força, expandindo-se pelas redes sociais e *reality shows*.

Nesse contexto, uma indagação se torna incontornável ao final dessa reflexão sobre cotidiano e narrativa. O culto do cotidiano que acompanha o avanço das tecnologias da comunicação, com a invasão da realidade prosaica nos mais diversos campos da produção cultural, pode ser considerado uma expansão da democracia romanesca iniciada com a literatura realista? Estaríamos diante, seguindo a linha de pensamento de Rancière, de uma nova partilha do sensível, de uma reafirmação, nos dias de hoje, da capacidade dos anônimos? Ou, num mundo em que o imaginário se empobrece, no qual não se pensam alternativas aos limites impostos pelo “possível”, como o próprio Rancière observou, o cotidiano pobre de invenção é o que melhor nos representa?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiencia limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*: Berkeley, 1980. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DONGHI, Tulio Halperin. *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamérica, 1987.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

GALERA, Daniel. *O deus das Avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ENRÍQUEZ, Mariana. El miedo es una de nuestras emociones primarias. Entrevista a Yujie Zhou. *Revista Mitologias Hoy*. Barcelona, v. 28, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.987>. Acesso em: 2 dez. 2023.

KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira*, n. 7, Rio de Janeiro, 2002.

KONDER, Leandro. Sobre Georg Lukács. Prefácio a *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1980.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-autônomas. *Revista Sopro*, n. 20, jan. 2010.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 01/07/2024
Aceito em: 12/08/2024

ⁱ **Vera Lúcia Follain de Figueiredo** é Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana*. **E-mail:** verafollain@gmail.com

O COTIDIANO EM SUA DIMENSÃO REVELADORA: A NARRATIVA DE LUIZ RUFFATO EM *A CIDADE DORME*

[EVERYDAY LIFE IN ITS REVEALING DIMENSION:
LUIZ RUFFATO'S NARRATIVE IN *A CIDADE DORME*]

ALEX ALVES FOGALⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-3596-8295>

Centro Federal de Educação Tecnológica – Nepomuceno, MG, Brasil

Resumo: O objetivo do artigo é investigar a vida cotidiana dos indivíduos ordinários, utilizada como elemento estético por parte do autor Luiz Ruffato em seu livro de contos intitulado *A Cidade dorme*. A intenção é demonstrar que, em suas narrativas, o elemento cotidiano funciona como dispositivo para a reflexão crítica sobre a sociedade, do mesmo modo que intensifica o potencial de representação ali presente. Nesse sentido, as práticas sociais do dia a dia não se esgotam em um mero recurso documental ou referencial, constituindo-se parte importante da fatura estética dos contos.

Palavras-Chave: cotidiano; narrativa; sociedade; Luiz Ruffato; *A cidade dorme*

Abstract: The article aims to investigate how the daily life of ordinary individuals is used as an aesthetic element by the author Luiz Ruffato in his book of short stories, entitled *A cidade dorme*. The intention is to demonstrate that in their narratives the everyday element functions as a device for critical reflection on society, as well as intensifying the representation potential present there. In this sense, everyday social practices are not limited to a mere documentary or referential resource, constituting an important part of the aesthetic make-up of the stories.

Keywords: daily life; narrative; society; Luiz Ruffato; *A cidade dorme*

O cotidiano como objeto de reflexão

Por meio dos vários estágios atravessados pela sociedade, as contingências do dia a dia sempre se mostraram um ponto incontornável para que os indivíduos elaborassem interpretações e reflexões sobre a realidade que os cerca, seja no campo da ciência ou da arte. Embora seu prestígio varie nas diferentes linhas teóricas pelas quais o pensamento humano se enveredou ao longo dos tempos, não parece possível desconsiderar a relevância do elemento cotidiano quando se trata da capacidade dos seres sociais de conhecerem o mundo e a si próprios.

Quando se destaca aqui a importância do cotidiano, não se trata simplesmente do registo automático da vida comum ou da reprodução servil das observações diárias, mas da apropriação criativa e crítica que os sujeitos são capazes de elaborar sobre suas percepções do funcionamento de aspectos fundamentais da rotina. No contexto da modernidade, essa diferenciação se mostra imprescindível, pois a multiplicidade da estrutura social, embora constituída por uma profusão de elementos variados, muitas vezes faz com que eles sejam apresentados de modo homogeneizado, não permitindo ao indivíduo perceber qual deles é realmente substancial para que se compreenda a forma de organização da totalidade. Logo, toma-se aquilo que é acessório e fortuito como essencial, enquanto os aspectos objetivos e determinantes podem ser colocados em segundo plano, ocasionando um entendimento que não está à altura da complexidade do mundo. Do mesmo modo, aspectos já repetitivos e desgastados da estrutura social são apresentados como novos, enquanto os elementos realmente inovadores podem parecer caducos, esmaecendo-se a capacidade de reflexão histórica.

Diante desse cenário, pode-se dizer que o pensador alemão Siegfried Kracauer teve papel fundamental na reflexão sobre as práticas do dia a dia e as possibilidades de figurarem como objetos de compreensão da dinâmica da sociedade. Kracauer propunha uma concepção de teoria crítica a partir da qual as grandes questões metafísicas saíssem um pouco de foco para que os fenômenos da vida cotidiana ocupassem um espaço mais relevante nas observações sobre a realidade social, apostando na premissa de acordo com a qual a posição de uma determinada época no processo histórico pode ser identificada de modo mais produtivo a partir da análise de suas “discretas manifestações de superfície”

(Kracauer, 2009, p. 91). Segundo sua perspectiva, o enfoque exclusivo em juízos e conceitos metafísicos — conforme vemos, por exemplo, na proposta kantiana — direciona o potencial reflexivo da análise para a abstração, fazendo com que se perca o necessário teor concreto e materialista do pensamento. Nesse sentido, aquilo que em sua proposição é chamado de “superfície” dos fenômenos deixa de ser concebido como “um *locus* de pura negatividade” ou como o “mundo atomizado da aparência” e ganha a possibilidade de ser compreendido como espaço de uma “multiplicidade iridescente de fenômenos” (Hansen, 2009, p. 14). Tal possibilidade não está garantida de modo indiscriminado a todos e a quaisquer elementos constitutivos do cotidiano, uma vez que eles possuem potenciais de objetivação histórica qualitativamente diversos. Obviamente, determinadas práticas sociais terão maior teor de significação que outras, mostrando-se mais representativas das linhas de estruturação daquele momento específico. Em *O ornamento da massa*, por exemplo, apesar de Kracauer estudar diferentes manifestações da cultura no cotidiano, é flagrante a centralidade do cinema e da fotografia. Destoando de grande parte da intelectualidade daquele momento — os textos de Kracauer que compõem a organização datam das décadas de 1920 e 1930 —, o pensador alemão não interpreta as produções cinematográficas e fotográficas somente como sintomas da decadência cultural da modernidade. Ele as qualifica como expressões materiais de experiências históricas particulares, colocando-as, assim, em um lugar especial para a compreensão das transformações nas relações humanas¹.

A exemplo do que se lê nas formulações de Siegfried Kracauer, a importância do cotidiano para o pensamento humano foi ressaltada também pelo filósofo húngaro Georg Lukács. Em sua grande obra intitulada *Estética*, mais especificamente em seu primeiro volume, o pensador marxista — vale destacar que, tanto em Kracauer como em Lukács, o marxismo, dado seu apreço pelo concreto e pela materialidade, constitui-se como fator fundamental para a centralidade que atribuem ao cotidiano — dedica grande parte da obra

¹ Em seu ensaio intitulado “A Fotografia”, por exemplo, Kracauer nos brinda com uma instigante reflexão sobre as relações e contradições entre arte, fotografia e representação: “Um homem retratado por Trübner pediu ao artista que não se esquecesse das rugas e marcas de seu rosto. Trübner apontou para fora da janela e disse: lá fora mora um fotógrafo. Se você quiser marcas e rugas, vou chamá-lo e ele lhe fará tudo; eu pinto a história. Para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia” (Kracauer, 2009, p. 69). Nessa pequena anedota selecionada por Kracauer acerca da relação entre artes plásticas e fotografia, está contida uma densa reflexão capaz de condensar páginas e páginas do pensamento ocidental sobre o problema da distinção entre *mimesis* e *poiesis*. Isso já ilustra bastante a força de suas observações sobre elementos do cotidiano.

a apontar como a peculiaridade da representação estética passa obrigatoriamente pelo seu modo de refletir² a vida cotidiana. Aliás, mais que isso, Lukács assevera que tanto o conhecimento científico quanto o estético estão em uma inseparável relação dialética com a vida cotidiana. Em determinada passagem de sua *Estética*, após tecer considerações sobre aspectos que diferenciam e aproximam as práticas do cotidiano das esferas julgadas as mais elevadas do pensamento humano, o autor nos mostra o seguinte:

Por um lado, portanto, a pureza dos reflexos científico e estético se delimita nitidamente em relação às complexas formas mistas do cotidiano. Por outro, esses limites, ao mesmo tempo, se esvanecem ininterruptamente, na medida em que essas duas formas diferenciadas de reflexo se originam das necessidades da vida cotidiana, tornando essa última mais abrangente, mais diferenciada, mais rica, mais profunda etc. e, desse modo, fazendo-a desenvolver-se ininterruptamente para níveis superiores (Lukács, 2023, p. 175).

Embora Lukács reconheça que, em alguma medida, as representações da realidade por meio da ciência e da arte se distanciem do cotidiano, os limites entre essas esferas se mostram transponíveis por meio de uma intrincada dinâmica de movimentação. Observa-se que o científico e o estético buscam suas respectivas peculiaridades ao se apartarem do cotidiano, as quais, entretanto, só surgem a partir das necessidades impostas pelo próprio cotidiano e, não obstante, depois de desenvolvidas, acabam por retornarem ao fluxo da vida diária, integrando-se nele e tornando-se parte da atividade dos homens comuns. Assim, um indivíduo se utiliza de conquistas complexas da física e da química em seu dia a dia para suprir suas necessidades básicas, tanto quanto é possível também que consiga se utilizar da elaboração estética de um artista em um poema para refletir sobre suas relações pessoais. Embora pareçam atuar naquele momento de modo simplesmente imediato, tais manifestações passaram por um intrincado processo de mediações, o que nos permite compreender que é o cotidiano em sua forma mediada que nos interessa e não em sua aparente imediatez. Lukács nos oferece uma clara síntese dessa questão ao tratar do exemplo da linguagem:

A linguagem da cotidianidade mostra sobretudo a peculiaridade já ressaltada por nós de ser um sistema complexo de mediação com o qual todo sujeito que o usa se comporta de modo imediato. Essa imediatez recebeu sua explicação fisiológica em nossos dias, quando Pavlov descobriu na linguagem o segundo sistema de sinais que diferencia o homem dos animais. É indiscutível que cada palavra e, sobretudo, cada sentença ultrapassam a

² O termo “reflexo”, conforme utilizado por Lukács, não deve ser confundido com uma reprodução mecânica ou cópia imitativa da realidade. Em suas ponderações, está em jogo o potencial poético de transfiguração que as representações estéticas possuem, ainda que tenham como ponto de partida a objetividade concreta.

imediatividade; pois a mais comum das palavras, como machado, pedra, andar, etc., já constitui sua síntese abstrativa. A história da linguagem mostra até que ponto se trata aqui de um processo demorado de mediação e generalização, isto é, de afastamento da imediatividade, da percepção sensível. Quando se analisa a linguagem de qualquer povo primitivo, vê-se que a formação de suas palavras está incomparavelmente mais próxima da percepção sensível e mais distante do conceito que a nossa (Lukács, 2023, p. 198).

Essa matizada relação entre imediatividade e mediação é indispensável para que tratemos o cotidiano como algo que não está dado por um processo acabado, mas que é construído historicamente e socialmente. Agnes Heller, outra importante pensadora do tema, nos ensina que o “o fato de se nascer já lançado na cotidianidade continua significando que os homens assumem como dadas as funções da vida cotidiana e as exercem paralelamente”, fazendo com que tenham uma percepção opaca da vida diária³ (Heller, 2021, p. 42–43). A automatização da percepção faz com que se perca de vista as especificidades do cotidiano na organização da vida social, assim como impede também que se vislumbre a sua conexão com a universalidade, reduzindo-o a um objeto que se esgota em si mesmo. Aliás, ainda de acordo com Agnes Heller, é fundamental que essa interpenetração entre o singular e o genérico se mantenha operante nas reflexões sobre o cotidiano, evitando-se a tendência de que se submeta o “humano-genérico” ao exame atomizado das particularidades dos indivíduos, visto que isso equivale a “colocar as necessidades e interesses da integração social” a serviço “dos afetos, dos desejos, do egoísmo do indivíduo” (Heller, 2021, p. 43). Conforme a pensadora nos indica,

Na realidade, nenhum homem é capaz de atuar de tal modo que seu ato se converta em um exemplo universal, já que todo homem atua sempre como indivíduo concreto e numa situação concreta. Mas o caráter paradigmático existe apesar de tudo, na medida em que se produz aquela elevação até o genericamente humano. (...) A elevação ao humano-genérico não significa jamais uma abolição da particularidade. Como se sabe, as paixões e sentimentos orientados para o “Eu” (para o Eu particular) não desaparecem, mas “apenas” se dirigem para o exterior, convertem-se em motor da realização do humano genérico (Heller, 2021, p. 44–45).

³ É importante ressaltar que não é essa percepção imediata e naturalizante que leva o indivíduo a uma visão simplificada e alienante do seu dia a dia, ou seja, não se trata de um mero problema de percepção subjetiva, pois as motivações para que isso aconteça não se situam no plano da consciência do sujeito. Conforme Agnes Heller demonstra ao desenvolver pontos mais avançados de sua argumentação, “a vida cotidiana não é alienada necessariamente em consequência de sua estrutura, mas apenas em determinadas circunstâncias sociais” (Heller, 2021, p. 66). Dessa maneira, a classe à qual esse indivíduo pertence, o seu lugar no sistema de produção, em suma, a sua função social é que serão elementos objetivos para que se tenha ou não as condições de superar a visão do cotidiano como algo natural e imutável. Caso contrário, poderíamos cair em uma perspectiva do senso comum segundo a qual a rotina e o cotidiano das pessoas podem ser transformadas por atitudes puramente individuais e mentais.

Assim, a concepção de cotidiano adotada neste estudo parte das premissas expostas acima, apoiando-se principalmente em dois eixos fundamentais. Primeiramente, considera-se aqui que o cotidiano não deve ser reduzido a uma instância de mecanização da vida e de alienação humana — embora não desconsideremos que também o seja —, uma vez que também pode ser revelador da configuração social analisada, desde que criticamente captado em seus contornos objetivos. Em segundo lugar, só nos interessa enxergar a prática do dia a dia na medida em que ela integre as experiências subjetivas do indivíduo à amplitude do universo social. Nesse sentido, não nos interessam aqui elementos ligados exclusivamente ao registro da vida pessoal concebida em seu senso comum.

Tal perspectiva orientará a empreitada de tentar compreender o papel do cotidiano na construção ficcional do livro *A cidade Dorme*, de Luiz Ruffato. Publicada em 2018, a obra consiste em uma reunião de contos curtos que se dedicam, em sua maioria, à vida dos indivíduos das classes mais baixas da sociedade no espaço urbano brasileiro. Inicialmente, a forma — ou fórmula — não se mostra como um atrativo em si, pois não é preciso um grande esforço de observação para perceber que se vale de recursos maciçamente presentes no cenário da literatura contemporânea brasileira: texto curto, prosa ágil, coloquialidade, cidade, violência, problemas sociais. Entretanto, conforme espera-se que fique claro ao longo do estudo, o livro de Ruffato alcança uma profundidade analítica e expressiva que merece destaque, e grande parte de seu valor artístico parece ser oriundo do tratamento dado pelo escritor à matéria cotidiana. Apesar de tratar quase que exclusivamente do dia a dia de pessoas da raia miúda da sociedade, as narrativas não se enveredam por caminhos fáceis e óbvios e não reduzem a representação dessa esfera social a um naturalismo fácil, recheado de cenas de sexo, xingamentos, crimes e atitudes animalescas. Pode-se identificar ali um senso de elaboração matizado sobre a experiência social dos viventes comuns, iluminando-a em aspectos decisivos e mais representativos, apresentando o cotidiano urbano de modo que a vida das camadas populares não seja tratada de modo simplificado. É o que se espera evidenciar nas linhas a seguir por meio da análise de dois contos.

A cidade dorme: o cotidiano para além de si mesmo

O livro *A Cidade Dorme* é composto por 19 curtíssimos contos e por uma novela — intitulada “A alegria” — que o encerra. Apenas nessa novela e em um outro conto do livro, o foco temático não é dedicado à existência das classes mais pobres, demonstrando-nos que há um fio de interligação entre quase todos os textos do livro, embora a forma dos minicontos demonstre apreço pela fragmentação. Em alguns textos, o cenário nos quais os contos se desenrolam é o mesmo (Cataguases, na região da Zona da Mata de Minas Gerais, ou a capital paulista), e as narrativas sempre fundamentam a elaboração ficcional a partir de cenas cotidianas, sejam elas uma partida de futebol, um programa de rádio, a rotina de um “hippie” na venda de seus artesanatos ou o comércio de ambulantes no centro de São Paulo.

O primeiro conto a ser analisado aqui é intitulado “As vantagens da morte”. Já em seu título, nota-se um aspecto curioso, uma vez que se refere a supostas vantagens que a morte poderia apresentar em detrimento da vida; entretanto, não se trata aqui de morbidez romântica ou de melancolia abstrata. Longe disso, o título demonstra um traço irônico que será percebido ao longo do desenvolvimento do conto, baseado em uma única cena que consiste em um diálogo entre dois irmãos dentro de um quarto. A situação possui contornos fantasmagóricos, pois se trata de uma “visita” que o personagem narrador recebe por parte de seu irmão falecido já há algum tempo. O protagonista se encontra em estado sonolento — o que justifica o devaneio — quando se depara com a imagem do irmão, montado em sua antiga bicicleta dentro de seu quarto:

Ouvi um toc-toc-toc, virei de lado, tentava pegar no sono, calor e pernilongos, ouvi de novo o toc-toc-toc, levantei, escancarei a janela e me deparei com meu irmão montado em sua Göricke preta com frisos dourados, segundo andar do prédio do conjunto habitacional onde morava, perguntando daquele jeito bonachoso, Vai me deixar muito tempo aqui fora ainda, Tiquim? Ele pousou dentro do quarto sem dificuldade, abriu o descanso, estacionou a bicicleta num canto, E aí, como vão as coisas? (Ruffato, 2018, p. 15).

Percebe-se que o trecho se inicia com ênfase no caráter misterioso e fantástico da cena em razão do barulho da batida ouvida repentinamente na janela e também pelo fato de o narrador morar no segundo andar de um prédio, o que, na prática, inviabilizaria os toques na janela e a entrada por parte da visita. Entretanto, esse aspecto logo se dilui, e o conto é invadido pela vida concreta. Após a pergunta do irmão visitante — não sabemos seu nome, e no conto predomina um certo anonimato, pois os personagens são tratados

por apelidos, a exemplo do próprio narrador, Tiquim, ou por suas funções, como, por exemplo, no caso de seus genitores, sempre referidos como pai e mãe —, alguns acontecimentos da vida da família vão surgindo por meio de reminiscências do narrador ou por referência direta no diálogo iniciado, o que nos permite perceber que fazem parte de uma família de operários da indústria de tecelagem da cidade mineira de Cataguases, contexto abandonado por Tiquim ao decidir tentar a sorte na metrópole paulistana. Em sequência à indagação recebida sobre como “as coisas” estavam, o narrador se volta para suas próprias memórias, tentando se situar melhor diante do evento inusitado:

Foi quando notei que eu estava bem mais velho que ele, ele havia morrido com vinte e dois anos, um negócio esquisito, chegou da fábrica, trabalhava de tecelão na Irmãos Prata, falou que não estava sentindo bem, se jogou na cama de roupa e tudo, a mãe ainda perguntou se queria tomar um chá de boldo, disse que não, queria apenas dormir um pouco, deitou, dormiu, não acordou mais e fiquei com a sensação de que uma manhã eu ia despertar e lá estaria ele na cozinha tomando café, enfiado no macacão fedendo a graxa, pronto pra ir pra fábrica, mas os anos se passaram, ele não se levantou mais. E agora reaparece, como não tivessem decorrido trinta anos, a cara ainda com marcas de espinhas, o cabelo emplastado de vaselina. E aí, como vão as coisas? Intrigado, perguntei como me havia achado em São Paulo, tão grande, ele riu, disse que tinha demorado um tanto para me encontrar, mas que precisava saber notícias, afinal desde que saí de Cataguases nunca mais ninguém escutou falar de mim. Respondi que estava preso na labuta, sabe como é, mas na verdade havia jurado só voltar quando tivesse juntado dinheiro o suficiente pra deixar todo mundo com inveja, o que nunca aconteceu. Ele olhou pra um lado e outro, mexeu no guarda-roupa, vasculhou debaixo da cama, abriu a gaveta da mesinha, Você não está muito melhor do que quando a gente morava em Cataguases, falou e começou a criticar, Se a mãe visse você assim, nessa dificuldade, ia ficar muito triste, Criar um filho pra isso! (Ruffato, 2018, p. 16).

A rapidez e a dinamicidade do trecho já ficam claras no processo de estilização. Quase não há interrupções, as falas são separadas apenas por vírgulas e maiúsculas, e as interjeições dão o tom de conversa cotidiana à linguagem. Esse recurso permite que o encontro entre os dois irmãos, as memórias de Cataguases e o presente de Tiquim se interpenetrem. A aparente imobilidade da cena dentro do quarto do narrador ganha uma agilidade capaz de mimetizar a fluidez do cotidiano. Entretanto, por mais que essa técnica de organização da forma do conto seja significativa, a sua força poética parece estar mesmo no modo segundo o qual Ruffato se utiliza da matéria da vida comum para contrastar a situação em que os dois irmãos se encontram, ou seja, no modo como maneja o conteúdo das falas dos personagens e suas respectivas visões de mundo. Isso pode ser visto logo após o fim do trecho citado, quando o narrador se mostra incomodado com a menção que seu irmão — ou o fantasma dele — faz sobre a sua condição de penúria e

também quando ele se refere à preocupação que os outros familiares, ainda que lá do “além”, demonstravam em relação à situação de Tiquim após ter migrado de Cataguases para São Paulo. O personagem narrador tenta mudar o assunto e pergunta como está a situação de todos lá onde se encontram:

Pra não aborrecer ainda mais, mudei de assunto, perguntei se via muito ela lá onde estavam, e fiquei com medo de perguntar onde estavam, ele respondeu, Rapaz, é uma felicidade aquilo, eu, o pai, a mãe, a vovó, o vovô, e desfilou um monte de nomes de parentes, vizinhos, colegas e amigos, nem sabia tanta gente assim, e disse que onde estavam era sempre uma festa, Depois que a gente morre junta todo mundo de novo, e fiquei com vontade de morrer também, pra encontrar com minha mãe, meu pai, sentia tanta falta deles!, e quis saber o que ficavam fazendo lá, e ele explicou que onde estavam viviam em comunidade, todos se conheciam, o dia inteiro à toa, a mãe cozinhava, comida não faltava, e o pai andava pra cima e pra baixo, vestido dentro do terno dele, chapéu na cabeça, pregando, que desde que virou crente tinha aquela mania de pregar, o dia inteiro só falava na Bíblia, e na hora do almoço sentavam todos juntos numa mesa enorme, depois descansavam, porque fazia calor lá tanto quanto em Cataguases [...] e ele, meu irmão, num dia saía cedo de casa e ia pescar no rio, que era igual ao rio Pomba, mas limpo, A gente vê os peixes chegando e mordendo a isca, e quando é pequeno demais a gente espanta ele, chipe, chipe, só aproveitamos os grandes, e noutro saía pro brejo para caçar rã de noite, junto como o Chiquinho Rãzinha, Lembra dele? Ele morreu?, perguntei espantado, Morreu, ele disse, tem uns anos já, atropelado, fiquei pasmo, o Chiquim era da minha idade, tinha ido pro Rio de Janeiro trabalhar num banco, gostava muito dele, Quando voltar, dá um abraço nele, diz que mandei lembranças, puxa vida, que pena, Pena nada, meu irmão falou, ele está feliz agora, passa o dia inteiro à toa, inventando armadilhas para pegar rã, e o bom é que tomou gosto por bola, Mas ele nem gostava de futebol, falei, Pra você ver, agora é viciado em pelada, não joga grandes coisas mas é titular do nosso time, Como chama o time, perguntei, Amor e Cana, respondeu, Opa!, e pode beber lá?, e ele, gargalhando, Claro, você bebe e bebe e bebe, fica de fogo, mas no dia seguinte acorda bonzinho, não tem ressaca não, é uma maravilha, e eu sentia cada vez mais aumentar minha vontade de morrer (Ruffato, 2018, p. 16–17).

Apesar da extensão do trecho, sua importância é central para visualizarmos o procedimento poético do autor no que diz respeito ao aproveitamento do elemento cotidiano. Inicialmente, a estratégia de composição já se inicia na carga irônica presente na relação entre o título do conto e seu conteúdo. Verifica-se que as “vantagens da morte” anunciadas são simplesmente a realização efetiva daquilo que deveria ser a vida de qualquer trabalhador comum: comida farta, descanso, lazer, diversão e saúde mental. Apesar de haver alguma dose de moralismo religioso presente na ideia da espera de uma recompensa após o fim da vida, concebida como um teste martirizante, há aqui uma produtiva quebra de expectativa quando o conceito de paraíso não se mostra relacionado às questões etéreas e se concretiza por meio de elementos da vida material dos viventes comuns, melhor dizendo, de componentes que deveriam ser parte básica da vida de

qualquer cidadão, mas que sabemos que não o são. Opera-se na construção narrativa algo bastante análogo àquilo que Erich Auerbach denomina como um dos principais dispositivos de sustentação do realismo na literatura ocidental, no caso, o tratamento de temas sublimes e grandiosos — geralmente relacionados a temas religiosos e aos mistérios da existência humana — por meio de imagens e termos prosaicos. Auerbach argumenta, a partir da análise de escritos de Santo Agostinho, como o discurso que buscava transmitir a fé às pessoas de origens sociais mais pobres não poderia nunca deixar de escolher as suas imagens e temas entre objetos e elementos da vida comum, mesmo quando fosse figurado. Para o filólogo, tratava-se da aplicação do *sermo humilis*, um recurso estilístico capaz de conceder uma dimensão mais palpável e terrena a discursos de motivações mais abstratas, humanizando-os (Auerbach, 2007, p. 27). No conto de Ruffato, pode-se ver a atuação desse mecanismo e também de algo mais, pois não parece impertinente indicar que o procedimento mencionado leva a uma particularização da noção de paraíso, o que ocorre ali pelo fato de o imaginário dos personagens sobre o que viria a ser a terra prometida estar profundamente arraigado na perspectiva de classe que possuem. Dizendo de outro modo, enquanto para representantes de outras classes sociais o paraíso seria metaforizado por recompensas mais inalcançáveis, para Tiquim e seus convivas, a realização das promessas mínimas da vida ordinária já se constitui como o limite do que podem desejar. Além disso, parece possível afirmar também que os próprios personagens e seus sentimentos, perspectivas e reflexões também são abarcados por esse processo de particularização, pois ganham contornos mais palpáveis. A configuração da cena faz com que o espaço do quarto onde conversam não possa mais ser visto como um cômodo qualquer, aleatório, assim como a memória e a perspectiva dos dois irmãos os situam como indivíduos em uma situação social específica, o que delineia até mesmo a concepção de morte apresentada ali. No conto, o que é geral — solidão, insegurança, nostalgia, medo — só funciona intermediado pelo particular, dando equilíbrio e precisão à sua fatura estética.

Outro texto que se destaca em *A cidade dorme* no que se refere ao interesse deste estudo é o intitulado “¡Gua!”. Nele, o cenário é bastante diverso daquilo que se observa em “As vantagens da morte”, e a atmosfera criada se mostra menos intimista, uma vez que a importância dada à ação da protagonista e às descrições do ambiente ocupam lugar de destaque. O conto se passa no contexto caótico da zona central de São Paulo e é narrado

em terceira pessoa, contudo, com curtos momentos de expressão direta da personagem principal, uma imigrante boliviana cujos serviços são explorados em uma confecção situada nos fundos de um galpão no bairro Bom Retiro, mas que busca alternativa no comércio ambulante. Em “¡Gua!”, a protagonista circula pelas calçadas do centro da capital paulistana tentando vender guarda-chuvas — essa é a relação com o título do conto, que quer dizer “Água!” em espanhol — após a experiência frustrada no ramo da costura. Todos esses eventos chegam ao conhecimento do leitor de maneira extremamente rápida, em uma linguagem que preza pela agilidade da oralidade e pela instantaneidade dos acontecimentos:

¡Mire!, ¡Mire!, o corpo se contrai com as lembranças recentes, catorze, dezesseis horas tocando uma máquina-de-costura industrial no fundos de um galpão no Bom Retiro, pernas anestesiadas, cabeça leve, prestes a desmaiar, como no soroche, a coreana andando de lá para cá bate palmas, ameaça gritar, Páli, Páli!, não entendia uma palavra, mas conhecia de cor aquela expressão de ódio que se nutre por quem se despreza, Sí, ¡animales!, silêncio, nada de olhares vizinhos, nada de ciclos, nada de nada, ¡Nada!, Berram os ponguitos amontoados pelos cantos, envolvidos em ponchos e retalhos. Sem os documentos, retidos pelo patrão, ¡Quisiri!, seguiu o rapaz, boa praça que conheceu comprando camisas para revender no centro da cidade, as araras abarrotando a Kombi amarela, ele falou em serviço decente, e insinuou, quem sabe, mais para a frente, se tudo der certo, mas, primeiro, o estoque de guarda-chuvas, que adquirira apostando nas águas do verão, e, diacho!, atrasavam-se, há quatro dias na liberdade das ruas, uma única peça negociada, a velhinha, olhos azuis, por simpatia ou pena, levava el paraguas, tentou puxar assunto, agradecida, mas não conseguia falar português [...] (Ruffato, 2018, p. 62).

Observa-se que a concentração de acontecimentos é densa no curto espaço de linhas do conto, espremendo-se ali momentos distintos da trajetória da protagonista: o trabalho como costureira, a tentativa de ser vendedora ambulante, a situação de seu “empregador” e a venda do primeiro e único guarda-chuva. Tanto aqui como no texto analisado anteriormente, há esse apreço pela rapidez narrativa, mas, nesse fragmento ela funciona em uma voltagem ainda maior. Enquanto em “Vantagens da morte” a enunciação dos personagens ocorria durante trechos mais coesos e contínuos, aqui os fatos se atropelam, o que se intensifica ainda mais pelo fato de a voz narrativa principal sofrer pequenos cortes por parte de curtas expressões emitidas pela protagonista. Esse recurso parece aumentar o aspecto de anonimato e desumanidade que atuam sobre ela, como se seus sentimentos e impressões fossem apenas desvios no eixo da narrativa central, responsável por aglutinar descuidadamente, da maneira que for possível, o cotidiano degradado e a experiência social infeliz da personagem central. A dicção narrativa parece imitar o ritmo violento e entrecortado do dia a dia avassalador da boliviana, fazendo com que a forma

das relações humanas possíveis nas cidades grandes sirva de fundamento para a organização da forma narrativa. Nas linhas iniciais do conto, há um exemplo claro de como isso ocorre:

¡Mire la lluvia!, ¡Mire la lluvia!, a voz trêmula abafada pelos motores dos carros, pelo alaridos dos transeuntes — um pinheiro caminha apressado em direção ao ônibus —, suor escorrendo no rosto, ¡Mire la lluvia!, ¡Mire la lluvia!, a mão esquerda esgrime um enorme guarda-chuva preto, Made in China, outros espalhados sobre a banca, resguardada do sol do início da tarde pela marquise de uma loja de discos, ¡Senõra!, ¡Senõra!, ¡Mire!, ¡Mire! Dezembro espreguiça-se nos parabrisas dos irritados automóveis parados no semáforo, bufam buzinas aceleradas, nuvens carregadas ameaçam as luzinhas que enfeitam a véspera de Natal. A indinha — sem sutiã, os pequenos seios furam a malha fina — às vezes incomodava-se com a algazarra, sentia-se sufocada pela gasolina queimada, humilhada com os olhares opacos que a tornavam invisível, com a sua falta de sorte, ¡Basta de konanearme! Pensava até em abandonar aquele tabuleiro mambembe, desperdiçar os pés pela cidade, observar as vitrinas, a decoração das lojas, toda aquela gente esbaforida, Estos non son mujeres, ni hombres, sino animales, animales, ¿comprendes? (Ruffato, 2018, p. 61–62).

A intenção do trecho parece ser enfatizar a insignificância da protagonista diante da grande massa de sons, imagens e acontecimentos que a cerca. Sua irrelevância perante o fluxo urbano pode ser apreendida também a partir de suas curtas falas repetitivas que funcionam apenas como um bordão de vendas — reduzindo-a quase a uma pequena caixa de som de anúncios — por meio do qual ela oferece insistentemente os guarda-chuvas às pessoas que passam, alertando-as para uma possível chuva que se anuncia. Apenas mais ao fim do trecho, nota-se que a protagonista, em um rápido reflexo de consciência crítica sobre o panorama, emite um parecer sobre o caráter inumano dos transeuntes, absorvidos pelo sórdido ambiente urbano. A sua invisibilidade, assim como seu curto momento de reflexão, conseguem demarcar os custos subjetivos que o cotidiano das grandes cidades impõe aos indivíduos, principalmente àqueles que, como ela, encontram-se totalmente desvalidos diante da realidade. Isso nos remete, apesar da distância temporal, ao texto de Friedrich Engels em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Publicado em 1845, o livro traz uma impactante análise sobre as contradições existentes entre o progresso da urbanização e a vida das pessoas que lidam mais diretamente com o ritmo diário das cidades, ou seja, as classes que vivem do trabalho. Ao analisar o caso de Londres, Engels afirma:

Os sacrifícios que tudo isso custou, nós só os descobrimos mais tarde. Depois de pisarmos, por uns quantos dias, as pedras das ruas principais, depois de passar a custo pela multidão, entre as filas intermináveis de veículos e carroças, depois de visitar os “bairros de má fama”

desta metrópole — só então começamos a notar que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade, só então começamos a notar que mil forças neles latentes permaneceram inativas e foram asfixiadas para que só algumas pudessem desenvolver-se mais e multiplicar-se mediante a união com as de outros. [...] Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse mesquinho egoísmo, constitui em toda a parte o princípio fundamental da nossa sociedade moderna, em lugar nenhum ele se manifesta de modo tão impudente e claro como na confusão da grande cidade (Engels, 2010, p. 67–68).

As observações de Engels, pioneiras no que se referem às condições de formação da subjetividade no ambiente das metrópoles, ofertam-nos um claro exemplo do cotidiano como instância de coisificação dos indivíduos e de suas relações, pois, conforme aponta o pensador alemão, todo o potencial de humanidade desses sujeitos acaba se restringindo às necessidades impostas pela esfera da produção e pelos “milagres da civilização”, que nada mais são que dispositivos para servirem ao acúmulo desenfreado de capital por parte das classes dirigentes. Isso em Londres, no século XIX; pensemos então no caso da capital paulista do conto de Ruffato, situada na periferia do capitalismo do século XXI. A realidade cotidiana na qual a personagem de “¡Gua!” se insere apresenta-se como uma grande máquina de moer sujeitos, reduzidos à obsessão da sobrevivência a todo custo em uma vida que só existe como versão degradada de uma existência autônoma e digna. É a consumação do diagnóstico de Engels sobre a cidade e a sociedade modernas e a concretização da perspectiva de Theodor Adorno, em *Minima moralia*, sobre a impossibilidade de uma constituição subjetiva autêntica em um mundo com essa configuração. Para Adorno, o que já se chamou de “vida converteu-se na esfera do privado e, em seguida, apenas do consumo, a qual, como apêndice do processo material da produção, se arrasta com este sem autonomia e sem substância própria” (Adorno, 2001, p. 4). As passagens do conto citadas até aqui já fornecem lastro para essa linha de interpretação, porém, a passagem a seguir demonstra um valor de representação e uma capacidade de síntese ainda mais decisivos.

De repente, gotas espelhadas coloriram o asfalto quente, e as pessoas buscaram refúgio, um terno-gravata aproximou-se e, sem discutir preço, carregou um guarda-chuva, e vieram outros e outras, uma moça vestindo um tailleur preto, sapatos de salto alto, uma barba ruiva, duas garotas piercing-e-tatuagem, suas mãos encheram-se de notas, novas e amarrotadas, e seu pequeno corpo andino abriu-se num sorriso largo, sua pele de bronze arrepiou-se na umidade, vontade de molhar a cabeça na sagrada água que desabava do céu-chumbo (Ruffato, 2018, p. 62).

Vale ressaltar a alteração do tom narrativo. Antes dominado por impressões negativas e agônicas sobre o espaço, mostra-se agora comprometido em desentranhar reflexos de beleza da cena, como se pode observar na ênfase dada às “gotas espelhadas” da chuva que enfim chegou, causando um efeito apaziguador no cenário; assim como se nota também no destaque da “pele de bronze” do “pequeno corpo andino” da protagonista, ofertando-se ao leitor imagens mais agradáveis. Entretanto, a cena, construída em torno da chegada dessa “água sagrada”, embora contenha uma superfície terna, esconde algo muito perverso. Como já se sabe, o dono das mercadorias e a própria protagonista aguardavam impacientemente a chegada da chuva: ele para alcançar seus pequenos lucros, ela para manter o seu precário trabalho. Isso nos indica que até mesmo a água que cai do céu e dá título ao conto torna-se uma coisa com fim em si mesma, assim como a alegria e o alívio que parece proporcionar. A chuva “sagrada”, que aparentemente colore o cinzento centro de São Paulo, mostra-se somente como um dispositivo funcional para a venda dos guarda-chuvas “Made in China”. Até mesmo as pessoas são representadas como objetos andantes — um “terno-gravata”, duas “garotas piercing-e-tatuagem” — cujo único intuito momentâneo é adquirir aquele outro objeto vendido pela boliviana para lhes dar abrigo temporário, fornecendo, assim, mais algumas “notas, novas e amarrotadas” para que a protagonista volte novamente no dia seguinte para ter seu trabalho de imigrante explorado, depois de se alimentar de qualquer coisa e dormir em qualquer lugar. O estilo da narrativa, bem como o desenvolvimento das ações no interior do conto, revela uma perspectiva dominada por uma concepção imediata — no sentido de ser carente de mediações, esgotando-se em si mesma — onde sujeito, mundo social e até mesmo a natureza são concebidos como automatismos a serviço de um cotidiano que funciona sozinho, à revelia de tudo, mas sempre girando em falso.

Conclusão

Os dois contos analisados nos permitem afirmar que o elemento cotidiano funciona ali como peça estruturante das narrativas e, o que é mais importante, atua na fatura estética dos contos como dispositivo capaz de ressignificar a vida ordinária, iluminando-a em pontos decisivos para que possamos apreendê-la de modo dinâmico e crítico e não somente como uma fotocópia que registra passivamente as práticas automatizadas do dia

a dia. Isso se mostra possível, pois Luiz Ruffato realiza o aproveitamento ficcional do cotidiano de modo a evitar dois extremos. Seus contos não se enveredam por um naturalismo simplista e esquemático, fundamentado somente por uma perspectiva degradada sobre a realidade cujo único objetivo é causar efeitos de choque por meio de uma concepção estética comum no jornalismo policial. Assim como recusam também o caminho da romantização piegas da vida comum, normalmente observável em narrativas que, inicialmente, até se propõem à denúncia de problemas sociais, mas fazem isso por meio de escolhas estéticas absorvidas dos veículos da indústria cultural e de uma retórica literária próxima aos chamados livros de autoajuda. Espera-se ter sido possível demonstrar que tanto “As vantagens da morte” quanto “;Gua!” definitivamente não são exemplos disso, algo que pode ser afirmado também sobre alguns outros contos da mesma obra, mas que não foram analisados aqui para que o estudo não se estendesse em demasia. Pode-se dizer que há em Luiz Ruffato uma solução artisticamente produtiva para o trato do elemento cotidiano, manejado em suas narrativas, de modo que não perca a sua complexidade e seus matizes, algo determinante para que possamos enxergá-lo criticamente.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo: 2010.

HANSEN, Mirian. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUKÁCS, György. *Estética: a peculiaridade do estético*. v. 1. São Paulo: Boitempo, 2023.

RUFFATTO, Luiz. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 25/06/2024

Aceito em: 21/08/2024

ⁱ **Alex Alves Fogal** é graduado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa e mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. **E-mail:** alexfogal@yahoo.com.br

SOCIEDADE CONFLAGRADA E EXPERIÊNCIA COLETIVA: *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA*, DE RUBENS FIGUEIREDO

[CONFLAGRATED SOCIETY AND COLLECTIVE EXPERIENCE:
RUBENS FIGUEIREDO'S *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA*]

EDU TERUKI OTSUKAⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-5283-6251>

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, apresenta a imagem de uma sociedade degradada e conflagrada. Elaboram-se no plano da ficção as condições sociais do presente marcado pela precarização do trabalho, pelo sofrimento e isolamento. Embora a narração acompanhe a perspectiva do protagonista, a configuração formal do romance ultrapassa o encasulamento que ele almeja, pois, em sua consciência individual, entrelaçam-se histórias de diversas personagens, abrangendo a experiência coletiva da sobrevivência em condições adversas.

Palavras-chave: Rubens Figueiredo; trabalho; experiência coletiva; sociedade brasileira contemporânea

Abstract: *Passageiro do fim do dia* (2010), by Rubens Figueiredo, presents the image of a degraded and conflagrated society, which portrays the present social conditions characterized by precarious work, suffering and isolation. Although the narration follows the perspective of the central character, the formal configuration of the novel surpasses the aloofness he seeks, because in his individual conscience, stories of several other characters are intertwined, encompassing the collective experience of livelihood in adverse conditions.

Keywords: Rubens Figueiredo; labor; collective experience; Brazilian contemporary society

1.

Talvez poucas obras literárias recentes tenham captado tão sugestivamente os contornos da sociedade atual como *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010). Ao fundo da história de Pedro, o protagonista, a narrativa apresenta uma série de notações quase documentais da vida de uma população relegada pela dinâmica do capitalismo contemporâneo. Mas a força do romance parece estar menos na fidelidade sociológica dos detalhes do que na configuração formal que, em direção oposta à atomização da consciência da personagem, sugere a articulação de uma experiência histórica coletiva na mente individual de Pedro, principal ponto de sustentação da voz narrativa¹.

Passageiro do fim do dia não deixa de ser a história de um encontro possível entre camadas sociais diferentes, encontro anunciado na viagem de ônibus do protagonista rumo à periferia da cidade e cifrado no palco de sua consciência. Pedro toma um ônibus para dirigir-se ao Tirol, bairro periférico em que mora Rosane, sua namorada, e, nesse deslocamento, aproxima-se dos trabalhadores que retornam para casa e dos moradores de bairros pobres e distantes, ao mesmo tempo em que se distingue deles, observando-os como um grupo de pessoas ao qual sabe não pertencer. No plano da ação efetiva, o contato e as relações de Pedro com os moradores do bairro são distanciados, desconfiados, cautelosos, sem que nesse encontro de fato se articule um sentido comum, salvo a falta de perspectivas.

No entanto, o encontro de vivências diversas se duplica na mente de Pedro, em que se cruzam suas lembranças pessoais e as vozes e histórias de outros. Durante o trajeto da viagem, confluem, na consciência da personagem, fragmentos de memórias de moradores, conhecidos e anônimos, recolhidos por intermédio das relações de Rosane, que vão compondo uma história mais ampla. Ainda que Pedro não busque a interação com os outros, a relação com Rosane permite que sua percepção do mundo se amplie,

¹ Aproveito, neste artigo, alguns elementos da discussão do romance de R. Figueiredo realizada no grupo de pesquisa “Formas Culturais e Sociais Contemporâneas”, em 2022. Aos membros do grupo, meus agradecimentos.

abarcando traços de uma experiência histórica que, se não chega a explicar ou dar sentido ao presente indevassável, parece sugerir possibilidades de vida em comum.

No âmbito da técnica, o romance se organiza como um entrelaçamento de fios narrativos fragmentários, abrangendo os acontecimentos presentes, que se concentram na viagem de ônibus, observada pelo ângulo do protagonista; o passado pessoal de Pedro, em que tem centralidade o acidente sofrido numa intervenção policial; e a vida da população periférica, apreendida a partir das vivências de Rosane, de seus familiares e de outros moradores do bairro².

A narração dos fatos do presente imediato se limita a ocorrências comuns no cotidiano da população pobre. Inicialmente, Pedro observa pessoas no ponto de ônibus e, em seguida, já acomodado num banco no interior do veículo, alterna sua atenção entre o livro que lê e as falas e ações de outros passageiros. Depois, transfere-se para outro ônibus, numa baldeação informal, passando a viajar em pé, rumo a um local próximo do bairro em que mora a namorada. A narrativa termina ao anoitecer, pouco antes de Pedro chegar a seu destino.

O tempo da ação presente vivenciada por Pedro é, acima de tudo, um tempo de espera, que ele tenta ocupar ouvindo o rádio com fones de ouvido e lendo um livro de divulgação sobre Charles Darwin. Nos interstícios dessas atividades, que pretendem preencher o vazio, o tempo de espera dentro do transporte coletivo é também um tempo de disponibilidade para a eclosão de lembranças e uma espécie de devaneio.

A voz narrativa se aproxima da perspectiva da personagem central, mas não se limita a seu ângulo de visão. O narrador frequentemente explica motivações que o próprio protagonista desconhece, assim como formula razões apenas intuídas por Pedro, que talvez não soubesse expressar com exatidão aquilo que apenas percebe de maneira indistinta. Quanto aos acontecimentos e histórias envolvendo outras pessoas, o narrador acompanha os relatos ouvidos pela personagem, por vezes acrescentando informações externas. Evita, porém, fornecer explicações para alguns eventos que causam estranheza (como as fogueiras, incêndios e manifestações de revolta), aproximando-se das personagens quanto à incompreensão dos fatos.

² O romance já foi objeto de vários estudos críticos, entre os quais mencionam-se os artigos de Danieli Christovão Balbi (2018) e de Thayllany Ferreira Andrade e Gustavo Abílio Galeno Arnt (2016).

2.

O romance se abre com a formulação de um intuito ou princípio de conduta, segundo o qual Pedro pretende não se envolver com o mundo circundante e ignorar o que se passa ao redor, como um desejo de passar despercebido ou, antes, de ficar indiferente ao entorno sem parecer um idiota ou um louco aos olhos dos outros: “Não ver, não entender e até não sentir” (Figueiredo, 2010, p. 7). Esse desejo quase programático de alheamento, além de sugerir o intento de não se condoer com o sofrimento das pessoas, talvez indique também uma tentativa da personagem de proteger-se da violência social reinante ou de não participar dela.

Pedro é um homem de quase trinta anos, originário de uma família de classe média empobrecida; mora com a mãe num apartamento que ela havia herdado do marido, um funcionário da justiça, e sobrevive com a venda de livros usados. Chegou a frequentar o curso de Direito numa faculdade pública durante seis anos, mas o abandonou por desinteresse. Na faculdade havia conhecido Júlio, o colega que buscava incentivá-lo nos estudos e que, depois de formado, passou a trabalhar num escritório de advocacia, continuando a dar apoio ao amigo.

O evento marcante na vida de Pedro é o acidente ocasionado por um confronto da polícia com vendedores ambulantes. À época, buscando meios para se sustentar, Pedro havia decidido vender livros na calçada, levado pela tendência geral dos tempos em que muitos buscavam o caminho do comércio informal. A narrativa não deixa de assinalar com ironia um lugar-comum ideológico, que se intensificou desde a publicação do romance, ao mencionar a análise de um sociólogo, que Pedro havia visto na televisão, comentando com aprovação “o espírito empreendedor” (Figueiredo, 2010, p. 42) dos vendedores de calçada e tratando a crise como oportunidade para os negócios.

No tumulto provocado pela intervenção policial, Pedro é lançado ao chão antes mesmo de compreender o que se passava; na confusão, um cavalo da polícia pisa em sua perna, fraturando seu tornozelo. Desnortado na barafunda, Pedro apenas percebe fragmentos do confronto: um homem arremessa de volta uma bomba de gás lançada pela polícia e, ao redor, voam pedras arrancadas do calçamento. Ao contrário de outros vendedores, que tentaram proteger suas mercadorias e a si mesmos, Pedro não chega a pressentir o perigo quando a polícia havia começado a atacar na outra ponta da rua. No quadro traçado pela voz narrativa, enquanto alguns vendedores procuravam esconder-se,

outros “atiravam pedras contra os guardas e também lançavam frascos de vidro cheios de pregos enferrujados e até pequenas bombas feitas de garrafinhas cheias de gasolina, que já estavam preparadas e escondidas à espera do confronto” (Figueiredo, 2010, p. 29). A reação das pessoas contra a intervenção policial sugere a recorrência dos confrontos com a polícia e a compreensão apenas parcial dos eventos por parte de Pedro, que não apreende inteiramente o significado do embate.

No hospital, Pedro tem a tíbia remendada com pinos e parafusos e a articulação do tornozelo “mal e porcamente reconstituída” (Figueiredo, 2010, p. 15). Enquanto ele se recupera, Júlio, o amigo advogado, toma as providências para um pedido de indenização, apesar da descrença de Pedro em tal ação judicial. Após quase dois anos, ele recebe como ressarcimento uma quantia que, embora menor do que a solicitada, permite-lhe montar uma loja de livros usados em sociedade com Júlio. É o amigo que sugere o negócio e encontra o local para o estabelecimento, ao lado de uma casa de apostas e de uma loja de internet e jogos eletrônicos; também é Júlio quem monta o acervo da livraria, predominantemente composto de livros jurídicos. O sebo gera, para Pedro, “uma receita minguada” (Figueiredo, 2010, p. 52), mas razoável, dado que ele tem poucos gastos, pois continua morando no apartamento da mãe.

Na firma em que Júlio trabalha, Pedro conhece Rosane, copeira que fazia faxina e uma série de outras tarefas no escritório. Ela se interessa por Pedro e eles passam a namorar. Só mais tarde ele se dá conta de que Rosane “era a mulher mais pobre com quem havia saído” (Figueiredo, 2010, p. 47). Agora, há seis meses, regularmente vai à casa dela às sextas-feiras, no final da tarde, e ali fica com a namorada até o domingo. Rosane, por sua vez, “nunca havia transado com um homem que tivesse cursado uma faculdade”, que fosse amigo de um advogado de carreira promissora e que “morasse num bairro como aquele em que Pedro morava” (Figueiredo, 2010, p. 48).

A narrativa indica certa proximidade entre as posições sociais de Pedro e Rosane em contraste com a de Júlio, como se vê no caso das roupas: Júlio passa usar ternos diariamente para o trabalho, enquanto Pedro, assim como Rosane, só usam roupas compradas em feirinhas de rua e camelôs. No entanto, há uma clara distinção social que separa Pedro de Rosane e do modo de vida dos pobres na periferia. Tal separação será reiteradamente apresentada no romance, através das próprias personagens. Assim, por exemplo, a mãe de Pedro parece desprezar Rosane, achando que o filho mereceria

“companhia melhor” (Figueiredo, 2010, p. 99). O pai de Rosane, embora receptivo ao namorado da filha, observa-o com reserva e curiosidade, “como se Pedro fosse alguém que vinha de longe, de um outro país”, e o trata como quem diz “eu conheço gente feito você, sei muito bem como são as pessoas lá de onde você veio” (Figueiredo, 2010, p. 99–100). A atitude do pai de Rosane assinala algo como uma barreira intransponível, mesmo quando se estabelece certa simpatia ente eles.

Esse sentimento também atua sobre Pedro e é reforçado a todo momento em suas idas semanais ao Tirol. O deslocamento geográfico do centro da cidade ao bairro periférico não diminui a distância social; antes reforça, para a personagem, “uma linha divisória tão eficaz que, por mais que Pedro não quisesse acreditar naquilo, e por mais que de fato não acreditasse, acabava se vendo obrigado a integrar-se, a assimilar a separação que parecia vigorar em toda parte” (Figueiredo, 2010, p. 148).

Além de indicar a relação ambivalente da personagem com os moradores do Tirol, marcada por certa proximidade na comum falta de perspectivas e uma distância intransponível, a trajetória de Pedro também aponta a maneira como os eventos externos passam a direcionar sua vida, sugerindo que ele não só parece não ter controle sobre seu destino, como também não chega a tentar definir uma direção, limitando-se, antes, a adaptar-se às circunstâncias.

O percurso da vida desgovernada de Pedro indica que, mais que qualquer esforço, vontade, determinação ou mesmo vago desejo, os acontecimentos que direcionam sua existência parecem resultar do acaso. A concatenação dos eventos sugere uma forte sensação de casualidade, em que o protagonista é levado pelos acontecimentos e apenas se ajusta às situações.

Na trajetória de Pedro, o curso de Direito é um dos poucos momentos em que há algo semelhante a um projeto, mas o fato de não o ter concluído confirma a atitude predominante da personagem: “nunca fazia planos: olhava uma coisa, ouvia outra e de repente, quando via, o dia tinha terminado”. O mesmo se dá no percurso de sua vida: a faculdade interrompida, o acidente na ação policial, a indenização e a livraria: “Como planejar, como querer uma coisa dessas?” (Figueiredo, 2010, p. 182).

Mesmo a relação amorosa com Rosane implica uma passividade fundamental de Pedro: “Rosane, na noite anterior, mostrou-se na verdade tão contente com a ideia de Pedro dormir ali que ele, que não contava com isso, não teve outro jeito senão pensar que

devia fazer o mesmo no dia seguinte e também nos próximos finais de semana” (Figueiredo, 2010, p. 98).

Movido pela dinâmica mais ou menos fortuita dos acontecimentos, Pedro vai estreitando sua relação afetiva com Rosane e é por meio dela que passa a travar contato com os moradores do Tirol. Embora a distância social seja reconfirmada a cada passo, através da relação amorosa, Pedro vai se impregnando da história das pessoas, enquanto a narrativa recolhe os vários relatos de sobrevivência nas condições mais adversas.

3.

O romance apresenta uma série de indícios que, sem definir um quadro completo da situação social presente, e muito menos um registro puramente documental da vida na periferia urbana, sugere uma sociedade em convulsão, marcada por animosidades, ódios e protestos, todos um tanto difusos, não parecendo estar direcionados a alvos definidos³. O desvio no trajeto habitual do ônibus em que Pedro se encontra se deve a distúrbios cuja natureza permanece inexplicada; tudo o que se sabe é que a empresa de transporte temia “ter mais ônibus incendiados” (Figueiredo, 2010, p. 51). Supõe-se ainda que, quando chegassem ao destino, talvez não houvesse luz nas ruas do bairro: “transformadores podiam ter sido incendiados ou destruídos por tiros de fuzil. Isso acontecia, não chegava a ser raro, era mesmo o mais provável nas circunstâncias” (Figueiredo, 2010, p. 83). Decide-se que o ônibus não fará o percurso costumeiro e não entrará no Tirol, o que leva o motorista a combinar, com um colega de outra linha, uma baldeação informal, para que os passageiros pudessem chegar a um local mais próximo do destino original. Algumas pessoas se transferem para o outro ônibus, e Pedro compreende, pelas conversas ouvidas, que deve fazer o mesmo e saltar em certa praça da Bigorna.

Assim como Pedro ouve rumores incertos sobre os acontecimentos, a voz narrativa se deixa impregnar pelas suposições e dúvidas a respeito das forças recônditas que determinam as situações vividas. À opacidade das razões que provocaram o desvio da

³ O romance não faz referência direta a eventos da realidade histórica, mas é inevitável lembrar que foi publicado quando as forças policiais executaram as políticas de segurança pública que, no Rio de Janeiro, culminaram na instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Em novembro de 2010, quando o romance foi lançado, as incursões militares nas favelas tiveram como resposta dos chefes do tráfico a queima de ônibus, automóveis e vans, bem como o ataque a estabelecimentos policiais (Brito, 2013).

linha se acresce, para Pedro, a intranquilidade ligada ao desconhecimento do novo destino e do caminho para chegar até a casa de Rosane.

A situação presente associa-se, em parte, a uma antiga animosidade entre os bairros vizinhos, a Várzea e o Tirol, relatada a ele por Rosane. A rivalidade envolve o ressentimento dos moradores da Várzea, que percebem o loteamento promovido pelo governo e os próprios serviços públicos como se fossem privilégios que beneficiam o Tirol em detrimento da Várzea. Rosane conta também que, tempos atrás, sua mãe havia se cadastrado para obter um lote e que a família se mudara para aquela casa quando Rosane tinha dois anos de idade.

Originalmente, o Tirol tinha sido construído para alojar militares. O exército controlava também uma área de brejo, atrás do Tirol, chamada Pantanal, que havia sido usada, no passado, para treinamentos de guerra. Dizia-se que, no mato rasteiro ou nos trechos alagados do Pantanal, ainda havia quantidades assombrosas de explosivos que não detonaram nos exercícios: “Dezenas de milhares de cápsulas, granadas, obuses, minas, segundo os cálculos do exército” (Figueiredo, 2010, p. 193–194). Sendo inviável a limpeza da área, os explosivos permaneciam espalhados e ocultos no terreno, tornando perigosa qualquer incursão pelo local, em que se ouviam, vez por outra, algumas explosões. A imagem desse espaço singular na paisagem dos bairros periféricos, com mata densa, terreno alagadiço e eivado de explosivos, significativamente retornará numa fantasia sombria de Pedro ao final do romance.

Na infância de Rosane, o Tirol havia sido um típico bairro proletário suburbano: “As pessoas saíam de casa de manhã para trabalhar em construções, em residências de bairros ricos, em condomínios, em lojas, em fábricas” (Figueiredo, 2010, p. 53). Sem saber precisar como se deu a transformação do bairro, “já consumada e sem volta”, a memória de Rosane registra os elementos mais visíveis das mudanças: o empobrecimento da população, a intensificação do tráfico de drogas e da violência entre grupos armados e a instalação, perto da fronteira entre os dois bairros, de um posto da polícia militar que lembra uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). Ainda na percepção de Rosane, “cada vez menos gente saía de casa para trabalhar ou para ir à escola, cada vez mais gente ficava em casa ou na rua à toa” (Figueiredo, 2010, p. 54).

A transformação no bairro articula-se a um curso histórico que indica, inequivocamente, a diminuição de possibilidades de trabalho formal para a população

pobre e, em correspondência com isso, o encolhimento de perspectivas de melhoria de vida. Os indícios das mudanças no bairro fictício fazem pensar em processos econômicos reais que envolvem a derrocada da sociedade salarial (que no Brasil não chegou a se constituir), a desestruturação das relações de trabalho e as consequências que disso resultaram para a população pobre, agora definitivamente descartável e exterminável e, por isso mesmo, alvo de gestão governamental. Além disso, no romance, a violência social imposta pelos processos impessoais da acumulação contemporânea também parece produzir uma violência autodestrutiva na base, que se manifesta no recrudescimento dos conflitos entre grupos do Tirol e da Várzea, e passa a definir toda uma ambiência de hostilidade, tensão e medo que se espalha entre os moradores.

Entre todos os elementos que caracterizam os incidentes no bairro, chamam atenção as inúmeras menções a fogueiras (feitas com restos e lixo) e incêndios (em ônibus, antenas de celular, transformadores de luz), além de tiros avulsos (de pistolas, de fuzil), que poderiam indicar tanto o fortalecimento dos grupos armados quanto a ocorrência de protestos populares. Com efeito, no romance há duas alusões a barricadas, uma na entrada de um beco, “com pneus em chamas, latões de lixo e um carro virado” (Figueiredo, 2010, p. 49), preparada por “invasores” (o crime organizado? as milícias? os moradores do outro bairro?), e outra, dois anos antes, na praça da Bigorna, onde haviam feito uma “barricada de pneus, lixo e carro virado e tinham ateado fogo em tudo” (Figueiredo, 2010, p. 88), fato narrado com satisfação por um jovem passageiro, o que pode sugerir que se tratava de um protesto popular.

Associando o fogo a algum “culto noturno, ancestral”, deslocado do mundo urbano e que parecia “provir de um outro tempo, coisa antiga, alheia” (Figueiredo, 2010, p. 90–91), Pedro vê com estranhamento as fogueiras que encontra no bairro periférico: “via fogueiras em algumas esquinas — fogueiras feitas com pedaços de caixotes, retalhos de papelão, restos de estofamento de sofás ou poltronas, embalagens e trapos de todo tipo”. E especula sobre seu significado, sem chegar a uma conclusão: “Podiam ser uma brincadeira de meninos e meninas, podiam ser sinais entre os grupos que vendiam e compravam drogas ou proteção, podiam não ser nada” (Figueiredo, 2010, p. 89). A Pedro não ocorre que o fogo possa estar ligado à revolta popular, embora ele ouça, mais de uma vez, pessoas indignadas ameaçando “tacar fogo” nos ônibus. Na percepção geral dos

moradores, parece haver certa indistinção entre os distúrbios ligados ao controle do território pelos grupos armados e as manifestações de rancor social da população comum.

Na visão sociológica tradicional, tal tipo de revolta social (por definição desvinculado de movimentos sociais organizados) teria um caráter arcaico e pré-político, que se associaria a um déficit de cidadania, tendo sido considerado como algo que tenderia ao desaparecimento na sociedade moderna, com a ampliação democrática da cidadania (Peralva, 2006; Arantes, 2014, p. 214). As irrupções de destruição violenta no romance talvez façam sentido se se pensar nas circunstâncias sociais contemporâneas, especialmente nas chamadas “zonas sensíveis” das periferias urbanas, em que, além da inexistência secular de direitos, deixou de existir a própria plausibilidade da ideia de uma eventual extensão da cidadania para esses domínios; por isso, a eclosão de rebeliões desse tipo, “longe de ser uma reminiscência regressiva, exprime uma deriva ultramoderna, rigorosamente *pós-nacional*” (Arantes, 2014, p. 215).

4.

As histórias dos moradores do Tirol quase sempre envolvem questões ligadas ao trabalho ou à sua falta, além das condições precárias de sobrevivência. Ao trabalho degradante e sub-remunerado (pouco importa se assalariado, informal ou ilegal) se associam o esgotamento físico, o adoecimento, a invalidez e a mutilação do corpo e do espírito⁴. Acompanhando a perspectiva de Pedro, a narrativa registra relatos diversos dos habitantes de bairros pobres, que, no conjunto, compõem uma galeria de estropiados.

São várias as personagens que sofrem injustiças no trabalho, adoecem ou se debilitam, ficam incapacitados ou perdem o emprego. Parte deles passa a sobreviver com auxílios dos programas sociais do governo ou recebe alguma espécie de aposentadoria ou indenização.

O pai de Rosane, que trabalhava em construções, foi tomado por uma alergia ao cimento que o impedia de exercer suas atividades. Buscou, então, obter um auxílio para fazer compras no supermercado através de um programa do governo e, por fim, passou a receber uma aposentadoria por invalidez permanente.

⁴ Para uma referência no plano da realidade social, cf. Antunes e Praun, 2015.

A própria Rosane, quando empregada em uma fábrica de mate, passou a sentir dores no pulso e foi despedida após obter uma licença médica. Embora sentisse certo alívio com a demissão, pois “só ganhava o bastante para pegar o ônibus e comer” (Figueiredo, 2010, p. 158), as condições de trabalho não chegam a ser muito melhores no escritório de advocacia em que ela é copeira, fazendo os mais diversos serviços alheios à sua função, como lavar a cozinha e o banheiro, ir ao fórum ou à casa dos clientes levar e trazer papéis, copiar documentos no computador, atender clientes no telefone e na recepção; os patrões chegam a pedir que abra mão do horário de almoço para fazer alguma pesquisa urgente. Tudo isso para ganhar “um salário que era pouco mais que nada, quase que só suficiente para pagar a comida, o transporte e alguma roupa” (Figueiredo, 2010, p. 183).

Situação semelhante é a do pai de uma antiga colega de infância de Rosane, o qual trabalhava numa firma que lançava mão de expedientes ilícitos para “não ter de pagar direitos trabalhistas aos empregados e poder fugir de impostos” (Figueiredo, 2010, p. 57). Depois que a empresa fecha as portas, o homem fica com o braço imóvel, busca indenização e acaba desaparecendo; sua mulher, tuberculosa, passa a receber uma espécie de aposentadoria ínfima do Estado.

Aos que não conseguem obter aposentadoria, indenização ou auxílios do governo, pouco resta senão o desemprego ou subempregos temporários, como no caso das adolescentes que trabalham distribuindo folhetos em sinais de trânsito nos fins de semana e catam latinhas pelas ruas para revender. Alguns, como os antigos colegas do pai de Rosane, só encontram trabalhos clandestinos; outros realizam serviços informais ou ilegais, como o mototaxista que abre uma oficina e passa a desmontar motos roubadas para revender as peças. Incidentalmente, são mencionados também matadores de aluguel. Há ainda os que se encontram na penúria completa, como a mulher que, à noite, perambula pelas calçadas vazias, falando sozinha, em busca de moedas perdidas na poeira.

Um relato curioso é o do amigo do pai de Rosane, que havia trabalhado como guarda-vidas na praia. Ele conta que, tendo sido soldado da aeronáutica na época da ditadura militar, havia observado o furor destrutivo dos militares de maior patente: eles espancavam e humilhavam os soldados e, no ambiente em que “alguns oficiais já tinham ficado meio enlouquecidos”, um tenente, frustrado por não conseguir bater o suficiente nos outros, pegava a pistola para dar um tiro no próprio pé: “Já tinha estourado a bala três

dedos de um pé e dois do outro” (Figueiredo, 2010, p. 186). Junto com as ordens de incursões arbitrárias em reuniões, comícios e passeatas em busca de “comunistas” ou para resolver desavenças pessoais, o relato sobre a época de soldado sugere uma espécie de insanidade que se espalha no quartel, tanto que seus antigos colegas lhe davam a impressão de que “todos tinham ficado meio doidos. Nenhum deles parecia ter uma vida normal, com família, trabalho” (Figueiredo, 2010, p. 191).

Além da baixa remuneração e dos danos físicos e mentais associados ao trabalho, a narrativa registra como, junto à degradação das condições de sobrevivência, se dá um rebaixamento dos próprios sonhos de melhoria de vida. Em contraste com a imagem do bairro no passado, povoado de trabalhadores que se deslocavam para o serviço nas fábricas ou nos bairros abastados, a percepção que Rosane tem do presente, observando o destino de antigos colegas de infância, é desoladora: afora os que haviam deixado o bairro, alguns estavam na prisão ou tinham morrido, e outros que continuavam a morar no Tirol viviam de um modo que os afastava de Rosane: não saíam do bairro, mal sabiam ler. O caso significativo é o da amiga de infância que Rosane havia indicado para trabalhar no escritório de advocacia e é despedida no primeiro dia de serviço em razão do comportamento inadequado e vexaminoso: “Uma doida, um bicho, disse Rosane para Pedro em voz baixa — com vergonha, com susto de estar dizendo aquilo: um bicho” (Figueiredo, 2010, p. 62).

Com o bloqueamento histórico das perspectivas de integração pelo trabalho, a vida nos bairros pobres oscila entre o subemprego, a viração e os auxílios e programas do governo, que definem a realidade contemporânea do trabalho e da gestão dos inempregáveis. Como consequência adicional do sofrimento e da humilhação associados à desqualificação social generalizada, as personagens parecem sofrer de um desarranjo na própria capacidade de sonhar ou fantasiar perspectivas de uma vida melhor (Arantes, 2014, p. 216, 218; Dejours, 2006).

À terra devastada do trabalho corresponde o desolamento do ambiente físico e social que surge no romance. Junto ao isolamento geográfico do bairro periférico, os traços da paisagem urbana mencionados ao longo da narrativa delineiam um cenário marcado pelo que a cidade considera imprestável e procura expelir para fora de seus limites. Além do terreno pantanoso, antes usado para treinamentos de guerra e agora esquecido, mencionam-se áreas remotas com fábricas desativadas, já tomadas pelo capim

alto, próximas de um imenso depósito de lixo (Figueiredo, 2010, p. 65). Acrescente-se a isso o extenso muro de uma prisão temporária, “onde a pessoa aguardava a sentença [...] antes de ir para o presídio propriamente dito” (Figueiredo, 2010, p. 175). Tal cenário, que seria distópico se não fosse terrivelmente familiar, acentua a segregação do bairro periférico, que se revela como depósito do refugo humano rejeitado pelo capitalismo contemporâneo.

5.

No outro extremo social, além dos empregadores e patrões mencionados nas histórias dos trabalhadores, estão algumas personagens que frequentam o sebo de Pedro. As caracterizações do ex-juiz, da juíza jovem e outros advogados, embora um pouco caricaturais, não deixam de ser representativas: o ex-juiz havia se casado com uma aluna e, querendo tê-la sempre à disposição dentro de casa, arranhou-lhe emprego num tribunal, possibilitando-lhe receber o salário sem nunca comparecer ao trabalho. A juíza aparece num carro com motorista e segurança pessoal, tem uma coleção de relógios de pulso e “era neta de um senador de um estado distante, dono de usinas de álcool e de uma estação de tevê regional” (Figueiredo, 2010, p. 125). O advogado usa “gravatas francesas, ternos ingleses, e o preço de seu relógio daria, no mínimo, para comprar a parte de Pedro na sociedade daquela loja de livros de segunda mão” (Figueiredo, 2010, p. 171–172); ele havia feito cirurgias plásticas nas orelhas e na papada, defende uma empresa que havia vendido próteses defeituosas para hospitais públicos, é proprietário de uma lancha de trinta pés e, ao mesmo tempo, atua numa organização beneficente e orienta estagiários de um escritório de advocacia que presta serviços gratuitos.

A representação dos juízes e do advogado não deixa dúvidas quanto à extensão de sua riqueza e seus privilégios. A descrição dessas personagens inscreve, no romance, a efetiva distância que separa setores da sociedade que pouco se comunicam diretamente, ainda que o acúmulo de riqueza numa ponta e o da nova pobreza na outra estejam vinculados por elos invisíveis. Diante desses representantes das classes abastadas, que

parecem viver em um mundo à parte, Pedro se encontra muito mais próximo dos moradores de bairros periféricos⁵.

Ao mesmo tempo, no círculo de relações do juiz aposentado, a narrativa não acentua tanto o bem-estar, mas o esvaziamento da vida: “os amigos do juiz tinham morrido nos melhores hospitais, outros estavam de cama, inválidos, outros não queriam saber de mais nada a não ser prostitutas, filmes pornográficos e doses cada vez maiores de remédios estimulantes” (Figueiredo, 2010, p. 130). À sua maneira, o mundo do conforto material é tomado por traços de aviltamento e degeneração, marcando vidas cheias de satisfações compensatórias e vazias de sentido.

Além disso, é significativo que o ex-juiz descreva uma fantasia em que a população pobre se revoltaria contra os privilegiados, desenhando o que, para ele, seria a imagem do fim temido e talvez desejado.

Mais dia, menos dia, eles vão dar cabo de todos nós [...]. Vão nos perseguir dentro de casa, na rua, com pistolas e pedaços de pau. Não vamos ter onde nos esconder, nenhum lugar para fugir. Nem na cidade, nem no campo, nem mesmo debaixo da terra. Ninguém vai vir em nossa defesa. Nessa altura, os aeroportos estarão fechados para nós, nenhum outro país vai admitir nos receber. Seremos uns dois ou três milhões de pessoas. O resto, a escória, uma onda migratória mais do que indesejável, os portadores da catástrofe (Figueiredo, 2010, p. 126).

A fantasia, além de sugerir indícios da psicologia da personagem (que mistura temor e culpa), é claramente moldada pelo sentimento de insegurança fundado na cisão social (ele insiste em dizer à juíza que apenas um segurança é pouco). Essas personagens, além de consumidores de serviços de segurança, são também operadores da gestão securitária da sociedade atual (Rancière, 2003, p. 3; Arantes, 2014, p. 207–213). Em conformidade com essa situação está a fala cínica da juíza, para quem os condenados seriam “entusiastas da justiça”, pois, quando submetidos à força da lei, “sentem-se cidadãos plenos, [...] uma sensação que o dia a dia nunca oferece” (Figueiredo, 2010, p. 125). De fato, para a vasta população descartável, a cidadania efetiva é uma quimera, e o Estado só se faz presente em sua dimensão repressiva e exterminista. O que resta é apenas a cidadania mercantilizada da gestão da nova pobreza (Abílio, 2011).

Por fim, é ainda a juíza que, no sebo de Pedro, se interessa por um livro de arte, “um livro de mesa, patrocinado por um banco, sobre um artista europeu que fazia grandes

⁵ Também no plano da realidade histórica, constata-se a aproximação de parte da classe média empobrecida às condições da periferia como efeito da precarização social e do desemprego (Botelho, 2013).

instalações com automóveis batidos ou meio incendiados, tudo criteriosamente disposto sobre um piso limpíssimo e lustroso”. De sua parte, tendo visto as imagens dos carros destruídos, Pedro havia se lembrado dos “restos de acidentes que tantas vezes encontrava no seu caminho para a casa de Rosane” e que explicavam os engarrafamentos ou o escoar lento do trânsito. No ônibus, quando passam por um veículo acidentado, os passageiros são tomados pela sensação de terem escapado desta vez e pelo alívio de saber que “aquele não era o seu ônibus” (Figueiredo, 2010, p. 144–145). Também aqui, entre o acidente automobilístico convertido em arte e a proximidade do desastre, assinala-se a cisão que separa os polos sociais.

6.

O livro sobre Darwin que Pedro lê durante o trajeto narra a passagem do cientista pelo Brasil em 1832, como parte das viagens que realizou a bordo do HMS Beagle. Menos do que uma exposição da teoria da evolução darwiniana, o que Pedro lê são observações e anedotas que o naturalista havia registrado em seu diário durante a estada no Rio de Janeiro. Além da condescendência do cientista inglês com a vida patriarcal local e de sua visão adocicada da escravidão, o que chama atenção é o episódio envolvendo o mal-entendido com o escravo que conduzia a balsa que levava Darwin. Tentando comunicar-se com o escravo sem sucesso, o cientista estrangeiro fala alto e gesticula com exagero: “O homem achou que Darwin estava furioso e queria lhe dar um murro. Encolheu-se, levantou um pouco os braços quase na altura do rosto e olhou-o de lado, tolhido pelo medo.” Darwin registra os “sentimentos de surpresa, desgosto e vergonha que o assaltaram, quando viu na sua frente o homem apavorado”; em seguida, observa que “havia conduzido o escravo a uma degradação maior do que a do mais insignificante dos animais domésticos” (Figueiredo, 2010, p. 66).

O decisivo no episódio talvez não seja tanto a possibilidade, aventada por Pedro, de Darwin ter falseado o registro do acontecimento, amenizando seu impulso agressivo. A questão decisiva do episódio pode estar antes no fato de, consciente ou inconscientemente, o gesto de Darwin acabar por reproduzir as relações de opressão que pesam sobre o homem escravizado e degradado. A questão não é tanto a motivação “real” do cientista inglês, mas a circunstância de, estando ele posicionado no interior do sistema

estabelecido das relações de poder, a reafirmação dos mecanismos de sujeição do outro ocorrer mesmo quando não há intenção consciente de fazê-lo: “A mão do sábio, no ar, no alto, ameaçou o escravo — ou o homem entendeu assim. E o que mais havia de pensar? [...] E ele, o escravo, reagiu — como pôde, como sabia” (Figueiredo, 2010, p. 163).

Desse modo, a história de Darwin fixa a imagem do estrangeiro civilizado que procura observar uma sociedade diversa, mantendo uma atitude compreensiva, mas que acaba reafirmando sua posição de superioridade e distinção social. Essa imagem funciona, no romance, como uma espécie de espelhamento das relações que as personagens de classe média estabelecem com os pobres.

Júlio, o amigo advogado, mantém relações afáveis com os trabalhadores da região em que o acidente com Pedro aconteceu: “Júlio sempre dava bom dia a todos — nas lanchonetes, na lojinha lotérica, na banca de revistas, na drogaria — para os porteiros, os vigias, os guardadores de carros” (Figueiredo, 2010, p. 74). Ele conhecia a história de várias pessoas e observava com curiosidade seus modos de vida: “sentia-se em certos momentos o observador de uma civilização alheia, um antropólogo amador que trabalhava a distância, mas ao mesmo tempo misturado com eles, e que pesquisava por meio de entrevistas informais” (Figueiredo, 2010, p. 75–76).

Algo dessa atitude de observador que vem de fora também se encontra em Pedro, que sabe não pertencer ao grupo e parece sentir, por vezes, a impossibilidade de irmanar-se com aqueles que observa. A vontade de alheamento indicada na abertura do romance talvez seja menos um desejo de evitar o contato com os mais pobres do que o intuito de não reproduzir, nesse contato, a opressão da diferença social, mesmo que Pedro não esteja numa posição muito mais elevada. Na relação com Rosane, o fato de Pedro dispor de algum dinheiro (para as compras no supermercado, para um sofá ou um colchão) tem um estatuto ambíguo, pois pode indicar uma generosidade desinteressada, ao mesmo tempo em que pode marcar uma superioridade que repõe a subalternização paternalista do outro: “Pedro sentia como era fácil parecer protetor, e até ser de fato protetor, tamanha a fragilidade aparente em torno de Rosane, tamanha a estreiteza das coisas em que ela podia se apoiar” (Figueiredo, 2010, p. 64).

Ao final do romance, Pedro observa os outros passageiros e sente “que não era um deles”; o sentimento é acompanhado de “uma sensação de alívio, mas também de

remorso”. A sensação é descrita como “maldade velha, repetida, que nem era dele, pessoal” (Figueiredo, 2010, p. 195–196), sugerindo os efeitos seculares da segregação.

Então, sem mais nem menos, surge na mente de Pedro uma fantasia, impregnada de vestígios das histórias ouvidas sobre o terreno alagadiço usado na época da ditadura para treinamentos militares de guerra. Aparece-lhe a imagem de si mesmo na mata do Pantanal: Pedro se vê num cenário sombrio, de terra devastada, com as pernas imersas até a coxa na água gelada, no escuro da noite, buscando orientar-se. Ele se move com esforço e cautela para evitar as bombas espalhadas na região, enquanto pensa que precisava chegar ao Tirol, à casa de Rosane.

A narrativa não fornece chave de decifração unívoca para a imagem, que é menos um devaneio que um fantasma; no entanto, no meio do percurso no terreno pantanoso, surge na mente de Pedro o episódio de Darwin atravessando o rio na balsa conduzida pelo escravo. O paralelo sugere que, assim como o cientista inglês reproduzia as relações autoritárias por meio do gesto involuntariamente agressivo, o contato de Pedro com os moradores do bairro periférico poderia implicar a reiteração da opressão social. Daí, talvez, o sentido da fantasmagoria, em que a aproximação ao Tirol é figurada como a passagem por um terreno minado e penoso.

7.

Transformados em população permanentemente supérflua pela dinâmica contemporânea do capitalismo, os moradores dos bairros periféricos parecem relegados a uma espécie de degredo nas áreas marcadas pela privação econômica e pela estigmatização social. Para as pessoas conhecidas de Rosane, a impossibilidade da inserção profissional parece um fato consumado, a ponto de a própria instrução mais elementar ser vista como um esforço inútil: “o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade [...], tudo pertencia ao mundo que as deixava para trás, que as empurrava para o fundo: era o mundo de seus inimigos” (Figueiredo, 2010, p. 56). As atividades e habilidades outrora consideradas fundamentais para a busca de ascensão pelo trabalho são percebidas como supérfluas ou mesmo coercitivas. O centro da cidade, onde tais habilidades têm serventia, é concebido como um mundo à parte, que proscree os periféricos, fazendo-os afundarem na miséria. Tal é a situação dos novos condenados da

terra, a humanidade excedente confinada às margens de um território cindido que definitivamente deixou de ser imaginado como comunidade nacional.

Entretanto, ao contrário da maioria de seus conhecidos, Rosane sonha com possibilidades de melhoria das condições de vida, apoiada em noções convencionais a respeito da instrução e da formação profissional.

Rosane queria estudar, queria aprender, queria ter educação, queria uma profissão mais qualificada, poder ganhar mais, poder comprar mais coisas, queria ser respeitada por eles, os outros, aquela gente toda — queria poder morar em outro lugar, melhorar de vida, ser outra pessoa, ser alguém, alguém (Figueiredo, 2010, p. 63).

É certo que a crença da personagem na possibilidade de integração é contrabalançada por sua desconfiança acerca dos mecanismos de poder e pela intuição de que a via ascendente não está aberta a todos — “Não seria simples estupidez pensar que a deixariam passar, que algum dia abririam caminho para ela?” (Figueiredo, 2010, p. 64) —, mas, ainda assim, a atitude predominante de Rosane é a de fazer planos incessantes para a própria vida. Ela imagina cursos que faria após concluir o ensino médio, calculando gastos e possibilidades de conciliar horários com o trabalho. Os projetos não têm direção definida (curso de enfermagem, hotelaria, nutrição) nem revelam uma aptidão pessoal particular. Na compreensão de Pedro, a busca inquieta de sua namorada por algo que propiciasse melhoria de vida teria certa relação com o interesse de Rosane pelas vivências de outras pessoas. De algum modo, a atitude dela teria “alguma coisa a ver com a diversidade de histórias que Rosane ouvia de seus vizinhos”; isto é, seu pendor para tecer planos seria um modo de responder às ameaças que se colocavam na vida da população do bairro pobre e de poucas perspectivas: “Havia um nexos, era o que Pedro achava: cada história, cada pedaço de experiência que os vizinhos contavam era um perigo muito presente, familiar até demais, que tomava formas novas a cada relato. Um perigo a que — Rosane sentia — era preciso dar uma resposta” (Figueiredo, 2010, p. 182).

De fato, o interesse genuíno de Rosane pelas pessoas é algo que impressiona Pedro: “Rosane não conseguia ficar indiferente a quase ninguém no Tirol. Ela perguntava, conversava, queria saber a respeito das pessoas”. Ou melhor, o que impressiona Pedro talvez seja a facilidade com que Rosane estabelece conexões com os outros, de tal modo que eles “contavam suas lembranças, expunham de repente seus pensamentos mais pessoais” (Figueiredo, 2010, p. 180). Para que essa confiança se firmasse, Rosane apenas sinalizava sua receptividade, sem precisar nem sequer perguntar-lhes qualquer coisa:

“Bastava ela repetir meia palavra que o outro tinha dito, bastava respirar no mesmo compasso, bastava olhar em silêncio na mesma direção que o outro, deixar que o olhar se demorasse naquele ponto por mais tempo que o necessário para enxergar o que estivesse lá” (Figueiredo, 2010, p. 180). Essa capacidade de estabelecer vínculos aparece como traço específico de Rosane, mas a abertura para os outros não deixa de reverberar no romance como indício de outra sociabilidade possível, para além do esgarçamento dos laços.

Ao lado dos vários relatos de infortúnios, penúrias e padecimentos, surgem algumas histórias que indicam a permanência de certa sociabilidade fundada na ajuda mútua. É o caso da amiga de Rosane que, aos dezessete anos, havia sido atingida pelo disparo involuntário de uma arma: um rapaz havia assaltado um ônibus e foi surpreendido pela polícia; na fuga, caiu no chão, e a pistola que levava na mão disparou. A mulher conta que, depois disso, tendo ela sobrevivido a todas as complicações do acidente, pessoas da vizinhança, apenas conhecidas, apareciam em sua casa para ajudar “com os curativos, os banhos, a higiene, os remédios, a conversa, a comida” (Figueiredo, 2010, p. 170).

Na companhia dessa amiga, Rosane e Pedro parecem sentir plenamente a satisfação da vida em comum: “Pedro e Rosane achavam muito bom ouvir a moça falar. Sobre qualquer assunto. Parecia enxergar mais longe, tudo ficava mais largo: enquanto falava, sempre num tom ligeiramente grave, o espaço crescia à sua volta, o mundo se desdobrava em vários planos” (Figueiredo, 2010, p. 166). Nesse trecho, destaca-se não apenas a simpatia que une as personagens, mas sobretudo a sensação de alargamento do mundo, na conexão com a vida coletiva e comum. Essa sensação, súbita, não é de todo compreendida pelo protagonista, mas se impõe de maneira irresistível.

Ainda que a todo momento a narrativa reafirme o sentimento de não pertencimento que acompanha Pedro quando ele observa os moradores dos bairros periféricos, também se assinala que o Tirol exerce sobre ele “uma espécie de atração, às vezes violenta, que Pedro queria rechaçar” (Figueiredo, 2010, p. 149). A natureza exata dessa atração não é explicada, mas fica sugerido que o sentimento que assalta o protagonista seria a disposição para fundir-se com o grupo: “sem ele entender, surgia em Pedro um impulso de se agregar, de desaparecer ali” (Figueiredo, 2010, p. 149). Isso parece se dar porque, a despeito da diferença de classe que os separa, há entre eles caminhos assemelhados de sofrimento social e busca de meios de sobrevivência. Com efeito, à medida que passa a

frequentar o bairro, Pedro começa a perceber o sentido comum que une as histórias dos moradores, as quais confirmam incessantemente o caráter opressivo das condições a que estão subordinados.

A atração que o bairro periférico exerce sobre Pedro encontra, no plano da elaboração formal, um correlativo no entrelaçamento das histórias diversas dos moradores, que, se não chegam a se organizar (na mente de Pedro ou na voz do narrador) como relato unificado de um processo inteligível, sugerem algo como uma ampliação da consciência de Pedro⁶. Pois é a partir dos movimentos internos do protagonista que a narrativa se constitui, ancorando-se em suas percepções, associações e lembranças, as quais imprimem a dinâmica própria da narração e, através do *alargamento da visão* centrada em Pedro, fazem emergir as vivências particulares dos moradores do Tirol. Nessa compreensão ampliada do mundo, entrecruzam-se os fios fragmentários de uma história coletiva, sobre o fundo de uma experiência histórica ampla, marcada pela violência social a que todos estão submetidos.

Não deixa de ter valor simbólico a cena final do romance: quando a noite se aproxima e escurece do lado de fora, Pedro começa a ver seu próprio reflexo no vidro do ônibus, junto às imagens dos outros, e procura os olhos deles no reflexo das janelas. Na imagem refletida, Pedro pode se ver enfim como parte do conjunto dos passageiros, e seu olhar não busca apenas a observação distanciada, mas indicia também a procura do contato.

Embora a matéria social do romance, focalizando a cidade cindida, seja marcada pela desolação de um mundo conflagrado e paralisante, sua elaboração formal parece apontar para a possibilidade de vínculos que ultrapassam o alheamento inicial do protagonista. Na consciência de Pedro, vão se sucedendo histórias particulares que compõem o painel da vida de uma coletividade, atravessada por um senso de realidade compartilhada. Para a personagem, o resultado é o alargamento de sua percepção do mundo — que, no final, inclui os outros e a si mesmo no quadro de uma experiência comum.

⁶ Para uma discussão da consciência ampliada como fundamento do pensamento político, cf. Arantes, 2004.

Referências bibliográficas

ABÍLIO, Ludmila Costhek. A gestão do social e o mercado da cidadania. *In*: CABENES, Robert; GEORGES, Isabel; RIZEK, Cibele S.; TELLES, Vera da Silva (org.). *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 297–316.

ANDRADE, Thayllany Ferreira; ARNT, Gustavo Abílio Galeno. Narrativa e trabalho em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Jangada: crítica, literatura e artes*, n. 8, Viçosa, MG, p. 112–137, jul.–dez. 2016.

ANTUNES, Ricardo; PRAUN, Luci. A sociedade dos adoecimentos no trabalho. *Serviço Social & Sociedade*, n. 123, São Paulo, p. 407–427, jul.–set. 2015.

ARANTES, Paulo. Alarme de incêndio no gueto francês. *In*: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 199–278.

ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. *In*: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 78–111.

BALBI, Danieli Christovão. A violência insuspeita da sociedade de classes no trâmite da enunciação em *Passageiro do fim do dia*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 55, Brasília, p. 177–202, set.–dez. 2018.

BOTELHO, Maurílio Lima. Crise urbana no Rio de Janeiro: favelização e empreendedorismo dos pobres. *In*: BRITO, Felipe; OLIVEIRA, Pedro Rocha de (org.). *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 169–213.

BRITO, Felipe. Considerações sobre a regulação armada de territórios cariocas. *In*: BRITO, F.; OLIVEIRA, P. R. de (org.). *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 79–114.

DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PERALVA, Angelina. Levantes urbanos na França. *Tempo Social*, v. 18, n. 1, São Paulo, p. 81–104, jun. 2006.

RANCIÈRE, Jacques. O princípio de insegurança. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 21 de setembro de 2003, p. 3.

Recebido em: 17/03/2024

Aceito em: 07/07/2024

ⁱ **Edu Teruki Otsuka** Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (Nankin, 2001) e *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (Ateliê, 2016). **E-mail:** eduotsuka@usp.br

O MUNDO MATADOURO: SOBRE *ONDE PASTAM OS MINOTAUROS*, DE JOCA REINERS TERRON

[SLAUGHTERHOUSE WORLD
ON THE NOVEL *ONDE PASTAM OS MINOTAUROS*, BY JOCA REINERS TERRON]

IVONE DARÉ RABELLOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0329-7279>

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: No romance *Onde pastam os minotauros*, de Joca Reiners Terron, o matadouro é o espaço no qual se revelam as iniquidades do trabalho submetido à exploração sem peias. No paralelo entre homens e animais, trabalhadores e bois conduzidos ao abate se assemelham. No diagnóstico da realidade social contemporânea empreendido pela representação narrativa, em que se mesclam realismo, hiper-realismo e elementos do maravilhoso, não há perspectivas de transformação. O mundo social se tornou matadouro.

Palavras-chave: romance; forma literária e processo social; representação do trabalho; realismo, hiper-realismo e gênero maravilhoso

Abstract: In the novel *Onde pastam os minotauros*, by Joca Reiners Terron, the slaughterhouse is the space in which are revealed the inequities of work subjected to unrestrained exploitation. In the parallel between men and animals, workers and oxen led to slaughter are similar. In the diagnosis of contemporary social reality undertaken by narrative representation, in which realism, hyper-realism and elements of the marvellous are mixed, there are no prospects for transformation. The social world becomes a slaughterhouse.

Keywords: novel; literary form and social process; representation of work; realism, hyperrealism and magical realism

Os enredos de suspense, tal como se propagaram na indústria do entretenimento, tendem a provocar o interesse do leitor por meio do artifício da temporalidade não linear, de maneira que as peças do enigma, desde o início, são lançadas como charadas a serem decifradas à medida que se avança a leitura. Quase sempre o resultado se limita a essa decifração, quando o leitor goza do prazer de prevê-la ou de surpreender-se. A técnica, que tende a se valer de fragmentos para o ir e vir da organização da composição, bem como de diferentes pontos de vista que organizam o enredo, agrada e vende. Há algo do pastiche nisso: a impossibilidade de narrar dos tempos contemporâneos, que pôs em causa o princípio da objetividade do narrador, acaba por servir ao mercado.

Em *Onde pastam os minotauros* (Terron, 2023), é dessa técnica que se vale Joca Reiners Terron para obter o efeito do suspense¹. Organizado em capítulos relativamente curtos, o enredo, desde o segundo capítulo, aponta para um objeto misterioso (um saco plástico preto) cuja função só aos poucos vai se tornando elemento essencial da trama, junto a outras pistas que se somam e compõem o *puzzle* que instiga à decifração. No entanto, a quebra da linearidade temporal, com avanços e recuos por vezes enigmáticos, não se limita a incitar o suspense, dado que os componentes da composição atuam em relações de interdependência de difícil apreensão imediata e que, em vez de apenas desvendar o enigma, redimensionam-no e ampliam-lhe o significado, numa dimensão poucas vezes presente na literatura contemporânea.

É assim que a função da literatura, nesse caso, pretende aliar o entretenimento (com o suspense ao gosto do público) e o desafio da investigação sobre aspectos da contemporaneidade. A junção de ambos os aspectos dá o que pensar em tempos em que a literatura ocupa lugar menor na apreensão mais geral do mundo. Como se depreende, é grande e fecunda a ambição do romance de Terron; por isso mesmo, pode-se e deve-se relevar excessos na composição, ainda que apontá-los seja necessário.

Em meio ao enredo realista um pouco rocambolesco, e nem sempre crível, bem como às intervenções do maravilhoso, surgem aspectos da vida contemporânea que não se limitam a figurar apenas elementos particulares ao ambiente em que se concentra a

¹ Os livros imediatamente anteriores do autor tendem a apresentar o mundo distópico da atualidade sob o signo do estranhamento e também se valendo da não linearidade do enredo para engendrar interesse e suspense (*A morte e o meteoro*, 2019, e *O riso dos ratos*, 2021).

trama, mas a articulá-los ao sistema global². Focalizando trabalhadores espoliados e miseráveis no espaço de um matadouro, o romance ambiciona revelar a dinâmica do capitalismo em fim de linha, com o desmanche do trabalho salarial normatizado, as relações entre produção local e mercado internacional, a devastação da natureza.

Para tanto, a trama se organiza ao longo de um dia, desde a madrugada até a meia-noite da última segunda feira útil do ano. Sua ambientação central é o matadouro CRS, sigla composta das iniciais do nome do distrito onde ele se localiza, em Mato Grosso. Embora o enredo seja ficcional, não há como deixar de relacionar o abatedouro ao empreendimento dos irmãos Batista³ e ao desenvolvimento econômico de Mato Grosso do Sul e de Goiás — regiões pouco presentes na representação literária contemporânea da realidade brasileira e que ocupam lugar significativo no mercado mundial em função da exportação de carne⁴ e de soja⁵.

Na trama, a região próxima a Dourados já está devastada pela cultura da soja, cuja produção com tecnologia de ponta inclui colhedoiras que dispensam parte do trabalho humano, e pela presença do matadouro, que concentra o pouco que resta dos trabalhadores assalariados. O campo, antes fértil, tornou-se árido; o rio São Lourenço já não existe. Parte da população que ainda permanece no distrito por falta de opções em outras cidades está desempregada; outra parte passou a ter empregos temporários, sem direitos trabalhistas, desde que o matadouro resolveu expandir suas atividades produzindo carnes halal para exportação, o que exige abatedores muçulmanos⁶. No momento em que os fatos

² Na literatura contemporânea, têm sido frequentes os enredos que se concentram em questões identitárias, que, embora pertinentes, acabam por limitar o alcance da interpretação empreendida pela narrativa, exatamente pelo fato de não articularem a questão específica ao contexto contemporâneo da vida social em amplitude.

³ A origem da JBS se dá em Anápolis, em Goiás, com a compra de um açougue, em 1953. O empreendimento cresceu e se internacionalizou. A indicação no romance fica implícita, mas não se refere a aspectos específicos da JBS, embora a empresa seja uma das maiores produtoras de carne de frango halal.

⁴ O Brasil é o principal exportador da carne halal, segundo a Secretaria de Comunicação Social do Ministério da Agricultura e Pecuária (<https://www.gov.br/secom/pt-b>, acesso em: 8 de junho de 2024).

⁵ Além dessa referência, CRS sugere, como menciona Joca Reiners Terron em entrevista a Manuel da Costa Pinto, a sigla toponímica de Curva do Rio Sujo, um lugar imaginário que comparece em alguns de seus romances.

⁶ O abate halal é o único permitido para os muçulmanos e implica regras específicas: 1. O animal deve ser abatido por um muçulmano que tenha atingido a puberdade; ele deve pronunciar o nome de Alá ou recitar uma oração que contenha o nome de Alá durante o abate, com a face do animal voltada para Meca. 2. O animal não deve estar com sede no momento do abate. 3. A faca deve estar bem afiada e não deve ser afiada na frente do animal. 4. O corte deve ser no pescoço em um movimento de meia-lua; deve-se cortar os três principais vasos (jugular, traqueia e esôfago) do pescoço. 5. A morte deve ser rápida para evitar sofrimentos para o animal. 6. O sangue deve ser totalmente retirado da carcaça (<https://www.agrimidia.com.br>, acesso em 5 de junho de 2024).

ficcionais ocorrem, a pandemia de Covid se espalha e mata muitos, até porque setores religiosos propagam o negacionismo. Esse o quadro amplo em que os acontecimentos se desenrolam, mesclando dados objetivos à fabulação ficcional.

O centro da trama envolve três trabalhadores do matadouro: o Cão, o Crente — cujas atividades consistem na preparação para o abate, um como manejador, outro como fiscal dos procedimentos — e Lucy, secretária dos dois patrões, identificados apenas como patrão número um e patrão número dois, sempre em discórdia um com o outro.

O plano anunciado desde o segundo capítulo, com a menção ao saco plástico preto, é engendrado e realizado pelos três trabalhadores. Isso, porém, só se revela quase ao final do romance. Trata-se do roubo do dinheiro que seria destinado ao pagamento dos funcionários, mas que os patrões adiarão para depois das festas de final de ano, quando, então, muitos já terão sido demitidos ou dispensados, uma vez que os patrões farão um acordo com empresas que não permitirão trabalhadores brasileiros para o abate kosher. No plano do roubo, não há nenhum impulso que seja motivado pela luta de classes. Trata-se de uma solução individualista. O roubo lhes parece ser a única possibilidade de sair daquele lugar e reinventar a vida, mesmo que não haja muitas esperanças de que isso se realize:

[...] o Crente pensa para onde todos iriam, que lugar poderia abrigá-los neste mundo. Se saberiam viver em outro canto, onde os quarteirões não estejam repletos de açougueiros afiando suas facas, palitando dentes e lamentando o tempo que passa, levando a realidade para uma parte mais instável em que não conseguem mais sobreviver e resta apenas a dor de continuar sem propósito (Terron, 2023, p. 139).

Mas o plano se amplia, uma vez que, naquela última segunda feira do ano, os patrões receberão uma comitiva de visitantes composta por um adido para assuntos militares pertencente ao corpo diplomático de Israel, o representante comercial e o *sochet*, o abatedor religioso “encarregado de vistoriar o matadouro kosher” (Terron, 2023, p. 161), isto é, a carne considerada adequada para o consumo segundo os preceitos da Torá. No entanto, os abatedores responsáveis que ali atuam são muçulmanos, palestinos, que seguem as regras ditadas pelas escrituras religiosas islâmicas, de maneira a produzir a carne halal. A aparente incongruência — ao se reunirem modelos de alimentação segundo leis do judaísmo e do Islã — nada significa para o capital, que supera aparentes contradições e a tudo devora em nome do lucro:

[...] está a par de que o matadouro que visitaremos já beneficia carne para os árabes, diz o representante comercial, não está.

Estou, diz o adido, como a maioria dos matadouros deste país.

Diferentemente dos outros, porém, que dividem as distintas operações por sazonalidade, diz o representante, um mês halal, outro kosher, o diretor do CRS nos oferece acomodações separadas de modo a produzir o ano inteiro (Terron, 2023, p. 109–110).

Ocorre, porém, que dias antes dessas negociações, tinha havido “um massacre de colonos palestinos cometido pelo exército israelense na comunidade de Sheikh Jarrah em Jerusalém Oriental” (Terron, 2023, p. 124), em revide ao fato de uma palestina ter *tentado* esfaquear um comerciante judeu porque ele se instalara num terreno ocupado pela família dela (Terron, 2023, p. 128). Amplamente divulgado pelo noticiário televisivo a que Cão e Lucy assistem, o debate sobre o fato aponta para a desproporcionalidade do revide: os soldados israelenses dizimaram a família inteira em função da tentativa de ataque. O âncora do programa comenta: “Isso não é bom para a imagem do país perante a comunidade internacional, [...], a repercussão da política interna do atual governo não é das melhores” (p. 129). Para o especialista em relações internacionais, contudo, o que importa é que “o terreno está livre”, e o israelense ameaçado continuará a plantar no terreno ocupado por ele (Terron, 2023, p. 129). A dimensão internacional dos conflitos acaba por repercutir no matadouro de Mato Grosso, pois a família dizimada era a de Ahmed, o abatedor muçulmano responsável pela carne halal. O palestino viera ao Brasil na esperança de trazer os seus para cá; o massacre destruiu seu sonho. Por isso, ele se mostrava abatido e, por isso, também, o plano se amplia. O Cão consegue contatá-lo e com ele estabelecer um trato, cujos termos só são revelados ao final da trama: a visita daquele comitê israelense permitirá a Ahmed e aos outros muçulmanos se vingarem da arbitrariedade perpetrada em Sheikh Jarrah.

Diante da falta de perspectivas do Cão, do Crente e de Lucy de permanecerem naquele lugar sem saída e diante do horror praticado contra os familiares palestinos de Ahmed, o plano de fato será executado, com a destruição do matadouro e a morte de toda a comitiva israelense, mas, ao final, nada se alterará na vida do capital — mesmo que haja prejuízos significativos para seus detentores locais — e nada mudará para quem esperava algo novo:

[...] o Crente percebe que talvez não exista uma saída, a não ser continuar dando voltas. [...]
e

continuar a viver,
e que o

mundo é
um lugar imperfeito,
um lugar que ainda
está sendo lentamente
construído e que,
talvez,
quando ficar pronto,
se algum dia ficar pronto,
se torne um
pouco mais
[...] (Terron, 2023, p. 178–179).

ao que se segue uma série de reticências, dispostas em forma circular, até que, depois de uma página, apareça, no centro do círculo formado pelos sinais gráficos, a palavra “justo”, encerrando o romance (Terron, 2023, p. 181).

Essa, em linhas gerais, é a trama de suspense que vai sendo apresentada em fragmentos que ora retroagem à madrugada da segunda-feira, ora vão avançando nesse dia, desde as 5h26 minutos até a meia-noite, quando tudo se consuma. Mas, entremeando esse decurso temporal, surgem recuos, que vão desde o Império Romano, em 140 A.D., quando se realiza o Taurobolium — sacrifício para salvar o imperador moribundo —, numa época em que o animal tem valor sagrado, até tempos mais recentes. Nesses recuos, a história do matadouro é revelada, evidenciando o butim e a falta de saída de pequenos produtores: 183 anos antes, o antepassado dos patrões, seu trisavô, ocupa as terras que se tornarão o lugar futuro do matadouro; 97 anos antes, em 1924, durante a Coluna Prestes, o bisavô do Crente tem de fugir depois de seus bois serem mortos; 35 anos antes, jagunços impedem a festa do Touro branco e invadem o curral do tio do Crente, matando alguns de seus animais e comprando o pequeno açougue. A esses recuos, que configuram como a riqueza se acumulou, soma-se a história do Cão: um ano antes, ele sai da Penitenciária de Dourados, depois de quatro anos encarcerado em virtude do tráfico de drogas; um mês antes, desenterra a escavadeira no leito seco do rio; uma semana antes, desenterra um saco de lona e o entrega para uma amiga de Lucy, pedindo-lhe que o dê a ela; finalmente, um dia antes, o Cão dá o saco plástico ao Crente — aquele mesmo que será o primeiro índice do suspense, no segundo capítulo do romance.

Como se vê, o enredo, nesse vaivém, contém excessos, alguns a serviço da montagem da trama de suspense, outros na tentativa de composição de um amplo arco histórico, que inclui especialmente a exploração da natureza e a voracidade do capital, outros, ainda, para articular as misérias da vida do trabalhador esbulhado pela avidez do

lucro. Tais excessos, embora problemáticos, são também sintomas de um momento histórico, econômica e socialmente, de tal grau de complexidade que, para ser representado narrativamente, necessita de muitos recursos que atem os fios da inter-relação entre acumulação primitiva, espoliação do trabalhador, falta de saídas num horizonte achatado em que expectativas de transformação já não existem e as formas globalizadas da acumulação do capital. O que sobra, na perspectiva autoral, é uma luta de morte — cujo centro simbólico é o matadouro.

Tal interpretação se torna mais convincente se se considerar a presença de uma outra voz no romance, assinalada graficamente como diversa e que pode olhar para a história dos homens e desvendar-lhe a falta de sentido. Trata-se da voz dos bois, que surge no primeiro capítulo do romance: os bois olham para os homens⁷ e narram o trajeto dos trabalhadores do matadouro, no seu dia a dia nos “subúrbios da morte”, quando também se deixa ver a devastação do lugar e a condição dos miseráveis, desempregados em razão devido às condições para a produção de carne que atenda aos interesses do mercado de exportação.

Ao apresentar esse ponto de vista que provoca estranhamento, a rotina dos trabalhadores se revela em sua falta de sentido e na desumanização de suas condições de vida:

Dia após dia eles entram nos subúrbios da morte e só saem de lá quando escurece, de volta para o lugar onde vivem. Viajam dezenas de quilômetros todas as manhãs apenas para chegar ao matadouro a que chamam trabalho [...] / A noite paira sobre todas as coisas, ao surgir do ônibus na estrada de terra entre mangueirais, acima de todos os seres, que escalam a boleia sem cumprimentar o motorista ainda perdido no marasmo noturno. [...] / No escuro do corredor são todos indistinguíveis. O silêncio entre os assentos só é embargado pelos roncões e pela tosse [...] logo estão a caminho da matança, ou daquilo que insistem em chamar de emprego, serviço, ganha-pão [...] (Terron, 2023, p. 11)⁸.

Na narração dos bois sobre o momento da chegada ao local de trabalho, também se dá a ver a situação dos desempregados que caminham em direção ao matadouro; mais à frente do romance se revelará que esse movimento os leva ao lado externo dos cercados do estabelecimento à espera dos ossos que lhes serão dados ao final do expediente. Além disso, o entorno do trajeto traz as marcas da miserabilidade e do desespero: “Às vezes [os

⁷ A inspiração é clara: trata-se do poema de Drummond, “Um boi vê os homens”, de *Claro enigma* (1951). Joca Terron reconhece a influência e a indica na entrevista a Manuel da Costa Pinto, em *Entrelinhas* (2023).

⁸ Em todos os capítulos em que são os bois quem observam, narram e comentam, os caracteres são grafados em itálico na edição.

trabalhadores] *passam por taperas nas quais se acumula o ferro-velho, por terrenos de mato onde se amontoam latas e detritos e veem o lume das pipas de crack na escuridão*” (Terron, 2023, p. 12). Os bois sabem que esses homens estão destruídos pela tristeza, uma *“tristeza de quem tem voz mas não pode exprimir nada, e mesmo se pudessem de nada adiantaria, em nada alteraria o rumo das coisas”* (Terron, 2023, p. 12).

Com elementos realistas em meio ao ponto de vista dos bois — que traz o toque do maravilhoso ao romance — a vida cotidiana desses trabalhadores aparece representada. Mas é também na figuração da vida ordinária das personagens por um narrador realista, em 3ª pessoa, que se dão a ver suas condições de uma vida marcada pela miserabilidade. Desse ponto de vista, um dos momentos mais impactantes ocorre quando uma das magarefes rouba dois bifés e os coloca em sua calcinha (Terron, 2023, p. 96); denunciada pela supervisora, é levada pela segurança que, com violência, arranca os bifés, devolve-os à esteira e só então a coloca para fora da empresa (Terron, 2023, p. 118). A magarefe queria apenas alimentar o filho. Sua ousadia e seu crime a tornam mais uma desempregada que passará a esperar os ossos dados ao final do expediente.

Entre homens e mulheres comuns, alguns com menos, outros com mais sorte, ou mais determinação (como é o caso de Lucy, que conseguiu se tornar secretária dos patrões depois de trabalhar em todos os setores do frigorífico e resolver estudar apesar de suas condições materiais) (Terron, 2023, p. 29), outros buscando a religião e descobrindo a mentira do falso consolo dos evangélicos negacionistas (como o Crente, que descobre que sua mulher e sua filha foram contaminadas pela Covid por terem continuado a ir à igreja durante a pandemia, sob a orientação do pastor que promete a proteção divina) e toda a horda dos miseráveis e dos trabalhadores alienados, destaca-se o Cão.

Ele é o homem que, diferentemente de todos os outros, tem uma história que motiva especulações sobre quem de fato é: um santo? um louco? Seu nascimento é uma incógnita, pois fora achado na estrebaria do tio do Crente e, desde criança, mantinha uma relação especial com os animais a ponto de ser ridicularizado por estar sempre com sua “Noivinha”, uma novilha que amava e por quem era amado. Já adulto, torna-se manejador, levando os bois para o brete, mas o faz com tal paciência e delicadeza que os animais confiam nele. Anos antes do dia decisivo em que o plano está sendo executado, percebera que era usado pelos patrões, pois sua maneira de conduzir o gado não criava problemas para a qualidade da carne abatida, uma vez que os bois confiavam cegamente

nele: “seu carinho pelo gado só servia para esse apaziguamento de fundo econômico, que seu amor pelos bichos amaciava a carne deles, aumentando o valor do quilo” (Terron, 2023, p. 66). Por isso se demitira e começara a traficar crack, ainda que se dando conta de que esse comércio “equivale à mesma troca suja entre vida e morte” que sentira no abatedouro (Terron, 2023, p. 66). Por causa da atividade ilegal é preso e, na prisão, sua percepção e compreensão se alteram. Lá, ele ouve histórias sobre minotauros e lê livros de Temple Grandin⁹ que o ajudarão a entender sua história pessoal e os movimentos naturais dos bois, instrumentalizados nos matadouros. Quatro anos depois, quando solto, volta ao matadouro para trabalhar como manejador, como trabalhador temporário, cômico de que suas habilidades representam uma traição aos animais.

Em conversas com Lucy, sua companheira, o Cão lhe conta o que considera ser a verdadeira história do labirinto. “Dédalo é uma mentira”, diz ele. A verdade é a “história do Minotauro, só que contada do ponto de vista dos bois, continua ele” (Terron, 2023, p. 36). Ele a teria ouvido de um vizinho de cela na prisão: num cocho do curral circular onde bois pastavam, surgiu um menino com cabeça de touro e corpo de criança. Essa aberração foi colocada no labirinto pelo patrão, cuja esposa concebera o filho após ter relações com um touro branco, enviado por um deus. Ocorre que “a cada nove anos, os cidadãos do lugar eram obrigados a enviar sete meninas e sete meninos para serem devorados pelo Minotauro” (Terron, 2023, p. 37). Para evitar novas imolações, surge um abatedor que, auxiliado pela filha do patrão, uma versão de Ariadne do mito grego, penetra nos corredores intrincados do curral e mata o minotauro.

Essa mesma história, com diferente final, é contada também pelos próprios bois, em outro capítulo. Segundo eles, um touro branco viera dos mares para ser sacrificado mas o patrão que o recebeu o preservou, dada a sua beleza. O touro, chamado Alistério, ao ser poupado da morte, foi amado pela patroa, e dessa relação nasceu o filho Alistério. “*Um monstro*”. “*Partes nossas ficaram presas no corpo deles. Parte deles ficaram presas em nosso corpo*” (Terron, 2023, p. 74). Esse filho foi criado com os homens e seu apetite por carne era voraz. Disso decorre a vingança da natureza, pois, de acordo com a versão

⁹ A referência é a Mary Temple Grandin, mulher autista que se tornou psicóloga e zootecnista, e revolucionou práticas para o tratamento de animais em fazendas e abatedouros. Ela desenha currais e corredores redondos, pois o gado tem mais facilidade em andar em círculos, seu comportamento natural, o que favorece o tratamento dado a ele nos abatedouros, pois, não vendo o que há no final do caminho, fica menos assustado, o que não prejudica a qualidade da carne abatida (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Temple_Grandin, acesso em 7 de junho de 2024).

dos bois, animais como eles não podem matar; nascem para serem mortos. É então que o patrão constrói um curral — chamado por ele de labirinto — em que foi cercado. No entanto, esse Alistério foi só o primeiro dos híbridos. Nos currais, de tempos em tempos, surge um menino que muge uma língua incompreensível e fica sobre duas patas; em sua testa brotam ossos, como chifres. Esses meninos acabam mortos antes de devorarem os bois. Os que não morrem, fogem do curral e passam a ouvir os bois pelo resto da vida. Mas esses minotauros “*não pastam em nenhum lugar. Minotauros são carnívoros*” (p. 75). Aos poucos, a figura do Minotauro, no menino que surge no curral, começa a se associar ao Cão — que entende os animais, mas não é um deles.

Nessa acumulação de dados, a representação brutal do abate dos bois, minuciosamente descrita, desde a saída dos bois do curral até sua transformação em bifes nas prateleiras do supermercado (Terron, 2023, p. 19–21; p. 30–35; p. 77–80), pode ser aproximada da cena em que Franz Biberkopf, protagonista do romance de Alfred Döblin, *Berlim Alexanderplatz* (de 1929), vai a um matadouro e ali se descreve com minúcias realistas o sacrifício dos animais. Na similaridade possível de ser entrevista com o romance de Döblin, parece estar o ambicioso projeto de Terron: na montagem de vozes, o destino dos trabalhadores é análogo ao destino dos animais; em tempos de fim de linha, nada garante a sobrevivência digna, sempre ameaçada pelo desemprego, pela informalidade no trabalho, pela falta de direitos. O campo de batalhas contemporâneo está na luta pela existência¹⁰.

Além disso, a essa trama que elege o matadouro como o lugar por excelência do sacrifício e o associa ao destino dos trabalhadores, não apenas surge o fantástico (com a presença dos meninos-touro), como também se contrapõem as vozes dos bois, que surgem em momentos aparentemente aleatórios no ir e vir do romance. Para eles, cuja vida parece seguir sempre uma mesma rota — desde que não sejam objeto da produção da mercadoria “carne” —, os homens são incompreensíveis:

correm de um lado para outro, [...] e embarcam em gigantescos objetos abaulados e brilhantes, ônibus, navios e aviões [...]. Quando chegam a lugares distantes, se veem novamente infelizes, e sentem ganas de voltar ao ponto de onde partiram [...]. Ao contrário de nós [...] eles conhecem a fome, e às vezes se trata da única verdade que conhecem ao longo de toda a existência. Nunca compreenderemos o fato de alguns terem o que comer e outros não.

¹⁰ No romance de Döblin, o destino dos animais revela analogias com o destino dos soldados enviados aos campos de batalha na Primeira Guerra.

[...] já não acham alimento no chão nem nas árvores, ou, se o encontram, não serve a eles, apenas a alguns, poucos, os donos da terra onde a comida brota, donos dos celeiros onde é acumulada, donos também do tempo que se esvai (Terron, 2023, p. 46).

É da perspectiva do boi que a organização social dos homens é considerada em sua irracionalidade e infelicidade. Só os Minotauros, os meninos-touro, que continuam a surgir e que são sacrificados por contrariarem sua natureza animal — pois, diferentemente dos bois, comem carne —, podem estabelecer algum contato com a vida bovina

Em todos os lados, nas cidades e no campo, nos supermercados e nas plantações, exceto os santos ou quase santos, as crianças e os idiotas, como esse que nos guia através do curral circular, e portanto estão mais expostos àquilo que dizemos, porque o conhecimento real que eles têm de sua própria miséria deixa o nosso abate quase intolerável, não existe quem nos ouça (Terron, 2023, p. 142, grifo meu).

“Esse que nos guia” é o manejador Cão. Ao final de seu plano, o homem enigma, “santo ou louco”, como pensa o Crente, realiza seu desejo: liberta os bois que seguirão em busca de um pasto livre, cumprindo o apelo feito por eles quando o plano se efetiva: “Lobos de si mesmos, é o que são [os homens]. [...] Não se esqueça de nós, Cão. [...] Abra o curral. Queremos sair” (Terron, 2023, p. 172). Também liberta Lucy, destinando a ela o dinheiro que acumulara com o tráfico de drogas, de maneira que ela possa reconstruir sua vida, embora sem ele. Liberta o Crente e sua filha, permitindo-lhes que escapem daquele ambiente sem saídas, uma prisão pior que a cela em que vivera por quatro anos. Ao fazê-lo, frustra os desejos do amigo e da companheira, que esperavam estar com ele ao livrarem-se daquela prisão. Ao ficar no curral de contenção, rompido pelos bois, o Cão é baleado e, caído no chão, vê, “agarrados aos touros que escapam, meninos iguais a ele, um menino para cada touro, um touro para cada menino” (Terron, 2023, p. 174). Pisado pelos animais, desaparece na terra, misturado a ela. Só ele e os bois, de fato, ficaram livres. O mundo social e político permanecerá um matadouro. Mesmo que a CRS desapareça, nada de fato se alterará.

Referências bibliográficas

TERRON, Joca Reiners. *Onde pastam os minotauros*. São Paulo: Todavia, 2023.

TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.

TERRON, Joca Reiners. *O riso dos ratos*. São Paulo: Todavia, 2021.

TERRON, Joca Reiners. Explorando o universo apocalíptico de Joca Reiners Terron. *Entrelinhas* (programa da TV Cultura). Entrevista a Manuel da Costa Pinto em 23 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mGoMiTB5xU>. Acesso em: 8 de jun. 2024.

Recebido em: 09/06/2024

Aceito em: 11/08/2024

ⁱ **Ivone Daré Rabello** é professora sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/ USP. Autor, entre outros, de *Um canto à margem*. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa (São Paulo: Nankin/Edusp, 2006) e *A caminho do encontro*. Uma leitura de Contos Novos (São Paulo: Ateliê, 1999), além de ensaios publicados em revistas acadêmicas e em *A Terra é Redonda*. É coordenadora, junto aos Profs. Edu Teruki Otsuka e Anderson Gonçalves, do grupo Formas culturais e sociais contemporâneas (Capes). **E-mail:** ivonedare@uol.com.br

INTELECTUAL SEM CHÃO: OS DIÁRIOS DE RICARDO LÍSIAS E NUNO RAMOS

[INTELLECTUALS AT A LOSS: THE DIARIES OF RICARDO LÍSIAS AND NUNO RAMOS]

DANIEL R. BONOMOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

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

Resumo: O artigo reflete sobre as condições do indivíduo intelectual em meio à crise provocada pela afirmação do bolsonarismo no país, aproximando dois títulos: *Diário da catástrofe brasileira*, de Ricardo Lísias, e *Fooquedeu*, de Nuno Ramos. Ambos têm em comum a autodefinição como diários e assim implicam ideias de experiência cotidiana e autorrepresentação. Produzem desse modo um enquadramento em condições de figurar o trabalho intelectual para além das noções normativas que usualmente o conceituam. O interesse que os títulos despertam parece residir no modo como opõem à desorientação diante da crise representações que procuram formular, no interior mesmo do campo intelectual, a dificuldade de assimilação do novo momento histórico.

Palavras-Chave: Literatura brasileira contemporânea; bolsonarismo; representações do intelectual

Abstract: This article addresses the situation of the intellectual within the crisis caused by the consolidation of Bolsonaroism in Brazil, focusing on the discussion of two titles: *Diário da catástrofe brasileira*, by Ricardo Lísias, and *Fooquedeu*, by Nuno Ramos. Both have in common the self-definition as diaries and thus imply ideas of everyday experience and self-representation. In this way, they produce a framework that is able to depict the intellectual activity beyond the normative notions that usually conceptualize it. The interest that these titles arouse seems to lie in the way they oppose the disorientation in the face of the crisis to representations that seek to formulate, within the intellectual field itself, the difficulty of assimilating the new historical moment.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Bolsonaroism; representations of the intellectual

Seria oportuna a realização de um estudo aprofundado que vinculasse certa ideia de ficções do cotidiano com a condição do indivíduo intelectual durante a crise marcada pela ascensão ao poder de Jair Bolsonaro. O estudo traria uma contribuição importante, mas precisaria enfrentar uma questão relativamente complicada. Quer dizer, o interesse cresceria, sem dúvida, se ele não ficasse restrito à acusação de que, diante da crise, os intelectuais em geral erraram, ou fizeram pouco, ou no máximo ofereceram a resistência possível. Pensar dessa forma é prescrever um conceito normativo de intelectual não coincidente absolutamente com as realidades que o movimentam. Se as diferenças na atuação do indivíduo intelectual são determinantes, não por isso concluem o problema. Assim, um estudo dessa natureza talvez pudesse fazer ver, antes de tudo, o próprio intelectualismo, meio convulsivo, instável, e não propriamente o anti-intelectualismo da era Bolsonaro. Isto é, ver a intensidade das práticas intelectuais no período, além da qualidade diversa nos usos e recursos, perceber o fator intelectual decisivo para a configuração da realidade crítica em mais de um sentido. Dar abrangência à discussão parece exigir que se incluam no quadro variantes menos óbvias, que se legitimam ou se deslegitimam não sem motivos. Entre os que fomentaram intelectualmente a afirmação no Brasil de uma nova e extrema direita, Olavo de Carvalho desempenha um papel central, mas além dele foram muitos¹. As novidades não ficaram, além disso, restritas à direita. Dos radicais aos moderados proliferaram nos meios de comunicação — jornais, rádios, televisão e internet — diferentes qualidades de registro intelectual. Para quem procurou acompanhá-las, incluindo-as na experiência cotidiana, o que primeiro saltou à vista não foi a meditação consistente no exercício do pensamento, mas o delineamento palavrório e assediante, os efeitos de disputa que, um tanto ruidosamente, tomaram de assalto a cena pública. Nesse sentido a crise política e da sociedade foi também uma

¹ Seguem alguns exemplos, sem nenhuma intenção exaustiva: guias chamados “politicamente incorretos”, como os de Leandro Narloch, *Guia politicamente incorreto da história do Brasil* (2009), e Luiz Felipe Pondé, *Guia politicamente incorreto da filosofia* (2012); *Por que virei à direita* (2012), de Denis Rosenfield, João Pereira Coutinho, Luiz Felipe Pondé; *Esquerda caviar* (2013), de Rodrigo Constantino; *Década perdida: dez anos de PT no poder* (2013), de Marco Antonio Villa; *Não é a mãe* (2014), de Guilherme Fiuza; *Mentiram (e muito) para mim* (2014), de Flavio Quintela; *Pare de acreditar no governo* (2015), de Bruno Garschagen; *Por trás da máscara* (2015), de Flavio Morgenstern; *Sorria, você está sendo enganado* (2018), de Rafael Libardi; entre outros. Da obra de Olavo de Carvalho, tiveram destaque títulos como *O imbecil coletivo* (1996) ou *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota* (2013).

crise intelectual, e só não foi inteiramente marcada pelas discordâncias porque importa a formação dos consensos, a convergência para a defesa dos interesses diversos. Houve, por isso, quem notasse o traço cumulativo dessa crise. Entre os intelectuais midiáticos, sobretudo, houve um verdadeiro “empilhamento” (Moraes, 2022), por assim dizer, de opiniões concordantes. É relevante a ideia não apenas porque sugere o assentamento da indistinção crítica, mas também porque modifica a imagem fornecida pelo hábito (e certo desejo) do intelectual como um indivíduo pronto para pensar com autonomia e contrapor à realidade uma explicação procedente.

Na crise do bolsonarismo, um intelectual que porventura estivesse acostumado com a orientação de uma norma ficou exposto à falta de obviedade do conceito que lhe parecia mais ou menos circunscrito. O anti-intelectualismo que se renovou aí mostrou ser um intelectualismo não pelo seu gesto mais caricato. Da dúvida sobre a esfericidade do planeta à admissão do insulto como etapa necessária à construção do argumento, o ataque à inteligência parece ter ocasionado uma reconfiguração de todo o campo. Não cedendo à insensatez, ele é por isso também modificado. A preferência do debate deixa de interessar apenas à formação e revisão das ideias que se lançam com validade, para acudir a preservação dos lugares social e discursivo conquistados para o conceito. Nesse contexto, a concorrência entre expressões intelectuais de qualidade diversa não se deixa filtrar sempre com o devido critério. No dia a dia, a embrulhada se torna constitutiva e é intensificada pela aceleração e pela multiplicação dos meios que a propagam. Como as linguagens são muitas, formam-se zonas mais ou menos autossuficientes (as “bolhas”), que servem bem à proteção das opiniões feitas e, por um momento, encobrem a confusão. Mas a realidade é que o excesso e a concorrência, na prática, vão dificultando e borrando diariamente os limites entre o exercício do pensamento e a palavra professoral, que pode vir de um conselheiro autorizado, um especialista encomendado, influenciador exaltado ou *life* ou *business coach*. A conformação dos discursos aos meios reforça a unidade nos efeitos de indistinção, e a quantidade excede naturalmente a qualidade. A questão que se impõe nessas circunstâncias é: pode o intelectual ligado ainda a um compromisso que o orienta seguir trabalhando como se a realidade que o define não houvesse alterado?

Nesse sentido, vale reconhecer o surgimento, simultâneo ao processo de instalação do bolsonarismo, de uma literatura marcada pela representação de uma crise

específica, a crise do indivíduo intelectual nesta época. Como viu Edward Said, “intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar” (2005, p. 27). Significa, nos seus termos, que não só representam algo para um público como também representam a si próprios. Não são só as ideias que interessam, mas o indivíduo e suas circunstâncias, e a forma como as enuncia. Às convenções do intelectual é associado um tipo específico de autoria: “Quando leio Jean-Paul Sartre ou Bertrand Russel, são suas vozes e presenças específicas e individuais que me causam uma impressão para além e acima dos seus argumentos” (Said, 2005, p. 27). O que vale para figuras de vulto como Sartre e Russel tem alcance genérico, não é apenas aplicável ao intelectual de peso. É preciso ter em mente a consciência de que a atividade do indivíduo intelectual coincide com uma forma intelectual, e que toda forma faz diferença, como faz diferença o todo da forma. Além disso, o indivíduo implica uma complexidade a mais, irredutível até certo ponto. Por exemplo, diz ainda Said, para além das ideias, definem Sartre o seu envolvimento com Simone de Beauvoir, a sua disputa com Albert Camus ou a aliança com Jean Genet, “complicações”, ele diz, que “dão textura e tensão ao que ele disse, expondo-o como ser humano falível, não como pregador monótono e moralista” (2005, p. 28). O Sartre de carne e osso participa da autoria do Sartre homem de ideias e acrescenta a esta uma vulnerabilidade que não o diminui como pensador.

Esses dois pontos, que dizem respeito à forma como os intelectuais encenam uma representação e como estão sujeitos à vulnerabilidade, ganham importância no contexto da crise do bolsonarismo. Mas o que faz ver essa relevância é um tipo de investimento estético a que nem todo intelectual se dispõe. Na relação com o indivíduo intelectual que se representa, retorna o interesse por uma ficção do cotidiano. O processo que levou à eleição de Jair Bolsonaro, o estilo de governo que se conheceu a partir de 2019 e toda a cultura que se fez ligar a ele motivaram um tipo particular de literatura, que talvez se possa denominar como uma literatura do intelectual sem chão. Ou uma literatura do intelectual com baixa imunidade, capaz de tensionar com interesse tanto as realidades que dizem respeito à norma que ele inspira como também as que dela escapam e as que manifestam sua crise em conformidade com o tempo. O anúncio do resultado das eleições presidenciais em 2018 é possivelmente o marco dessa literatura. Ainda que uma série de episódios tenha preparado a eleição de Bolsonaro, entre os que se opuseram a ela não havia exatamente uma predisposição disponível. Diagnóstico

nenhum teria diminuído a mistura de espanto e mal-estar. Mesmo a ideia de que se vive uma catástrofe contínua não pôde atenuar o abalo no momento. Para os intelectuais que se opuseram à eleição de Bolsonaro com a certeza de que significava um desastre, foi difícil vencer o aturdimento e passar à elaboração do que experimentavam.

Aqui, a expressão desse abalo como ressignificação do entendimento do indivíduo intelectual é lida em dois títulos: *Diário da catástrofe brasileira*, de Ricardo Lísias, e *Fooquedeu*, de Nuno Ramos. A noção de intelectual visível nessas duas representações não corresponde inteiramente à de modelos consolidados, a começar pela refutação do romantismo sem base que tantas vezes afasta o artista do campo das ideias refletidas. Já sua inscrição no plano literário é experimental nesse sentido. A forma dessa inscrição muda, porém, em cada um dos títulos. O de Ricardo Lísias é composto por entradas cronologicamente organizadas para comentar, de uma perspectiva pessoal, o seguimento da realidade a partir da eleição de Jair Bolsonaro; o de Nuno Ramos reúne um conjunto de textos breves com entradas temáticas, um “confessionário ensaístico”, na definição do autor (2022, p. 191). Os textos em *Fooquedeu* não são datados, mas, na “Introdução”, diz Nuno Ramos que os escreveu entre 2016 e 2019 (2022, p. 190). São dois tipos de autorrepresentação e isso implica uma série de dificuldades. Os dados biográficos não exercem aqui influência sobre a leitura para além da representação que os produz, assim como ficam de fora da análise os motivos que sugerem relações significantes para uma interpretação atenta ao conjunto da obra dos autores. O interesse está limitado ao que a leitura dos dois títulos aproximados pode comunicar sobre uma crise na representação do indivíduo intelectual à época da ascensão ao poder de Jair Bolsonaro. Não se quer totalizar com isso as experiências particulares e apreendidas além disso particularmente para elevá-las a paradigma, mas perceber como potencializam uma certa compreensão do assunto. A propriedade dessa compreensão está diretamente vinculada às escolhas que fazem. Não por acaso são diários, ainda que nenhum dos dois possa ser definido como diário sem problematizar o gênero. Especificidades à parte, a opção pelo diário nos dois casos articula uma temporalidade progressiva, parcelada, que se faz a retalho e parece adequada, assim, não só ao debate, mas também para o debater-se do intelectual no contexto adverso.

Um excesso de nada

Nenhum outro título publicado no passado recente registra tão minuciosamente as agruras cotidianas vividas pelo cidadão que foi contrário à forma política implantada no país com a eleição presidencial em outubro de 2018 como o *Diário da catástrofe brasileira*, de Ricardo Lísias, em dois volumes: *O inimaginável foi eleito* (2020) e *Um genocídio escancarado* (2021). No primeiro volume, abrangem-se os meses seguintes à votação em 2018 e o ano de 2019; no segundo, o ano de 2020. Nos dois são notáveis o compromisso do autor com a documentação dos acontecimentos diários, por um lado, e a tentativa, por outro, de apresentar discussões relevantes e completá-las com linhas de argumentação coerentes. Não é tarefa simples porque, à falta do distanciamento histórico, é somada a novidade excessiva e confusa do bolsonarismo no governo, a dificuldade, portanto, de acompanhar a quantidade cumulativa de acontecimentos que aturdem e resistem à assimilação, enquanto compõem um alarido incomum, a cena pública ruidosa e desgovernada. Numa entrada do diário em setembro de 2019, o autor associa a falta de clareza no plano dos acontecimentos com a recordação do céu carregado, tomado por fumaça preta, a aparência de noite em plena tarde, em São Paulo, um mês antes (Lísias, 2020, p. 270)². O apelo simbólico serviu de imagem para o cotidiano, para a existência ameaçada, e para necessidade de ter clareza, o que não deixa de traduzir um sentimento comum à condição intelectual no momento.

O desafio primeiro nesse sentido de um projeto como o de Ricardo Lísias é insistir no que pode emprestar unidade e coerência a quem entra em campo para enfrentar uma realidade à qual parecem faltar tais qualidades. O autor sente que precisa opor uma forma de constância à inconstância do que comenta. Mas as condições não favorecem o que seria a calma apropriada à análise. É como sair em meio à tempestade, botando à prova a resistência dos instrumentos de medição. Em tais circunstâncias, a iniciativa, que adquire conotação de urgência, não deve recuar diante da probabilidade do erro. Afirmações que se evitariam em outras circunstâncias parecem reivindicar legitimidade neste enquadramento. Já o desabafo reclama um lugar nas considerações iniciais: a ideia de que intelectuais se equivocam é um dos primeiros temas no *Diário*. Reconhecer que houve incredulidade e otimismo ingênuo até a eleição de Bolsonaro coloca-se como

² O fenômeno foi atribuído à soma de condições climáticas específicas com uma sequência de queimadas ocorridas na região amazônica.

exigência para a reflexão sobre a atitude intelectual em 2018. O que se registra é uma desorientação geral, na esteira do despreparo: “Ninguém consegue nos explicar muita coisa. [...] Nossos intelectuais de sempre continuaram sendo convidados pelos mesmos espaços para dar as explicações de hábito” (Lísias, 2020, p. 21). Abre-se com isso uma frente discursiva no *Diário* primeiramente com a renúncia inconformada da serenidade intelectual incapaz de refrear a barbárie. Não se trata de recusar a atitude intelectual em si. Pelo contrário, o *Diário* não se compreende senão pelo desejo de intervir no trabalho intelectual. Mas, se o mundo conformado à instauração da barbárie admite a presença da crítica intelectual constante, é preciso então que ela sofra uma boa revisão. O propósito do *Diário* não é tão amplo, claro, nem tão ambicioso, para querer restabelecer princípios para a atividade intelectual, ou passar em revista os fundamentos de uma derrocada do espírito. Intervir no sentido da atividade intelectual significa antes deflagrar sua crise, não só acusando movimentos em falso nos colegas de profissão.

Aproveitando-se da sugestão prevista na famosa imagem do anjo de Paul Klee/Walter Benjamin, que se utilizou à exaustão para falar do processo histórico como um acúmulo de ruínas, Lísias entende que, em 2018, o intelectual acabou soterrado pelos escombros do tempo (2020, p. 21). O peso incluído na metáfora diz respeito à sensação, sem corresponder, por exemplo, à natureza volante de alguns dos agentes responsáveis por esse soterramento, por exemplo, as imagens-mensagens compartilhadas por redes sociais. Mas o bombardeio levado a cabo pela proliferação de memes via internet não foi sequer direcionado à parcela dos cidadãos que poderiam sentir-se derrubados com isso. Assim, a perturbação do intelectual foi também perceber em 2018, com certa defasagem, como estava alheio a processos que seriam cruciais para o destino comum. Lísias parece observar uma necessidade de atualização, ao reunir, reproduzindo e comentando, imagens produzidas pela extrema direita e veiculadas nas redes, várias delas ligadas à campanha de Bolsonaro. Faz observar com isso elementos importantes de uma violência estética. No contexto do *Diário*, porém, as imagens têm ainda outra importância. Com lógica primitiva, aspecto grotesco e eficácia comprovada, elas dão a medida do abismo que separou as realidades efetivas no país de uma razão intelectual ao que tudo indica em estado de ineficiência. Como não passa de amostra, o conjunto dos memes reproduzidos no *Diário* opera exemplarmente, remete à extensão

desconhecida das imagens que circularam na internet. Sempre está em jogo o excesso, inapreendido em sua completude pela visão intelectual.

É uma impressão de excesso que se impõe com velocidade, transforma o que se conhecia e se espalha com péssimas consequências, antes que se possa organizar uma justa compreensão, o que se lê no *Diário*. A forma como lê a Operação Lava Jato é um exemplo desse excesso: se, para alguns, os mecanismos do seu funcionamento enviesado pareceram claros desde o início, para outros tantos setores da sociedade as suspeitas de *lawfare* eram mais ou menos toleradas até o vazamento das mensagens trocadas entre procuradores do Ministério Público e o juiz Sérgio Moro, em meados de 2019. A revelação dos bastidores da Operação, iniciada pelo site *The Intercept*, permitiu avançar pouco a pouco um entendimento vinculando dados da realidade que andavam dispersos. Como se vê, o trabalho de investigação é deslocado: cabe agora ao espectador da cena pública encaixar as peças que evidenciam uma composição espúria. Não é de repente que se faz isso, mas dia após dia, a cada novo elemento que surge ou é recordado. Lísias não deixa passar como anedota, por exemplo, a notícia da preferência de Sérgio Moro por quadrinhos de super-herói. Parecia pista importante, em 2018, enquanto o juiz mantinha ares de mistério, a informação dada por um jornalista no bairro de Juvevê, em Curitiba. Pode ser embaraçoso, mas não é absurdo, considerando o cenário, procurar pela visão de mundo do juiz nos gibis de super-herói, como faz então. Não diminui o exercício intelectual investigar no rocambolismo das histórias do Batman e do Homem-Aranha os valores que informam gente em condições de interferir tão decisivamente nos rumos do país. No entanto, as conclusões a que chega, em sua apreciação da Lava Jato, são antes de tudo exemplares de como lidar com as realidades do excesso. Para o autor do *Diário*, em resumo, a Operação Lava Jato se apresenta como

[...] uma série de TV com extensões intermídia que conta com a) gravações seriadas sob a forma de audiências judiciais (aqui pode-se lembrar, com bastante modulação, de um certo teatro pós-dramático); b) uma extensão na imprensa política; c) um braço de reforço ficcional, dirigido nesse caso pelo cineasta José Padilha; d) textos de acompanhamento sob a forma de sentenças e outras manifestações do Poder Judiciário; e) performances representando diligências, conduções coercitivas e outras ações policiais (Lísias, 2020, p. 228–229).

Não importa aqui discutir os termos ou cada um dos pontos, que teriam suas justificativas, mas dariam também motivos à problematização. Interessa a procura por um método, a tentativa de vencer o excesso com a listagem, que procura, enumerando, desenredar o que a simultaneidade enreda e a ideologia amarra. Não são sempre os mesmos, porém, os excessos da época. O da Lava Jato foi um, caracterizado, como se vê na síntese acima, por acordos, procedimentos que se repetem, diversificam os meios, e se valem da autoridade legal. Mas, como é um excesso que se organiza de algum modo, é também desorganizável em princípio. Quer dizer, é um excesso que se deixa reorganizar na direção contrária, se se apresenta a ocasião do sentido avesso. O excesso do bolsonarismo por sua vez parece ser de outra espécie, parece não se enredar e nem deixar se desenredar do mesmo jeito. Da forma como se apresenta no momento, é outra a confusão, a ponto de fazer o caos parecer algum tipo de método. Lísias traduz a confusão excessiva em “efeito-cascata”:

O mito anuncia que vai acabar com o Ministério do Trabalho. As redes sociais logo se inflamam. Ele então revela que transportará a embaixada do Brasil em Israel para Jerusalém. De novo, os seguidores fiéis atualizam suas postagens. E por aí vai, em um efeito cascata que dá a impressão de atividade política. Quando o assunto do Ministério do Trabalho voltar, mil outros já terão passado. Os fiéis irão defender a nova resolução, sem notar a contradição (Lísias, 2020, p. 61).

A noção indica uma continuidade descontínua ou uma descontinuidade contínua, o que dá no mesmo. A realidade não se deixa reorganizar, agora nem mesmo como farsa. É como se a preocupação com a manutenção de alguma coerência perdesse toda a importância ou como se houvesse agora uma preocupação com a manutenção da incoerência, não se sabe ao certo. À diferença do que ocorreu com a Operação Lava Jato, o caos do bolsonarismo estabelecido no governo já não oferece ocasião a um desenredo. O descontrole da multiplicação dos eventos responsáveis pelo sentimento do caos dá ao cotidiano o aspecto de um contrassistema feito de inutilidade e desperdício. Será possível ficar ainda na face negativa desse não sistema, acusar a dissipação de energia, mobilizar as estratégias de resposta, mas será complicado, senão impossível, querer reverter o desarranjo por um retorno simétrico, por via equivalente rumo à ordem prévia. Na entrada de 15 de janeiro de 2019, o autor inclui, provavelmente durante a revisão do *Diário*, ao mesmo tempo um prognóstico e uma chave de leitura. Ele escreve que o país “irá mergulhar em um pesadelo, em que cada nova presepada oficial irá

suplantar a anterior e desafiar nossa capacidade de absorção” (Lísias, 2020, p. 75). O uso da primeira pessoa do plural não trai uma incapacidade exclusiva do autor. Generalizar o aturdimento causado pelo bolsonarismo feito governo não diz nada que possa ofender a classe dos intelectuais, pelo contrário. Aceitar que a novidade ao mesmo tempo requer e dificulta a assimilação é um primeiro passo.

Marca a leitura do *Diário* verificar como os recursos intelectuais são requisitados para a assimilação do novo momento. É também um diário de leituras, às quais o autor recorre para tentar vencer a desorientação. As leituras diversas registradas servem assim como um auxílio emergencial. No contexto crítico, ajudam com explicações, ainda que provisórias, assumem o papel de embasar a enfiada de hipóteses não sem fundamento, mas arranjadas em parte pelo mal-estar irritado do autor. À enxurrada de desatinos que o bolsonarismo faz avançar, Lísias procura opor formulações capazes de estabilizar ao menos provisoriamente um ou outro sentido reconfortante. Dessa forma, irá afirmar, entre outras coisas, que “o gosto por apanhar parece fazer parte da personalidade de amplos espectros da população brasileira” (Lísias, 2020, p. 63), ou que os eleitores de Bolsonaro nas classes altas de São Paulo foram levados à má escolha em razão de um desequilíbrio financeiro e da disfunção sexual que ele acarreta (Lísias, 2020, p. 68). Como se vê, não são afirmações às quais se negaria teoricamente a possibilidade de fundar um lastro (bibliográfico e empírico), mas, na leitura do *Diário*, parecem ter outro propósito, mais experimental, performático, de contrapartida mesmo à excedência.

Entre todas as asserções dessa natureza, por isso mesmo, destaca-se uma, na qual o autor insiste: a ideia de um “Nada como matriz política” (Lísias, 2020, p. 49) do bolsonarismo. Esse “nada” é algo que Lísias encontra na leitura de *Michel Temer e o fascismo comum* (2018), de Tales Ab’Saber. Não é o caso de discutir aqui a viabilidade propriamente do conceito. O que interessa é por que ele insiste no diário. A cada nova presepada do governo Bolsonaro ou, pior, a cada ato de violência do bolsonarismo, no seu entendimento, estaria a manifestação do Nada (caixa-alta). Apenas um Nada, ao que parece, dá conta de traduzir o excesso, inclusive o discursivo, o que chama de “vagalhão destrambelhado de alucinações”, que inclui “marxismo cultural”, “ditadura gayzista”, “domínio da esquerda nas universidades” (Lísias, 2020, p. 89). O interesse é assim pelo Nada que deixa de ser nada, porque se materializa constantemente em algo concreto e violento. E, mais uma vez, o interesse é por enfrentar o que não se absorveu ainda. A

caixa-alta no substantivo faz pouca diferença, não dissimula a intenção funcional do que não chega a ser conceito, mas deve oferecer uma resposta tão ampla quanto provisória ao que se apresenta no dia a dia como brutalidade e caos.

Um tanto do mesmo

Fooquedeu, de Nuno Ramos, traz igualmente a definição do gênero literário no título, entre parênteses, (*Um diário*), como que suspendendo um pouco o entendimento genérico. O formato é diferente do encontrado no livro de Ricardo Lísias. As entradas não trazem datas, mas títulos, e com eles a implicação de temas, desenvolvidos em textos nos quais sobressai a intenção literária e ensaística. Não se acompanha desse modo nenhuma cronologia e não há sempre um ponto de apoio externo para vincular objetivamente os enunciados com a datação da realidade histórica. Não significa que seja menos determinante no livro o tempo histórico. Na “Introdução”, que fecha o volume, o autor situa a redação dos textos “entre a véspera do impeachment de Dilma Rousseff (abril de 2016) e algum momento logo depois da eleição de Bolsonaro (janeiro de 2019)” (Ramos, 2022, p. 190), acrescentando um apêndice, “O baile da Ilha Fiscal”, datado de maio de 2020. A indicação não sublinha apenas o pertencimento à época específica, compreendida entre dois marcos políticos, mas parece também sinalizar que é necessária no título a relação entre o tempo pessoal e cotidiano, próprio ao gênero, e o histórico. É dizer que os textos apresentados como diário não seriam o que são não fossem os dias e as realidades o que são no momento. Mas é implicar, além disso, uma influência dos tempos sobre si sem implicar uma resposta imediata, pelo contrário, chamando a atenção para os seis anos que separam o trabalho nos primeiros “fragmentos” (definição do autor) e a publicação do título em 2022. A distância sugere um custo estético na preocupação com o acabamento. E a leitura confirma o critério artístico como pressuposto da reflexão com intenções de abranger um horizonte relativamente amplo. Não parece concluir o sentido de conjunto em *Fooquedeu* o autor recusar ao amadurecimento da própria trajetória artística “o chamado da Forma”, para enfatizar a politização que se impõe, como faz ainda na “Introdução” (Ramos, 2022, p. 192). Se a urgência dá o tom, se às vezes há impressão de desabafo, nem por isso a elaboração formal tem sua importância diminuída.

O desenho geral resultante do conjunto dos fragmentos no título de Nuno Ramos abrange, desse modo, uma série de discussões que excedem o assunto do bolsonarismo em seu processo de afirmação. Os interesses do autor são muitos, entram muitos no diário, da música popular ao futebol, da história da arte à literária e ao cinema, passando pelos temas centrais e existenciais da solidão, da angústia e da morte. Assuntos diversos considerados menos em si mesmos do que como extensões da reflexão sobre a própria atividade artística e, nesse sentido, como preferências da subjetividade que se constrói no texto ensaístico também. Vistos assim, os textos estão a meio caminho entre um diário íntimo e um de trabalho. Talvez se possa, em consequência disso, qualificar *Fooquedeu* como um diário lírico, isto é, um no qual se empenha a projeção do eu na modulação estética, musical muitas vezes, dos assuntos pensados. Visto à distância das linhas que sobressaem do conjunto, o diário não integra a discussão do bolsonarismo em ascensão senão pela forma como deve alterar o modo de o artista conceber-se enquanto tal, o que equivale dizer, aqui, que o diário de Nuno Ramos discute o bolsonarismo à medida que discute as possibilidades de relação efetiva entre seu trabalho, sua condição intelectual e a realidade histórica. Essa escolha permite uma aproximação pelo distanciamento em alguns fragmentos ou “rascunhos” (definição do autor). Quando fala, por exemplo, de uma raiva, ao mesmo tempo um “segredo” seu e um “grande amor”, e que faz desferir “socos nocauteadores bem no nariz de inimigos imaginários” (Ramos, 2022, p. 122), não é improvável que o leitor suponha, na base desse desejo, a presença de motivação ligada à vida cotidiana. O autor entretanto segue em direção inversa, afasta o cotidiano, para falar de uma raiva encontrada nos confins do tempo e do espaço:

[...] num buraco mais atraente e úmido, cheio de larvas, besouros, diários, carinhos, ilhas, piratas, segredos, bolas, cachorros, há uma raiva do próprio mundo, do mundo inteiro assim como ele é, é para mim desde o big bang, desde a formação do sistema solar, desde que as coisas foram, teriam sido ou se tornaram isso que se tornaram — desde que nasceram, procriaram, ganharam nome, estabilizaram-se nesse formato e nesse desenho (Ramos, 2022, p. 122).

É uma raiva que se amplifica e se estende a tudo que tem forma, tudo que resulta. É um recuo, não à toa, ao passado, uma desconfiança que atinge a inutilidade de todos os processos, aquém do desejo de superar no futuro o que é mais ou menos conhecido e, no entanto, dá a impressão de ser, no presente, excessivamente conhecido, como diz, “essa vida aí, a mixuruca, a paralítica, e não a fonte de todos os destroços” (Ramos,

2022, p. 122). Por um lado, fala o artista, e o que se fala aí não se separa do que se lê em outros rascunhos que *formam*, juntos, um processo de investigação artística. Por outro lado, no contexto do livro, o texto mostra como o assentamento do bolsonarismo, interditando as rotas de fuga, parece tensionar a insatisfação no autor pelas transversais. Pensar algo pior que a realidade imediata, como faz, talvez seja desprezar o que nela é desprezível. Um outro fragmento, “Vamos?” (Ramos, 2022, p. 21), parece ir no mesmo sentido, ao formular como quem falha um retorno ao passado pessoal que escapa e se recusa em cada imagem. Outro ainda (“Atentado em Nice”) constata que, a despeito da vontade de exílio, “não há para onde ir” (Ramos, 2022, p. 97).

O tempo indesejável está em tudo, em todos os textos de *Fooquedeu*, até a admissão, no apêndice, de que domina o momento a “estridência bolsonarista” (Ramos, 2022, p. 201). Essa estridência funciona como um ruído de fundo nas diferentes versões da crise intelectual. Vibra ao fundo nas imagens de si produzidas no texto, por exemplo, quando o autor desconfia semelhar “um bicho acuado, um pássaro que entra em casa e não sabe sair e fica batendo no vidro” (Ramos, 2022, p. 84). O lutador no chão abatido, em outros dois fragmentos (“Sono e luta” e “Sono dos anjos”), parece também embalar num rumor algo surdo o sentimento de falência. A discussão da insônia (“Solitária”) e da solidão (“O mais sozinho”, entre outros) completa em diferentes partes do diário o quadro do artista em crise, mas sempre em oposição à vida lá fora. A crise manifesta, pessoal e profissional, reconhecida sem hesitações nem termos atenuantes, assim como o vínculo dessa crise com os efeitos do “momento bolsonarista”, nas palavras do autor, capaz de “introjetar timidez ou autocensura” (Ramos, 2022, p. 187), surgem com todas as letras. É, portanto, na possibilidade de associar o desdobramento da crise artística com a visão da crise histórica que reside o verdadeiro interesse do diário. Ler os fragmentos ou “devaneios” (definição do autor) em que se formula o risco do trabalho artístico entre a concentração de todos os esforços e a aceitação de que há limites entre o “nem que seja a última coisa que eu faça” (Ramos, 2022, p. 26), na concepção e execução de um projeto, e o significado duplo do achado “fooquedeu” (foi o que deu e fodeu)³, na obra resultante, é ler o risco no processo histórico, no qual as coisas dão errado também.

³ Nuno Ramos diz ter escutado a frase com efeito aglutinante da artista Mira Schendel, após receber um elogio à sua obra (2022, p. 27).

Visto por esse ângulo, o do “fooquedeu”, o diário não deixa de ter certo aspecto resignado. A sua manifestação principal inclui o tratamento de um tema obsidente, uma noção de “mesmice como motor histórico”, a “tragédia imóvel” no país (Ramos, 2022, p. 47). A novidade difícil produz um sentimento de restauração do velho. O resultado é um desânimo que se desdobra assim “sob a maldição da mimese e da cópia” (Ramos, 2022, p. 60). Como que tomado pelo distúrbio da redundância (do Brasil brasileiro), o autor chega a ensaiar um ensaio sobre as formas do mesmo (“Verifique se o mesmo”). É o ensaio de um ensaio porque diz no texto como seria na verdade o ensaio que faria sobre a ideia do mesmo, que flerta com o fatalismo de um “circuito em retorno da nossa vida social, onde o Mesmo está sempre diante de Nós” (Ramos, 2022, p. 37). Rumo à virada bolsonarista, a crise máxima, no diário de Nuno Ramos, é admitir a desorientação como quem percebe esvair-se o critério, o exercício intelectual do discernimento. “Mas o que é que está acontecendo, afinal? Não será uma enorme crise da Semelhança, onde os opositores já não conseguem se distinguir uns dos outros? [...] O idêntico me domina, como à cena política fora de mim — o nojo que sinto será então de mim mesmo?” (Ramos, 2022, p. 34). Ao retornar à semelhança do próprio artista, essa pergunta última talvez seja a única chave, para abrir ou deixar, enfim, o inferno das simetrias. Se assim for, o assédio das semelhanças não terá sido apenas um devaneio, mas a estabilidade transitória possível, na qual procurou se apoiar, antes de decidir que, *mesmo* assim, tem que seguir em frente⁴.

Sem chão

A crise intelectual simultânea ao processo de afirmação do bolsonarismo é um assunto amplo e apresenta algumas dimensões. Por exemplo, num romance publicado em 2019 e que tematiza distopicamente a época, o escritor Bernardo Kucinski dispõe logo na abertura da narrativa um grupo de intelectuais detidos pelo regime denominado no livro como Nova Ordem, que continuam, pouco antes de serem fuzilados, ou

⁴ Essa discussão das semelhanças retoma em síntese uma reflexão começada no livro anterior de Nuno Ramos, intitulado justamente *Verifique se o mesmo* (2019). Neste, o tema é desenvolvido com a leitura de aspectos das obras de Machado de Assis, Graciliano Ramos, João Gilberto, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Glauber Rocha, Caetano Veloso e Tunga. O sentido da reflexão aponta igualmente para uma crise no presente, “uma crise do mesmo e não da diferença, por semelhança e não por tensão entre opostos inconciliáveis (diferente, portanto, da crise dos anos 60, que levou à ditadura)” (Ramos, 2019, p. 11).

debatendo teorias defasadas, ou lamentando trabalhos inacabados, ou a falta da escova de dentes, sem poder prever que não será mais necessária (Kucinski, 2019, p. 9–19). Outra dimensão viu e formulou Paulo Roberto Pires em crônicas publicadas entre 2018 e 2019, posteriormente reunidas em livro intitulado *Diante do fascismo: Crônicas de um país à beira do abismo*. Nelas, são repreendidos pelo autor os intelectuais que subestimaram o avanço crescente no Brasil da extrema direita enquanto dirigiam críticas à esquerda e se arvoravam em suposta posição de neutralidade equilibrada, tão lenientes com o desastre em andamento quanto atentos à manutenção do lugar que ocupam no “mercado de ideias”. O que ele chamou então ironicamente de “intelectual sem posição” foi portanto a acusação de uma posição equivocada, equivocadamente ambígua ou mal-intencionada na sua ambiguidade em intelectuais que, não obstante a presença no espaço público, fizeram pouco da gravidade da situação e não cumpriram com seu papel, que, para o autor, incluiria “a defesa mandatária de um ponto de vista claro, às vezes de uma causa e, sempre, de um conjunto de valores” (Pires, 2022, p. 32). Por um lado, mostra a importância do contexto para a mobilização de um conceito normativo de intelectual público assim definido. Por outro, documenta como a realidade intelectual não foi determinada por esse conceito — ao menos não pela aplicação inteira e efetiva dele — nem sequer num dos momentos mais críticos da história recente do país, ou como nesse momento justamente a noção prescritiva vacilou para dar alguma ideia do tamanho da crise. Nesse mesmo sentido, outra intervenção que procurou lançar luz sobre a crise intelectual no contexto foi o filme *#eagoraoque* (2020), dirigido por Jean-Claude Bernadet e Rubens Rewald. Nele, é personagem o professor da USP e filósofo Vladimir Safatle, que aí se confronta e vê confrontada sua imagem, para acentuar o sentido de um deslocamento social do intelectual público e uma limitação na sua linguagem. Desafiando a exigência que faz conceber de forma engajada a ideia e cobrar a prática do intelectual público, casos complementares como esses parecem dizer a um tempo que é preciso ter posição e que só ter posição não basta. Uma crise ampla e uma circunstância nova como a do bolsonarismo fazem agravar, mas também confirmam a dificuldade própria à condição a que está sujeita em sociedade a condição intelectual⁵.

⁵ É como vê também a “sociologia dos intelectuais”, por exemplo, a de Louis Pinto: “É esclarecedora a hipótese de que os intelectuais se dividem entre vários polos em função do tipo de capital detido (filosófico, literário ou científico) e de sua relação com o campo de produção restrita ou o campo de produção ampliada, ou, se quisermos, com a universidade, as mídias e os poderes políticos e econômicos. Mas é preciso adicionar que os critérios estão longe de serem sempre claros e unívocos. A autonomia do

Aos diários de Ricardo Lísias e Nuno Ramos não faltam posições, mas não é isso que os torna realmente interessantes e distingue suas experiências. A posição neles é repetida e às vezes enfatizada, mas são outros dois pontos que devem aumentar seu interesse no contexto em questão. O primeiro tem a ver com o desconhecimento do que significa a crise do bolsonarismo, que avançou rapidamente e por isso teve um efeito desorientador, capaz de desorganizar a conceituação da realidade. As ideias de que o horror do bolsonarismo na atualidade se caracteriza por um Nada (Lísias) ou por um Mesmo (Ramos) têm menos interesse em si do que como evidência da difícil assimilação da novidade, a difícil compreensão do momento histórico que, além de novo, aparece muito confusamente, resiste à formação rápida de sínteses. Que existam no bolsonarismo e na crise que ele produz elementos anuladores (dos outros e dele próprio) e reiterantes (do passado que não passa) é uma coisa; outra coisa seria a elevação do Nada e do Mesmo à condição de categorias que encerram sua experiência. O Nada e o Mesmo não parecem conseguir explicar satisfatoriamente o fenômeno que enfrentam senão querer de algum modo conter o seu avanço ou, quem sabe, acabar com sua existência, retirando dele, ao menos em pensamento, a possibilidade de ser algo (é Nada) e ser próprio (é Mesmo). Como isso não está obviamente ao alcance das suas ideias, os dois autores não parecem preocupados com a demarcação precisa dos limites que o Nada e o Mesmo devem impor. O apelo tão abrangente quanto filosoficamente suspeito das noções é sobretudo força das circunstâncias e do contexto de enunciação. No contexto dos diários, servem à elaboração do que precisa ser elaborado: do contrário, é a própria sequência da vida e do trabalho que se compromete. Aqui entra o segundo ponto de interesse. Os diários não ficcionalizam exatamente o cotidiano, mas fazem dele uma representação e, para os autores, uma autorrepresentação. Mesmo *Fooquedeu*, que não traz datações, como o *Diário da catástrofe*, deixa ler e imaginar um dia a dia a partir da autorrepresentação, do que pensa e sente o autor. Nas representações que fazem de si, em meio ao desastre que caracteriza o presente, ao mesmo tempo que expõem o vínculo entre a atividade do indivíduo intelectual e a forma

intelectual não pode ser objeto de uma certificação absoluta e definitiva, ela é uma norma e, como tal, alvo de falhas e mal-entendidos. Por mais livres e rigorosos que sejam, alguns intelectuais se desnorteam em novas situações e são levados a improvisar, ou seja, na realidade, a se deixarem conduzir por suas disposições e pelo espírito do tempo ou, simplesmente, a cederem às solicitações de um círculo próximo. Às vezes é difícil medir a capacidade de um indivíduo de avaliar as reais implicações de tomadas de posição sobre questões complexas, sobredeterminadas por lógicas de demarcação e aliança” (2023, p. 119–120).

que essa atividade toma, abrem espaço para o desvio que prevê a norma. Não constataam apenas os movimentos em falso, mas operam com eles. Não tomam simplesmente a forma do intelectual que erra, mas admitem o erro como parte do trabalho que não sai ileso da crise porque é parte dela também.

Referências bibliográficas

#eagoraoque. Direção: Jean-Claude Bernadet e Rubens Rewald. Produção: Confeitaria de Cinema, 2020.

KUCINSKI, Bernardo. *A Nova Ordem*. São Paulo: Alameda, 2019.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira – Ano 1: o inimaginável foi eleito*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2020.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira – Ano 2: um genocídio escancarado*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2021.

MORAES, Dênis de. *Intelectuais em tempos de crise: a batalha das ideias, a democracia e o pluralismo*. Canal do IEA-USP no YouTube, 26 de out. de 2022.

PINTO, Louis. *Sociologia dos intelectuais*. Tradução: Elisa Klüger. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

PIRES, Paulo Roberto. *Diante do fascismo: crônicas de um país à beira do abismo*. São Paulo: Quatro Cinco Um, 2022.

RAMOS, Nuno. *Fooquedeu: (um diário)*. São Paulo: Todavia, 2022.

RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em: 01/07/2024

Aceito em: 10/08/2024

ⁱ **Daniel R. Bonomo** é professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale-UFMG). É editor na revista *Pandaemonium Germanicum* (FFLCH-USP) e colaborador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (IELT-FCSH-UNL). **E-mail:** drbonomo@gmail.com

A CIDADE ESCRITA POR MULHERES: O COTIDIANO URBANO NA POESIA DE CAMILA ASSAD E MARÍLIA GARCIA

[THE CITY WRITTEN BY WOMEN:
URBAN EVERYDAY LIFE IN CAMILA ASSAD AND MARÍLIA GARCIA'S POETRY]

GIOVANNA DEALTRYⁱ

<https://orcid.org/0009-0001-0934-1931>

Univerisdade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Nas últimas décadas, críticas feministas têm proposto novas formas na abordagem das relações cotidianas entre a mulher e o espaço público. Contra a tradição que vincula o *flâneur* ao anonimato possibilitado apenas ao homem, Lauren Elkin (2017 [2022]), Elizabeth Wilson (2001 [2005]), entre outras, buscam rever o apagamento da história pública das mulheres. O presente artigo parte dessa premissa para investigar como a poesia de Camila Assad (*Desterro*, 2019) e Marília Garcia (“parque das ruínas”) vincula a escrita e os corpos femininos ao cotidiano infraordinário (Perec, 2010) das ruas.

Palavras-chave: *flâneuse*; poesia contemporânea; espaço público

Abstract: In recent decades, feminist critiques have proposed new approaches to the everyday relationships between women and public space. Challenging the tradition that associates the *flâneur* with anonymity, which has been accessible only to men, Lauren Elkin (2017 [2022]), Elizabeth Wilson (2001 [2005]), among others, seek to reconsider the erasure of women's public history. This article takes this premise as a starting point to investigate how the poetry of Camila Assad (*Desterro*, 2019) and Marília Garcia (“parque das ruínas”) links feminine writing and bodies to the infra-ordinary (Perec, 2010) daily life of the streets.

Keywords: *flâneuse*; contemporary poetry; public space

Introdução

Nas últimas décadas, uma outra história das relações entre as mulheres e o espaço urbano na literatura está sendo contada. Desde o surgimento das multidões na modernidade, o papel reservado à mulher seria o de objeto a ser admirado; não a observadora, capaz de construir seus próprios périplos discursivos. O surgimento do *flâneur* e suas derivas, como o jornalista ou o detetive (Benjamin, 1991), está vinculado de maneira intrínseca ao anonimato masculino. Sempre vigiadas, as mulheres não teriam a seu dispor a mesma facilidade de transitar sem rumo, caminhar e parar quando bem lhes conviesse, saírem dos trajetos convencionais dos seus afazeres, dos territórios próximos às suas casas, ocuparem espaços de entretenimento destinados a priori para sociabilidades masculinas.

Com a intensificação da divisão público-privado no período da revolução industrial, a presença das mulheres nas ruas e em lugares públicos de entretenimento provocou enorme desconforto e ocasionou numerosos discursos de teor moralizante e repressivo no século XIX. De fato, o destino e o lugar das mulheres na cidade foram um caso especial de alarme e de uma ambivalência mais gerais que se estenderam através do espectro político (Wilson, 2005, p. 138).

O mesmo rigor aplicado ao final do século XIX não pode ser validado por completo na contemporaneidade. Nem por isso as relações entre a mulher e o espaço urbano deixaram de ser marcadas pelo sexismo. Basta observar cidades como o Rio de Janeiro, onde o metrô destina vagões cor-de-rosa na hora do *rush* exclusivamente às mulheres, para entendermos que não podemos usufruir do mesmo grau de distração que os homens. Esse é um ponto central quando abordamos uma história da *flâneuse* e das representações de personagens femininas nas ruas. A distração é compreendida como um mal a ser combatido no espírito do capitalismo. Como destaca Jonathan Crary,

Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção (2013, p. 36).

Se a cidade se oferece como palco de atração para o observador, ela é igualmente ameaça permanente frente ao surgimento das massas capazes de esconder um assassino.

A atitude heroica do *flâneur* consiste em permanecer fora de um regime mental de atenção mantida pelo medo do outro. A distração, nesse sentido, não é alienante, mas contribui para a formação de uma subjetividade em meio ao caos constante das demandas urbanas. Poderia a mulher que vai às ruas exercer esse grau de distração interessada em seu cotidiano? Camila Assad e Marília Garcia têm, a partir de um compromisso ético com o presente, se debruçado sobre as relações de gênero e os impedimentos ou negociações na ocupação da cidade, no caso de *Desterro* (Assad, 2019), e sobre a observação dos modos de circular e ver o lugar, no caso de “parque das ruínas” (Garcia, 2022). Ambas utilizam a ocupação visual das páginas, o uso de fotografias ou diagramações expressivas, o diálogo explícito com textos teóricos, poéticos, diários, filmes etc. cujos pontos nodais são as relações entre o “eu” e o espaço e a observação do cotidiano. Ou, no próprio dizer de Marília Garcia, do “infraordinário” (Perec, 1973/ 2010), conceito com o qual trabalharei mais à frente no artigo. Antes, é preciso recobrar brevemente o debate teórico mais recente com relação à figura da *flâneuse*.

A partir de 1980, a crítica literária e artística feminista passou a se interessar pelas possibilidades da existência de uma suposta *flâneuse* oitocentista. Para Janet Woolf (1985) e Griselda Pollock (1988), ser mulher, por si, seria um impeditivo à *flânerie* no século XIX. Elizabeth Wilson, com quem compartilho da mesma postura, desloca a armadilha da vigilância constante sobre nossos corpos ao questionar o apagamento das escritoras dos oitocentos, muitas trabalhando sob pseudônimos masculinos, e, de forma provocativa, propõe identificar a prostituta ou a mulher burguesa indo às compras como modelos de *flâneuses* (2005, p. 155). Contra a visão de Wilson, muitas feministas argumentaram que a prostituta ou a dona de casa estão na rua a trabalho. “Que o clássico *flâneur* pudesse estar a trabalho — nas ruas — é visto, de algum de modo, como algo diferente das atividades das mulheres, fossem prostitutas ou donas de casa” (Wilson, 2005, p. 155). Mais recentemente, Lauren Elkin apontou como o cânone literário exclui de forma proposital as mulheres.

Os grandes escritores da cidade, os grandes psicogeógrafos, os que aparecem nas matérias do *Observer* nos fins de semana são todos homens e a todo momento também os vemos escrevendo uns sobre a obra dos outros, criando um cânone reificado de escritores-caminhantes (Elkin, 2022, p. 31).

Ao limitar a condição da mulher na rua como trabalhadora — da fábrica, do lar ou do sexo — escapa a teóricas como Woolf e Pollock a capacidade de agência dessas

mulheres e, principalmente, a complexidade de vinculações com o espaço urbano. Ainda que a definição do *flâneur* se anteponha aos trabalhadores e burgueses, ocupados no ir e vir do trabalho ou nas práticas de consumo, não significa que mulheres não seriam capazes de exercer a contemplação interessada, a distração, como formas de leitura de uma particular geografia urbana.

É preciso separar a representação criada pelo olhar masculino das mulheres como “passeadoras” das brechas encontradas por mulheres, do século XIX aos nossos dias, para transitar e construir percursos narrativos pelas cidades. Ruas, praças, edifícios, calçadas, bancos etc. não são objetos estáticos sendo ocupados ou facilitando caminhos igualmente para ambos os gêneros. Demorar-se numa esquina ou em frente à vitrine de uma loja, percorrer as ruas sozinha ou acompanhada, escolher sair à noite ou de dia, aparentemente gestos ordinários, são marcados pelas concepções constituintes de gênero, visando ao controle por meio do medo ou das inúmeras tarefas delegadas à mulher. Ao sair às ruas, a mulher não dispõe da neutralidade, da invisibilidade do homem; ainda mais, carrega consigo os parâmetros do mundo do privado, estabelecidos pelo patriarcado e pela burguesia. O feminismo dos anos 1960, ao iniciar um processo de politização do privado, irá também pôr em questionamento as possíveis liberdades dos corpos das mulheres ao se deslocarem por espaços feitos contra nós.

A escrita de mulheres interessadas na vida anônima das ruas, muitas vezes, parte desse lugar de adversidade, de imposição da própria presença em espaços e horários destinados a sociabilidades masculinas, da “aventura” de perder-se na cidade. De qualquer maneira, é uma escrita insurgente contra os limites do privado, em que as mulheres ocupam papéis bem definidos de mãe, cuidadora, esposa, empregada etc. e dos limites traçados pelo capital, como o deslocar-se do trabalho para casa e vice-versa, do supermercado ou das praças para casas e vice-versa. Qual cidade surge da escrita de autoria feminina?

A cidade avessa às mães

Em *Desterro* (2019), terceiro livro de Camila Assad, a poeta transita entre diferentes registros, do coloquialismo a textos de caráter ensaístico sobre a cidade, do lirismo ao uso da visualidade de diagramas e aplicativos de mapas, para pensar as interseções entre

escrita e cidade, tendo como eixo o cotidiano das mulheres. Chama a atenção na poesia de Assad o desejo pelo anonimato exercido facilmente pelos homens em contraposição à imposição de demandas sociais e patriarcais ratificadas por uma suposta “natureza” da mulher. Emergem no volume figuras femininas incapazes de encontrar o anonimato no espaço público ou na suposta intimidade do lar, como é possível observar na leitura do poema “20.”, incluído na terceira seção do volume, intitulada “Diálogos urbanos e/ou escutas por acidente”.

Em forma de carta — escrita íntima e cotidiana —, o poema tem como destinatária a amiga T. e uma remetente não nomeada (a própria Camila?). A tônica inicial, como nas cartas mais banais, é a baliza do local, a distância física e temporal entre as amigas: “A última vez/que a gente viajou juntas foi pra cá, nove anos atrás, e caram-/ba, a Maria já vai fazer oito anos?!?” (Assad, 2019, p. 51). A separação das amigas é marcada pelo nascimento da filha de T.; a maternidade surge como um ponto de não retorno. Destaca-se não a utopia do amor materno incondicional, mas a sucessão de dias contaminados pela repetição das mesmas tarefas de cuidado. Nesse sentido, as formas de contenção do mundo privado permanecem mesmo quando a mulher vai à rua: a mãe carrega o filho pequeno consigo; paga para outros cuidadores, em geral mulheres, ou retorna logo à casa. “Passa tão rápido, porque/ estamos sempre com pressa, porque agora temos que andar/ com 4 pernas, limpar dois cus, cortar 40 unhas, escovar 60/dentes” (Assad, 2019, p. 51).

Em *Feminist City: Claiming space in a man-made world* (*Cidade feminista: lutando pelo espaço em um mundo desenhado por homens*), a geógrafa Leslie Kern reflete sobre os impasses da maternidade nas grandes cidades, destacando a impossibilidade de estar sozinha, à semelhança do *flâneur*, em meio às multidões.

Minha tentativa de ser uma “mãe flâneuse” era continuamente interrompida pelo caos biológico de um recém-nascido. Lugares que antes me pareciam acolhedores e confortáveis agora me faziam sentir como uma estranha, uma alienígena com seios vazando e um bebê barulhento e malcheiroso. É difícil assumir o papel de observadora distanciada quando as funções carnis e corporificadas da maternidade estão plenamente à mostra (Kern, 2020, p. 48, tradução nossa)¹.

¹ No original, My attempts to be the mommy *flâneuse* were continually interrupted by the mess biology of a newborn. Places that used to feel welcoming and comfortable now made me feel like an outsider, an alien with leaking breasts and a loud, smelly baby. It’s hard to play the detached observer when the fleshy, embodied acts of parenthood are on full display.

Camila Assad e Leslie Kern apontam a expulsão dos corpos de mães e crianças de espaços construídos — em última instância, a cidade — para a circulação de corpos masculinos e anônimos ou, quando muito, na condição de trabalhadoras. Não são a biologia e as práticas de cuidado os impeditivos da *flânerie* feminina, mas como a cidade moderna, capitalista, mira a exclusão do indivíduo capaz de romper o pacto de produção. Assim, as mães, a depender dos recortes de raça, classe, territorialidades etc., são relegadas a não lugares, como shoppings centers, clubes, a trajetos regulares entre a escola e a casa, a casa e o supermercado etc.

O cotidiano da mulher ao exercer seu papel materno, pelo menos nos primeiros anos da maternidade, tende a encolher na mesma medida do alcance de suas caminhadas. A cidade torna-se menor à revelia do desejo da mulher. A literatura e o ensaísmo feministas revelam espaços públicos sexistas, nos quais o corpo da mulher existe em função do olhar masculino, como força motora do capital, via trabalho formal ou como mantenedora da família nuclear.

De volta à análise do poema-carta de Camila Assad, somos apresentados a uma terceira mulher, nomeada apenas como G. “Pois agora G. é uma de nós” — sentença correspondente — “e passa boa parte do dia fechada em casa com uma criança pequena no meio das pernas” (Assad, 2019, p. 51). Ser uma de nós não significa apenas tornar-se mãe, mas perder a liberdade do trânsito livre, anônimo pela cidade. O cotidiano de espanto, distrações e acaso, o flutuar em acordo com o instante, torna-se lembrança após o nascimento dos filhos.

Eu me lembrei muito da G., do fato de ela ter ido para o samba na Lapa todas as noites e depois emendava os passeios diurnos com essas noitadas, dormia no busão a caminho dos locais que íamos visitar. Era uma coisa linda, eu, que sempre flertei com a ideia de liberdade, ficava extasiada em vê-la tão solta na vida, tão leve e feliz [...]. Eu às vezes sinto triste, talvez por ter conhecido esse seu outro lado, esse lado sempre cigano, vagando pela rua de noite, vibrando com os sons do maracatu (Assad, 2019, p. 51).

O corpo de G. é retratado na integração com o Rio de Janeiro. Sozinha, sem medo, sem tarefas “femininas” a cumprir, G. é capaz de exercitar a distração enquanto passa de um ponto a outro da cidade. O campo semântico — samba, solta, leve, vagar, vibrar — indica o movimento constante como forma de tomar posse do cotidiano para além dos papéis de gênero. Ciganas, mulheres como G., não se demoram, não permanecem nos

mesmos espaços ofertados pelos limites, reais ou imaginários, das sociabilidades femininas tradicionais, mas criam suas próprias formas de inscrição no espaço público.

Terminasse aqui a análise do poema “20.”, poderia constatar que a “correspondência” funciona como uma memória compartilhada entre amigas de um passado evocador da liberdade vinculada à *flanêrie* em contraponto ao cotidiano marcado pelas repetições dos cuidados e pelos dias fechados em casa. Mesmo que os limites físicos e sociais impostos pela maternidade não possam ser negados, interesse-me, à maneira de Certeau, pelos “modos de proceder da criatividade cotidiana” (1990, p. 41).

O antológico trabalho de pesquisa *A invenção do cotidiano*, liderado pelo sociólogo francês e publicado em dois volumes, escapa às determinações do cotidiano como forma de opressão e alienação, para buscar nos gestos diários, repetitivos, formas de inserção pelas brechas de uma sociedade marcada pela vigilância. Ao explorar as estratégias de apropriação do espaço urbano, Michel de Certeau propõe a aproximação entre o gesto do caminhar e a enunciação.

No quadro da enunciação, o caminhante constitui, com relação à sua posição, um próximo e um distante, um *cá* e um *lá*. Pelo fato dos advérbios *cá* e *lá* serem precisamente, na comunicação verbal, os indicadores da instância locutora — coincidência que reforça o paralelismo entre a enunciação linguística e a enunciação pedestre — deve-se acrescentar que essa localização (*cá-lá*) necessariamente implicada pelo ato de andar e indicativa de uma apropriação presente no espaço por esse “eu” tem igualmente por função implantar o outro relativo a esse “eu” e instaurar assim uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares (Certeau, 1990, p. 178).

A percepção espacial para o enunciador não separa corpos de linguagem; cria igualmente distâncias e aproximações na mobilidade da construção de percursos únicos em consonância ou dissonância com a linguagem. Quem fala da cidade se estabelece na espacialidade e constrói outros lugares, tendo como referência o próprio corpo-discurso.

A partir de Certeau, é possível pensar como a escrita também constitui o cotidiano das cidades nas imbricações entre a enunciação e os percursos. Na “carta” enviada a T., vemos emergir um Rio de Janeiro na confluência entre a palavra e as vivências da remetente: “T./Te escrevo do Rio, essa cidade tão maravilhosa e tão malu-/ca, que nunca decifro, mas que devora minha cabeça o tempo/todo” (Assad, 2019, p. 51).

Esfinge, o Rio apresenta-se como ilegível. A devoração é consequência, promovendo um paralelo com a própria maternidade. Ambas, cidade e maternidade, compartilham as qualidades do maravilhoso e da destruição. Na incapacidade de usufruir

a urbe como a amiga G., a missivista anônima escreve, elabora uma cidade em palavras e memórias partilhadas com a destinatária, a quem convida para o jogo da recordação. No poema-ensaio “1.”, Camila Assad já anunciara a impossibilidade de separação entre a escrita e as cidades.

Construir cidades e também uma forma de linguagem. É evidente o paralelismo que existe entre a possibilidade de empilhar tijolos (definindo formas geométricas) e agrupar letras (formando palavras) (Assad, 2019, p. 13)².

Desterro busca simultaneamente encontrar um lugar de pertencimento para a mulher no cotidiano presentificado do espaço público — apresentado como sinônimo, mesmo momentâneo, de uma liberdade anônima —, enquanto incorpora diagramas, reproduções de aplicativos de rotas, cartas, interferências diretas sobre os textos canônicos.

Nesse sentido, *Desterro* abre o sulco profundo do silêncio das autoras que, ao longo da história, contribuíram a expandir tanto os espaços públicos quanto os espaços da escrita. Este é um livro indisciplinado na medida em que integra e experimenta, de maneira consistente, com as dimensões espaciais e visuais do poema (Giménez, 2021, p. 240).

É possível observar os usos dessa visualidade e da indisciplina no poema “10.”

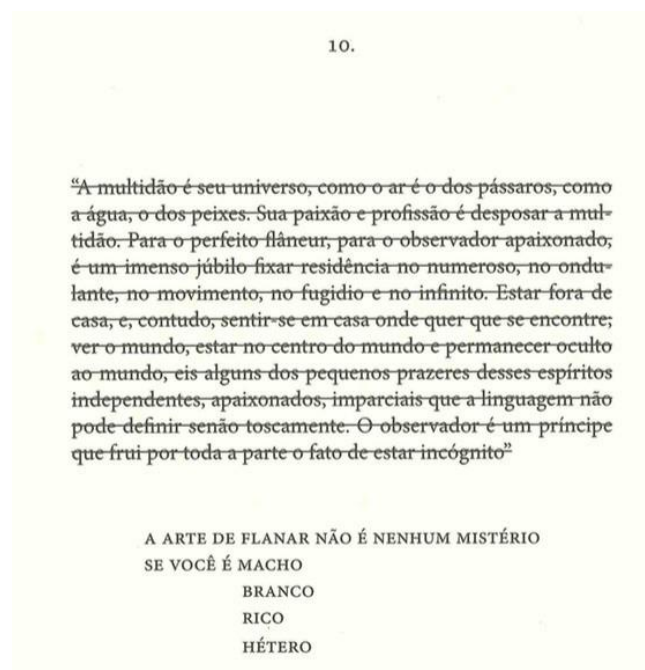


Figura 1 – Assad, 2019, p. 26.

² A citação respeita a divisão da estrofe. “Empilhadas”, de forma justificada, as estrofes mimetizam visualmente edifícios.

Podemos quase ver a mão da mulher riscando o trecho d’“O pintor da vida moderna”, de Baudelaire, considerado o texto inaugural na definição do *flâneur*. Não há como eliminar o cânone masculino, europeu, heterossexual, afinal, ainda conseguimos ler o texto riscado, mas como numa pichação anônima nos muros das ruas podemos ver uma resposta, uma reação — raivosa, se considerarmos o uso das maiúsculas — capaz de retirar o anonimato do *flâneur* e de identificá-lo. O mistério da arte de flunar desaparece. Mais misteriosa seria nossa G., dormindo despreocupadamente nos ônibus, percorrendo as rodas de samba da Lapa todas as noites.

Contra si, a priori, a mulher tem a suposta vulnerabilidade do corpo. Mas, ao contrário do *flâneur*, a cidade das mulheres não é apenas construída por passos que não deixam vestígios. Pelo contrário, na cartografia desenhada pelas mulheres, a linguagem e o corpo são inseparáveis. Escreve-se com o corpo, exausto, atento diante do entorno, produzindo leite, dançante.

No mapa sensível, o desaparecimento do sujeito implica a morte da cidade e vice-versa. A poética do cotidiano nasce dessa costura, da triangulação entre o sujeito — seja flinando ou rememorando suas vivências pelas ruas —, a escrita e o mapeamento da urbe. Para as mulheres, a cidade escrita sempre será um procedimento de conquista e negociação constantes em vista da duplicação das tarefas impostas pela maternidade ou pela vigilância sexista.

Aprender a ver: uma prática infraordinária

Parte significativa da obra de George Perec (*Espèces d’espaces*, 1974, *L’infra-ordinaire*, 1989, *Tentativas de esgotamento um local parisiense*, 1975) é dedicada à investigação do espaço e, de forma específica, à criação de uma antropologia do “nós” frente ao cotidiano. Esse processo envolve uma metodologia “microscópica” de observação, ligada à deambulação e à escrita presentificada; escreve-se o observado, independentemente de sua relevância, no instante do acontecimento. Tal modelo estabelece a equiparação entre os elementos contemplados. Todos passam a ter o mesmo peso, porque não atuam no encadeamento de uma narrativa, mas na “tentativa de esgotar” o ordinário.

O que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas ocupações, nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Quando? Por quê?

Descreva a sua rua. Descreva uma outra. Compare (Perec, 2010, p. 179).

George Perec é uma das referências com as quais Marília Garcia dialoga no longo poema “parque das ruínas”, constante do livro homônimo. Convidada a participar de uma residência em Paris, em 2015, a poeta decide começar a tomar notas: “para entender o que estava vendo/ para inventar uma rotina” (Garcia, 2018, p. 23). Em acordo com as notas, Marília também resolve fotografar diariamente, do mesmo ângulo, a Pont Marie, marco em frente ao ateliê no qual estava hospedada. Nasce assim, no dia primeiro de janeiro de 2015, o “diário sentimental da pont marie”. Do poema constam as fotos não somente da ponte, mas de outros lugares, fotogramas de filmes, cópias de carta de parentes, significativos tanto para a biografia da poeta como para a articulação desse “eu” no mundo. A fixação da imagem guarda o tempo, a memória individual, enquanto produz um efeito de coletividade histórica. Estão lá as fotografias da Chácara do Céu, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde Marília estudou, reproduções dos panfletos da exposição “Debret e a missão artística francesa no Brasil – 200 anos”, fotos de familiares etc.

Tais imagens funcionam, a princípio, para lembrar Barthes, como “o efeito do real”, uma reduplicação do (d)escrito. Na seção 13. do poema, o eu poético anuncia um intervalo para um pequeno comentário sobre o trabalho que temos em mãos. Antes da publicação final, Marília fez algumas leituras públicas do poema em conjunto com a projeção de imagens. Acerca das apresentações, ela insere a resposta do público.

[uma vez me perguntaram
se esta apresentação
não estava muito ilustrativa]

[- você fala em ruína
e insere a imagem de uma ruína]

[você fala em ponte
e traz várias imagens da mesma ponte]

[qual a relação das imagens]

com o texto?]

E eu não soube responder (Garcia, p. 40).

O conceito de “ilustração” adquire um viés pejorativo, quase apontando uma falta de imaginação na reduplicação entre enunciação e imagem. A reprodução das imagens das ruas não preenche lacunas, não apresenta o extraordinário, mas o gesto ordinário da repetição. A própria escolha por usar apenas letras minúsculas ao longo do poema cria essa equiparação; todos os elementos têm o mesmo peso; todos conformam, na sua repetição infraordinária, as maneiras de ver o lugar, o cotidiano. Se a poeta se pergunta, à semelhança de Perec, “como ver o lugar?” (Garcia, p. 23), a repetição das imagens, o tornar a ver, assim como tornar a referenciar explicitamente artistas plásticos, cineastas, escritores, histórias familiares, não nos leva ao ineditismo utópico das vanguardas, mas à clareza do deslocamento do ato inaugural da observação para a inquirição de como vemos. Portanto, o interesse não está no objeto a ser examinado, mas na antropologia do próprio olhar.

Aflânerie de Marília Garcia evidencia a marcação dos espaços “reais” por onde ela transita e fixa em forma de verso ou imagem. Mas a poeta tem consciência que flana sobre ruínas, sobre palimpsestos de cidades. Ao longo de “parque das ruínas”, o gesto de andar está ligado à observação dos lugares, de si mesma diante dos lugares e de como a escrita ou a imagem podem capturar o presente — uma prática semelhante à de Camila Assad. Não encontramos em Garcia a preocupação dos limites ou das diferenças marcadas pelo gênero no trânsito pelas cidades, mas o interesse por alguma forma de costura entre o “eu” e o lugar, assim como aparece em *Desterro*; as simulações do ir e vir, acessando a memória individual e coletiva; a junção entre caminhar, observar e devolver um outro olhar — político — sobre o cotidiano é realização comum a ambas.

eu estudei na UERJ
e durante muitos anos da minha vida fiquei andando
por aquelas rampas
vendo o mundo de dentro daqueles quadrados

*é difícil olhar as coisas diretamente
ainda mais quando estão destruídas*



Figura 2 – Garcia, 2018, p. 17.

Na passagem acima, vemos três registros diversos tendo como ponto de interseção a Uerj. Nos quatro primeiros versos, o eu poético compartilha sua experiência de ver o mundo pelos quadrados, as conhecidas rampas da universidade, para quem a frequenta. Esse “eu” unifica o caminhar e o ato de olhar pelos limites do esquadro concretista do campus, construído após a demolição da favela do esqueleto, referida pela reprodução fotográfica. A imagem aponta, como as rampas da Uerj, para um vão, um não lugar, não mais a antiga favela, tampouco ainda a universidade.

Entre os versos iniciais, que incluem a poeta no espaço e na memória uerjianos, e a fotografia do canteiro de obras, dois versos em itálico alinhados com a imagem parecem apontar tanto para a fotografia como para o testemunho da poeta: “é difícil olhar as coisas diretamente/ainda mais quando estão destruídas.” A ruína — conceito difícil de apreender — abre-se para a cidade em palimpsesto, mas também para o presente político: “a UERJ estava na maior crise de sua história/sem repasses do governo/não tinha como funcionar” (Garcia, 2018, p. 16). A conhecida definição benjaminiana da leitura do anjo da história aponta a fúria do progresso e o rastro de fragmentos, ruínas, deixadas pelo caminho como escombros de um passado a ser esquecido. Ao trazer de volta o “parque de ruínas”, a poeta nos obriga a olhar os restos, as perdas, mas não como parte de uma narrativa única, mas como fragmentos dispersos no nosso cotidiano.

A recombinação constante das ruínas — pessoas e coletivas — elabora pelo discurso e pelo deslocamento os modos de ver o sensível e o político no cotidiano. Uma poesia interessada em resgatar o “infraordinário”, no dizer de Perec:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (Perec, 2010, p. 178).

A metrópole inaugurada na modernidade traz consigo a profusão, o excesso. Caminhar pela cidade cotidianamente é nos misturarmos aos produtos do capital, multidões, trânsito, mas também termos os sentidos afetados pela diversidade de barulhos, esbarrões, olhares, impedimentos na locomoção, mudanças súbitas de rota, capturas fragmentares do tecido urbano. Na esteira de uma recuperação da presença feminina nas ruas como criadoras, é preciso criar novos modelos atravessados pela construção do gênero e formas de observação — e arguição — do cotidiano. Ao escolher duas poetisas com apreensões distintas das relações entre a escrita e a vida pública, pretendi demonstrar a inoperância de um único modelo de *flanêuse* na contemporaneidade em contrapartida à definição oitocentista da figura masculina. Ficcionalistas, ensaístas, poetisas cujo interesse pelo cotidiano das ruas e pela relação entre a mulher e a cidade norteia suas obras irão valer-se de estratégias narrativas, périplos poéticos diversos, ao apresentarem ao leitor uma cidade, até então, encoberta pela onipresença do discurso masculino.

Referências bibliográficas

ASSAD, Camila. *Desterro*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Revisão técnica: Marcos Moreira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Vol 1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Morar, cozinhar. Vol. 2. Trad. Ephraim Ferreira Alves; Lucia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

GARCIA, Marília. “parque das ruínas”. In: *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Park, 2018. p. 7–56.

GIMÈNEZ, Isaac. Entre a perda e a queda poética: Desterro, de Camila Assad, ou como construir coletividade a partir de uma *escrita por apropriação*. *Revista eLyra*. n. 17, jan.–jun. 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/393/434>. Acesso em: 1º ago. 2024. p. 239–256.

KERN, Leslie. *Feminist City: Claiming space in a made-man world*. London: Verso, 2020.

PEREC, George. Aproximações do quê? *Alea: estudos neolatinos: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ*. Rio de Janeiro, vol. 12, n. 1, p. 178–180, jun. 2010. Trad. Rodrigo Silva Ielpo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/gctzvY4kPBnC5fCc6vjZc4K/?lang=pt>. Acesso em: 2 ago. 2024.

PEREC, George. *Espèces d'espace*. Paris: Seuil, 2022.

PEREC, George. *Tentativas de esgotamento de um local parisiense*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gill, 2016.

POLLOCK, Griselda. *Visions & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. Tradução: Edinan J. Silva. Revisão técnica: Guilherme Amaral Luz. *Revista ArtCultura*. Uberlândia, v. 7. n. 11, p. 138–157, jul–dez. 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1352>. Acesso em: 1º ago. 2024.

WOLFF, Janet. *Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*. London and New York: Routledge, 1985.

Recebido em: 01/07/2024

Aceito em: 23/08/2024

ⁱ **Giovanna Dealtry** é professora adjunta da Uerj, atua como membro do PPGL em Estudos de Literatura. Participa do Laboratório de pesquisas da Belle Époque (Labelle). **E-mail:** giovannadealtry@gmail.com

RETRATOS (FANTASMAS?) DA CORDIALIDADE NOSSA DE CADA DIA: *O SOM AO REDOR* E *AQUARIUS*

[PHANTOM PICTURES OF EVERYDAY BRAZILIAN CORDIALITY:
AN ANALYSIS OF THE FILMS *O SOM AO REDOR* AND *AQUARIUS*]

MARCELO MAGALHÃES LEITÃO¹

<https://orcid.org/0000-0002-2359-2198>

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

Resumo: O presente ensaio propõe análise de *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), longas-metragens ficcionais de Kleber Mendonça Filho. A análise proposta se desenvolve a partir de sugestões metodológicas de um terceiro filme do mesmo realizador, o documentário *Retratos fantasmas* (2023). Focalizando as narrativas ficcionais dos longas-metragens em tela, e considerando a interlocução deles com outras referências da cinematografia ocidental, o que se pretende evidenciar é a figuração da cordialidade e do homem cordial no cotidiano da sociedade brasileira.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cordialidade; cotidiano

Abstract: The present essay aims to analyse the two fictional, feature-length films *O som ao redor* (2012) and *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho. The analysis takes place according to methodological suggestions extracted from a third film by the same director, the documentary *Retratos Fantasmas* (2023). By focusing on the fictional narratives that the two movies depict, and considering the dialogue they establish with other western cinematography references, what we intend to highlight is the depiction of cordiality, and the “cordial man”, in everyday Brazilian society.

Keywords: Brazilian cinema; Cordiality; Everyday life

“A fábula pela qual o cinema diz sua verdade
extrai-se das histórias que suas telas contam.”
(Jacques Rancière)

“Onde escavar no Nordeste as mais legítimas
raízes da cultura brasileira?
Raízes de cultura?
Isto é ou não é complexo de intelectuais?”
(Jomard Muniz de Britto)

“Como todo mito, o da democracia racial oculta
algo para além daquilo que mostra.”
(Lélia Gonzalez)

Uma carga bem forte de Brasil



Imagem 1 – *Retratos fantasmas*. O centro do Recife e as assombrações da cordialidade.

Na primeira parte de “Retratos fantasmas” (2023), longa-metragem realizado por Kleber Mendonça Filho, a voz *off* do diretor narra um acontecimento curioso, que aqui nos servirá ao desenvolvimento de uma reflexão crítica e conceitual. Na sequência referida, o que vemos são imagens transpostas de outros filmes do mesmo realizador, que nos conta o seguinte:

Uns anos atrás, eu cheguei do cinema [...] num domingo à noite, sentei na mesa da cozinha pra fumar um cigarro e, de repente, eu ouvi um latido que fazia anos que eu não ouvia: era o latido de Nico, o cachorro da casa vizinha. Só tinha um problema: Nico tinha morrido, ele morreu uns dois anos depois de *O som ao redor* ficar pronto. Eu me levantei, ouvindo os uivos e latidos de Nico, e de repente eu entendi que o filme tava passando na Rede Globo, em rede nacional, e que os vizinhos estavam assistindo o filme. E Nico tinha virado um fantasma.

“O apartamento de Setúbal” é o título da primeira das três partes de *Retratos fantasmas*, e nela o diretor articula um acervo de imagens de procedências as mais diversas: registros fotográficos de família, fotografias pessoais do diretor, arquivos da imprensa televisiva, curtas-metragens e, com especial destaque, imagens do longa-metragem *O som ao redor*. O filme, realizado anteriormente pelo mesmo Kleber Mendonça Filho, teve como uma de suas principais locações o tal “apartamento de Setúbal”, propriedade da família do realizador, que serviu para a realização de experimentos e realizações cinematográficas.

Apresentando-se quase como um *making off* de *O som ao redor*, a primeira parte de *Retratos fantasmas* é bem mais que isso. Nela, Kleber propõe uma reflexão que articula — com fina perspicácia — metodologia e afeto. O aspecto afetivo decorre do próprio espaço familiar focalizado, e uma espécie de contingência metodológica vai sendo sugerida entre um e outro evento em tela. É o que se evidencia quando o diretor comenta a “ideia meio boba” de fotografar a rua à noite sem iluminação cinematográfica, ficando por fim dissuadido diante dos resultados obtidos. Enquanto acompanhamos as imagens registradas, sem e com iluminação especial, o realizador arremata: “É quando você junta o normal com a imagem do cinema, e aí fica com a cara de um filme”.

A narrativa de *Retratos fantasmas*, cujas três partes se elaboram na articulação do “normal” com “a imagem do cinema”, vai trazendo *presenças fantasmáticas* à superfície do filme. Essas presenças se insinuam inicialmente em elementos aparentemente fortuitos daquilo que o realizador designa como “o normal”: fotografias de um arquivo pessoal que registram imagens capturadas no apartamento de sua família. Em uma delas, surge uma figura desconhecida, que parece sugerir a captura imprevista de um fantasma: “Eu não sei até hoje como essa figura veio parar na minha câmera nem no meu filme” [15:18].

“Durante muitos anos, eu fotografei o apartamento [de Setúbal] e a vizinhança, e uma vez eu tirei a foto de um fantasma”. É assim que a voz *off* do realizador faz referência, verbalizado pela primeira vez de modo explícito, a uma tal presença fantasmática,

capturada como que casualmente. Essa aparente casualidade do fato fantástico (ou *mediúnico?*), no entanto, não deixa de sugerir *o tipo de real* muito próprio das narrativas ficcionais do realizador pernambucano. “Trata-se [...] das margens onde a ficção acolhe o mundo dos seres e das situações que estavam anteriormente nas suas beiradas: os acontecimentos insignificantes da existência cotidiana ou a brutalidade de um real que não se deixa incluir” (Rancière, 2021a, p. 14). Algo que se aproxima daquelas “informações que não ficaram na história”, referidas por uma das personagens de *Retratos fantasmas*¹.

Nossa análise, no entanto, não se detém na narrativa desse mais recente filme do realizador pernambucano, filme que se apresenta como documentário. O que dele destacamos nos servirá antes como chave de leitura das narrativas ficcionais de *O som ao redor* (2012) e de *Aquarius* (2016). O que buscaremos nesses filmes é o que neles parece figurar uma série de retratos da cordialidade do nosso cotidiano, daquilo que seria uma suposta “contribuição brasileira para a civilização” (Holanda, 1995, p. 146) — e alguns de seus fantasmas. Na fabulação dos dois longas ficcionais, deparamo-nos com uma fantasmagoria que parece figurar “uma carga bem forte de Brasil” — fantasmas do “homem cordial”, que se supôs “um traço definido do caráter brasileiro” (Holanda, 1995, p. 146), e fantasmas daqueles que *cordialmente* são excluídos ou apagados.

O cinema pode não apenas projetar fantasmas no cotidiano — como aliás ficara sugerido na cena aqui citada, em que o realizador constata que “Nico [o cachorro que atua em *O som ao redor*] tinha virado um fantasma”. A *fábula cinematográfica* pode também colocar em cena fantasmas que a cordialidade nossa de cada dia pretende empurrar para além das *margens* — apagamento que se processa tanto na “experiência corriqueira” do cotidiano quanto na “racionalidade ficcional” da própria fabulação cinematográfica. “O cinema está em todas as partes” — é o que sugere um dos cartazes de *Retratos fantasmas*, sugestão que não deixa de ter certa fulguração fantasmática².

¹ A referência a “informações que não ficaram na história” é apresentada por Joselice Jucá, mãe do realizador, que aparece em registro filmado de entrevista (para a Rede Globo, em 1981) sobre “a técnica da história oral”; Kleber informa ainda que Joselice era historiadora e “estudou os abolicionistas Joaquim Nabuco e André Rebouças no Brasil do século XIX”. E acrescenta: “Na Fundação Joaquim Nabuco, onde trabalhava, brincavam que ela traía Nabuco com Rebouças, de quem ela tinha uma gravura emoldurada na parede de casa. Joselice dizia que essa piada tem *uma carga bem forte de Brasil*”. *O som ao redor* é dedicado a Joselice.

² Há neste parágrafo uma evocação de *As margens da ficção*, de Jacques Rancière, que logo no início explicita: “Nossos contemporâneos já quase não escrevem tragédias em versos, mas é fácil verificar que os

Era uma vez no engenho

Colagem de imagens, gravuras e fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco. Engenhos, cana-de-açúcar e trabalhadores rurais. As imagens nos levam gradual e cronologicamente em direção ao passado, com registros em preto e branco do fotojornalismo de décadas recentes e gravuras dos séculos XVIII e XIX. Em determinado momento, cercas são temas recorrentes nas imagens, e a montagem cresce em ritmo (p. 45).

É assim que o roteiro de *O som ao redor* esboça sua abertura, que não irá corresponder exatamente ao que visualizamos no início do filme realizado. O que na montagem restará das indicações do roteiro para a abertura são as “fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco”, que de fato nos levam “em direção ao passado”. Passado, no entanto, que se delineia na evidência sugestiva de “registros [...] do fotojornalismo de décadas recentes”, ficando as “gravuras dos séculos XVIII e XIX” fora do filme que se projeta em tela (pouco mais ou menos que *fantasmas*). No momento contemporâneo que será representado no filme, bem poderiam figurar assombrações de séculos coloniais — mas as imagens de “décadas recentes” serão o bastante para a fabulação encenada “no labirinto que é o bairro de Setúbal” em 2010.

Do momento inicial da abertura, em que a fabulação se propõe partir de imagens fotográficas de arquivo (que por si já projeta seus *fantasmas*), até a peripécia final, que desestabiliza o andamento cordial de crônica urbana de bairro recifense (Setúbal), o que transparece é “a presença do passado no presente dentro do truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23). A antiga área de mangue, agora ocupada pela presença quase absoluta de uma verticalidade imponente (no número de andares e nos nomes que batizam os prédios), apresenta-se com feição labiríntica e é agora domínio de uma família considerada “gente grande, de dinheiro”, proprietária de velhas terras de engenho no interior do Estado³.

princípios aristotélicos da racionalidade ficcional continuam formando hoje a matriz estável do saber que as nossas sociedades projetam sobre si mesmas” (Rancière, 2021a, p. 8).

³ No roteiro de *O som ao redor*, João (o neto de Francisco) explica para Sofia: “Essa área era do meu avô, que virou um loteamento, que viraram casas, que agora estão quase todas derrubadas, e quase tudo é edifício. Muita coisa ainda é da família, que é do interior, de Bonito, de um engenho. Meu avô ganhou esses terrenos num jogo, nos anos 50, na época em que Setúbal era descampado, área de mangue. Ele mora na cobertura, na entrada da rua” (Mendonça Filho, 2020, p. 97).



Imagem 2 – *O som ao redor*. Acervo fotográfico da cordialidade senhorial.

A narrativa de *O som ao redor* se articula em três capítulos (“Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”), articulação que se dá também com a narrativa de *Aquarius*. Os títulos são sugestivos da cordialidade cotidiana que condiciona as relações entre os personagens da crônica, e poderiam sugerir uma coesão romanesca ou literária em sua articulação. Sobre esse aspecto, parece pertinente considerar o que o realizador indica: “A origem aparentemente literária dessas divisões me sugere uma traição da literatura pelo próprio cinema. Vejo esses capítulos como efeitos especiais ópticos que surgiram de pedidos da montagem” (Mendonça Filho, 2020, p. 12).

Kleber Mendonça Filho evidencia, pouco adiante em seu texto, que a articulação em capítulos atendeu a “questões de ritmo, força e pontuação dramática” (Mendonça Filho, 2020, p. 12), ainda que possam sugerir suposta origem literária. Essa indicação, que se coloca singelamente nas páginas iniciais da edição de *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, parece-nos significativa. O realizador fala de “traição da literatura”, e cremos que isso possa evocar uma presença fantasmática da formação moderna do cinema brasileiro: a de certa imposição de credenciais literárias na cinematografia nacional — o que, décadas atrás, foi problematizado em síntese paródica da famigerada divisa do cinema novo, por voz crítica das mais agudas do seu tempo, a de Beatriz Nascimento: “uma câmera nas mãos e uma tese na cabeça” (Nascimento, 2022, p. 58).

O realizador acrescenta, por fim, que a projeção, na narrativa de *O som ao redor*, de uma estrutura em capítulos — “efeitos especiais ópticos” —, proporciona ao filme “certa beleza de um sentimento literário estampado na tela” (Mendonça Filho, 2020, p.

12). Daí a sugerida “traição da literatura pelo próprio cinema”, que representaria passo adiante na concepção crítica posta em tela. Uma espécie de via alternativa pela qual o cinema pode se redescobrir, “sem repetir as estruturas de outras artes” (para retomar as palavras de Jomard Muniz de Britto em entrevista concedida em 1960, em que fala sobre cinema): “tudo que tiver uma aparência de seriedade fica legitimado, embora seja mais pintura, teatro ou literatura do que realmente cinema” (Britto, 2013, p. 16).

“O cinema está em todas as partes”, sugere o letreiro no cartaz de *Retratos fantasmas*. E a virtual presença do próprio cinema na fabulação de *O som ao redor* nos parece crucial para relativizar um antigo “complexo de intelectuais” (Britto, 2013, p. 47) — que se identifica justamente com aquela “tese na cabeça” de que falava Beatriz Nascimento. “Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?” — questiona o realizador. Sem “tese na cabeça”, talvez estivesse sugerida uma resposta. E com o compromisso inventivo de que “o cinema permanecerá cinema” (para retomarmos ideias de Jomard Muniz de Britto, em entrevista já referida).



Imagem 3 – *O som ao redor*. Fachada de cinema no interior de Pernambuco.

Como indica o próprio realizador, o filme retrata “situações corriqueiras da vida, os fantasmas das classes que se toleram, ou se exploram e são exploradas” (Mendonça Filho, 2020, p. 14). Na concepção dessa narrativa, que evita “repetir as estruturas de outras artes”, é mesmo do cinema que se projeta um fio deflagrador da fabulação. Ainda articulando indicações de Kleber acerca de seu primeiro longa-metragem, valerá seguir pouco mais suas palavras em torno de roteiros seus: “Eduardo Coutinho e João Pedro

Teixeira não são citados no roteiro nem no filme, mas estão presentes desde a primeira fotografia de arquivo. O cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo, no Brasil” (Mendonça Filho, 2020, p. 14).

Cabra marcado para morrer (1984), o filme fundamental de Eduardo Coutinho, será muito mais determinante na fabulação de *O som ao redor* que a clássica sociologia romanesca que decantou “a nostalgia dos meninos de engenho” (Britto, 2013, p. 47). O filme em torno de João Pedro Teixeira — homem negro, um dos fundadores das Ligas Camponesas na Paraíba, assassinado a mando de latifundiários da região em abril de 1962 — constitui uma das denúncias mais contundentes do “truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23), com sua *cordial* violência cotidiana. O que é bem a contraparte do que o famigerado mito da democracia racial procura esconder — seus fantasmas⁴.

Como revela o próprio realizador, o “cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo”. O clássico latifundiário criminoso, antigo senhor de engenho arruinado, e agora instalado no “labirinto que é o bairro de Setúbal”, mal percebe que as condições para seu cordial domínio se transformaram radicalmente. Nessa figuração do revide, por parte de quem foi vitimado pela criminalidade senhorial, outras referências cinematográficas são também fundamentais para a fabulação em tela — como é o caso de *Era uma vez no Oeste* (1968), clássico faroeste de Sergio Leone. A virtual presença do documentário de Eduardo Coutinho, que dá o tom crítico e reivindicatório à fabulação de *O som ao redor*, convive com a presença virtual do filme de Sergio Leone, que parcialmente sugere a fabulação e o imaginário do primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho⁵.

⁴ Em *Cabra marcado para morrer* (1984), Eduardo Coutinho faz referência à notícia publicada no *Diário de Pernambuco* de 7 de abril de 1964, na qual grotescamente se relatava a apreensão do material de filmagem no engenho Galileia: “A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação [...]. Enquanto isso, um sociólogo pernambucano, que pediu para omitir seu nome, iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado ao referido Engenho, a fim de ajudar na mais rápida possível recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses de Galileia” (*Diário de Pernambuco*, 7 de abril de 1964).

⁵ O contexto contemporâneo, nesse sentido, distancia-se radicalmente da cinematografia anterior ao cinema novo, período sobre o qual reflete José Carlos Avellar: “O real, então, importava pouco como matéria-prima. A informação que servia de base vinha do próprio cinema. A atitude era acadêmica. Escolhido determinado assunto, ele era trabalhado de modo a se encaixar numa forma já pronta” (Avellar, 1986, p. 66). Será válido lembrar ainda que o filme de Sergio Leone conta a história de uma disputa de terras e de um misterioso pistoleiro movido pelo desejo de vingança. No roteiro de *O som ao redor*, mais de uma

Nas palavras de Gilberto Freyre, “no Recife o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado” (Freyre, 1987, p. 18) — e, nesse caso, podemos concordar com o sociólogo/romancista pernambucano. Mas o que não caberia na sociologia *proustiana* de Freyre, e que o filme em tela atualiza, é uma mais radical insubordinação de antigos subalternos, que podem agora virar o jogo da violenta cordialidade cotidiana, entre campo e cidade, no Brasil contemporâneo. “Não há violência explícita no filme, embora ele seja, a meu ver, um relato extremamente violento” (Mendonça Filho, 2020, p. 14), pontua o cineasta pernambucano. Relato violento que põe em xeque “nossa [suposta] continuidade social” — que para Freyre representaria o “caráter brasileiro”, expresso com mais clareza justamente no território *cordial* das casas-grandes⁶.



Imagem 4 – *O som ao redor*. Francisco, João e Sofia almoçam na casa-grande.

A figuração da casa-grande no filme, aliás, é mais uma das aparições fantasmáticas desse “relato extremamente violento”. A terceira parte da narrativa — “Guarda-costas” — tem início em espaço até então evocado apenas: o que resta da antiga casa-grande de

sequência indica “close-up Leone” (Mendonça Filho, 2020, p. 102), em alusão, sobretudo, ao clássico *Era uma vez no Oeste* (1968).

⁶ “A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas crendices da senzala. O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana” (Freyre, 2006, p. 44). A “introspecção proustiana”, referida por Freyre, já sugere a consideração crítica de Muniz Sodré: “Freyre [...] não consegue enxergar a dimensão da regra simbólica, do jogo das aparências, da ordenação ritualística. Da janela de sua casa-grande, ele deixa de perceber que a instituição da senzala não é uma forma negra” (Sodré, 2023, p. 120). As autênticas formas negras, bem pouco visíveis para olhos senhoriais, se projetarão como mais uma das *assombrações* das casas-grandes.

Francisco (W.J. Solha), o patriarca da família, em Bonito. Depois de uma visão aérea em que brilha algum bucolismo matinal, acompanhamos perspectiva de quem chega de carro, por estrada de terra, frente a alpendre de velha casa-grande. Postado diante de sua propriedade, o patriarca aguarda a chegada, que na sequência saberemos ser do neto de Francisco, João (Gustavo Jahn), e de Sofia (Irma Brown), sua namorada. A casa evidencia um claro vazio, que parece ser antes de tudo morada das figuras que aparecem em retratos pendurados nas paredes caiadas.

Logo depois da chegada de João e de Sofia aos domínios rurais da família, o que vemos é o casal de namorados com o patriarca, sentado à cabeceira da mesa em torno da qual estão os três. Além deles, apenas dois cachorros pretos que rodeiam a mesa, atraídos pelas migalhas que Francisco distribui (em representação de família brasileira à mesa, à maneira de Debret), e faces em fotografias fixadas nas paredes. O velho casarão patriarcal, além de decadente, apresenta-se esvaziado de presenças humanas, nesta e nas sequências seguintes que se passam no espaço da casa-grande — o que contrasta claramente com o número de serviçais em constante atividade nos domínios urbanos do patriarca Francisco, em Setúbal.

Pouco adiante, ainda na zona rural de Bonito, João e Sofia passeiam pela vizinhança e passam por uma escola primária em que crianças vocalizam um enérgico silabário (“TRA... TRA... TRA...TRA...”). Acompanhamos também a passagem do casal pelas ruínas de um velho cinema tomado por matagal, momento em que escutamos, com João e Sofia, a banda sonora de clássicos fantasmas cinematográficos, que ali um dia foram projetados. “O cinema está em todas as partes”, e seus fantasmas se juntam aqui a toda uma linhagem de fantasmas próprios das casas-grandes, dominadas por uma cordial “justiça patriarcal” (Freyre, 2006, p. 41)⁷.

Depois da passagem do casal de namorados pelas ruínas do pequeno cinema agreste, e de ouvirmos os seus fantasmas, em cena estarão novamente Francisco, João e Sofia, dessa vez em banho torrencial de cachoeira (— *cinema é cachoeira?*). A câmera inicialmente focaliza o patriarca e seu neto sob o jorro vertical, e é João quem começa a berrar, seguido logo depois pelo forte grito de Francisco. Sofia entra também sob a

⁷ O sociólogo proustiano revela “os dois fortes motivos das casas-grandes acabarem sempre mal-assombradas”: um deles é o fato de senhores “enterrarem dentro de casa as joias e o ouro do mesmo modo que os mortos queridos”; e que houve senhor que “mandou enterrar no jardim mais de um negro supliciado por ordem de sua justiça patriarcal” (Freyre, 2006, p. 41).

torrente, e os três surgem enquadrados na força das águas. É ao final da sequência da cachoeira que assombrações ganharão evidência — como a representar a culpada consciência do neto do “mandante de crimes do campo”: a câmera põe João em primeiro plano, e, subitamente, o que passa a jorrar sobre sua cabeça é sangue.



Imagem 5 – *O som ao redor*. João sob o jorro de sangue derramado pela cordialidade.

Entre o “senso de crônica do cotidiano” e o “relato extremamente violento” que o filme alterna, são muitos os fantasmas, do passado e do presente, a pregar assombros naqueles que sentem “a nostalgia dos meninos de engenho”, como também nos seus netos e demais familiares. “O mistério continua conosco” (Freyre, 1987, p. 23), mulheres e homens do século XXI — diríamos em pastiche do sociólogo proustiano, que romanceou o mito da democracia racial (sempre condescendente com a própria imagem, ignorante do revide que virá). “Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra” (Gonzalez, 2020, p. 80), revela Lelia Gonzalez, na intuição certa dos fantasmas que agora vem à cena. Se Freyre dizia que “o folclore recifense talvez fale mais de assombrações do que de revoluções” (Freyre, 1987, p. 12), o cinema de Kleber faz fantasmas evidenciarem o que o mito oculta, para o devido acerto de contas com o que resta de um patriarcado tradicional.

Canções de cordialidade

Há mais de uma referência a *Aquarius* entre aparições que figuram nos *Retratos fantasmas* — documentário que articula sua fabulação recorrendo frequentemente a

filmes anteriores, do próprio Kleber e de outros cineastas pernambucanos citados (Katia Mesel, Claudio Assis, Jomard Muniz de Britto, Fernando Spencer). E é na segunda parte do documentário (“Os cinemas do centro do Recife”) que acompanhamos uma sequência que parece se projetar significativamente sobre a narrativa de *Aquarius*, longa-metragem que tem Clara (Sonia Braga) como protagonista. Aqui, novamente, as aparições do documentário nos servem de chave de leitura — ou antes nos servem de espelhos em que as assombrações que figuram também em *Aquarius* evidenciam sua história.

“É muita história!”, é o que diz em *off* a voz do realizador no início da sequência que destacamos para confrontar com as fantasmagorias da história de Clara, em *Aquarius*. As primeiras imagens da sequência acompanham Kleber entre estantes, e, de uma dessas estantes, ele retira um grande volume encadernado. O realizador está em algum arquivo público, percorre corredores, à maneira da “casa de Kafka”, passa pelo que parecem ser restos de estandartes carnavalescos, entre os quais se lê “beco da memória”, e chega, enfim, à mesa em que vai folhear o volume que tem em mãos. O volume é de edições da imprensa diária pernambucana, e a atenção do realizador logo se depara com coluna social em que figuram “senhoras elegantes”: “Senhora Ricardo Pessoa de Queiroz, Senhora Júlio, Senhora Antiógenes”, ele lê nas legendas sob fotografias um tanto fantasmáticas, e nosso olhar o acompanha percorrendo as folhas dos jornais⁸.

⁸ A coluna social com “senhoras elegantes” representa bem a fantasmagoria de uma sociedade patriarcal, reduzindo mulheres ao anônimo papel de “bela, recatada e do lar”. A sequência em que Kleber percorre corredores e visita fantasmas de um arquivo lembra a sequência de *Aquarius* em que Clara percorre um dos arquivos da cidade, que no roteiro do filme é descrito como “a casa de Kafka” (Mendonça Filho, 2020, p. 199).



Imagem 6 – *Retratos fantasmas*. Os cinemas do centro do Recife.

Da coluna social, em que brilham “senhoras elegantes”, o realizador passa aos anúncios dos cinemas da cidade, muitos deles desaparecidos da paisagem urbana. Pelo que podemos ver nas colunas e anúncios, e pela sugestão do realizador, houve uma “febre King Kong em 1977”. Há também anúncio de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, uma das maiores bilheterias de todos os tempos, com Sonia Braga — e Kleber informa que “umas 150.000 pessoas viram Sonia em *Dona Flor* só no [cinema] Moderno”. É quando Sonia Braga parece se projetar de um momento histórico do cinema brasileiro para o cenário do Recife atual, onde o Moderno já não existe: “Eu terminei filmando uma cena com Sonia Braga, no lugar onde era o Moderno, para o filme que fizemos juntos” [57:30]. Na cena de *Aquarius*, Clara comenta com quem está conversando: “Era um cinemão aqui”⁹.

Aquarius conta a história de Clara e de seu embate diante do assédio cordial e cotidiano da especulação imobiliária — a “dolorosa [...] troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). A

⁹ “O quinto filme brasileiro com maior bilheteria da história, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, teve 10.735.524 de ingressos vendidos. Dirigido por Bruno Barreto e baseado na obra de Jorge Amado, conta com Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça como os protagonistas. Considerado um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos pela Abraccine, por 34 anos foi recordista de público no cinema brasileiro, quando em 2010 foi ultrapassado por *Tropa de Elite 2*. Sua história gira em torno de uma professora que recebe visitas do espírito do seu falecido marido enquanto está casada com outro homem” (Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/lista-10-sucessos-de-bilheteria-brasileiros>). É sintomático que o filme de Bruno Barreto tenha sido desbancado pelo filme de José Padilha, em 2010.

narrativa do filme, que se articula em três partes (“O cabelo de Clara”, “O amor de Clara” e “O câncer de Clara”), tem seu ponto de partida em 1980. Nesse primeiro momento, a jovem Clara (Bárbara Colen) aparece em festa de família, em seu apartamento no edifício Aquarius, festa na qual se comemoram os setenta anos de Tia Lúcia (Thaia Perez). O apartamento na praia de Boa Viagem está cheio de gente da família, Clara ao lado do marido Adalberto (Daniel Porpino) e dos filhos, e o que se festeja é a trajetória da tia de setenta anos — que, enquanto ouve as homenagens, devaneia lembrando de momentos de prazer sexual com seu companheiro, já falecido, depois de olhar para uma cômoda que está na sala e que parece evocar suas lembranças. Nesse momento inicial de 1980, ficamos sabendo que, no ano anterior, Clara se curou de um câncer.

Depois das homenagens e dos parabéns à Tia Lúcia, todos dançam ao som de “Toda menina baiana”, de Gilberto Gil, e o plano fixo que nos mostra a sala em festa vai aos poucos (fusão) retratando a mesma sala, 35 anos depois, então vazia, janelas abertas por onde entram a brisa e a luz da manhã. Pouco adiante, será nessa sala que conheceremos a coleção de discos de Clara. A protagonista concede entrevista a duas jovens jornalistas sobre “cultura e tecnologia”, e ficaremos sabendo que Clara pesquisa e escreve sobre música. A coleção de discos da protagonista é o primeiro dos arquivos a figurar no filme. Sobre esse aspecto, é significativo o que o realizador revela: “sempre vi *Aquarius* como um filme sobre arquivos de vários tipos, especialmente os afetivos, o arquivo da casa de cada um e da cidade como organismo vivo” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). E um arquivo, quando não nos traga algo “feito uma mensagem na garrafa”, terá sempre alguma coisa de espectral. A coleção de discos de Clara é, em alguma medida, “o coração e a explicação” da protagonista¹⁰.

¹⁰ É o próprio realizador quem indica, sobre *Aquarius*: “O arquivo seria o coração e a explicação das coisas e das pessoas” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). Jacques Derrida, colocando em cena “uma impressão freudiana” da psicanálise, reflete sobre a noção de arquivo e arquivamento: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira” (Derrida, 2001, p. 31). E reflete também a presença de fantasmas e da espectralidade dos arquivos: “a estrutura do arquivo é *espectral*” (Derrida, 2001, p. 110). “É feito uma mensagem na garrafa” é expressão de Clara, na entrevista em que conta a história de um disco comprado em sebo, junto ao qual havia encontrado um surpreendente recorte de jornal.



Imagem 7 – *Aquarius*. O registro da cordialidade em álbuns de família.

Um segundo arquivo nos é apresentado já no final da segunda parte do filme (“O amor de Clara”), arquivo dessa vez composto por fotografias de álbuns de família. Na mesma sala em que conhecemos “o coração e a explicação” de Clara, no mesmo apartamento arejado pela luz litorânea, a protagonista está acompanhada do irmão, da cunhada, de netos e sobrinhos, um deles com a noiva e outro com a namorada. Em casa está também Ladjane (Zoraide Coletto), preparando comida na cozinha, empregada doméstica que trabalha na casa de Clara há muitos anos. Clara, seu irmão, Antônio (Buda Lira), e sua cunhada, Fátima, (Paula de Renor) folheiam juntos álbuns e fotografias avulsas. Na mesma sala, um dos sobrinhos também folheia álbuns de fotografia com a noiva, o outro com a namorada passa em revista a coleção de discos da casa.

Uma das primeiras fotografias que provoca comentários de Clara, ao lado do irmão e da cunhada, é bastante reveladora, em sua figuração fantasmática, de certo cotidiano cordial de classe média. Na fotografia estão bem enquadrados Adalberto, falecido marido de Clara, com um de seus filhos ainda bebê no colo — e ao lado de pai e filho está uma mulher negra que, pelo uniforme com que se veste, imaginamos ser a babá da criança. Chama atenção a presença mal-enquadrada da babá, que tem sua cabeça deixada de fora do enquadramento. Clara bate com o dedo indicador na imagem da empregada “como um gato torturando um camundongo” — sugere o roteiro neste ponto da narrativa. A empregada aparece em outras fotografias, sempre com seu uniforme branco, e quase sempre retratada como espécie de “alma penada”, desfocada ou excluída do enquadramento. Clara comenta que “todo mundo adorava ela”, e que ela teria se revelado uma “filha da puta” por ter roubado as joias da casa. A cunhada de Clara conclui a

sequência com uma ponderação doméstica: “É, mas é inevitável, né? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai, né?”.

Ainda na mesma sequência, Clara se levanta para pegar mais fotografias em seu quarto — e logo depois dela quem atravessa o corredor feito fantasma é o vulto de mulher negra que mal divisamos, uniforme branco, que reconhecemos ser a mesma mulher negra que aparece nas fotografias, também nelas feito vulto fantasmático. A conversa descontraída continua em torno das imagens fotográficas, destacando pessoas e costumes que desapareceram, até que Ladjane aparece diante de Clara, do irmão e da cunhada, garrafa de vinho na mão para servi-los, e diz: “quero mostrar pra senhora também a foto do meu filho, que eu carrego na carteira”. Em sequência anterior, ficáramos sabendo que o filho de Ladjane, voltando do trabalho em sua moto, foi atropelado e morto por um motorista bêbado, que permaneceu impune. O plano fixo que enquadra Clara, o irmão e a cunhada, quando chega Ladjane, dela mostra apenas o tronco (a cabeça fora do enquadramento, tal como a babá de branco nas fotografias da família) — e, diante da lembrança dolorosa da empregada, o que transparece com grande evidência é um vasto constrangimento silencioso.

O terceiro arquivo, que aparece na terceira parte da narrativa (“O câncer de Clara”), dará à protagonista material de combate para sua investida contra a construtora que cordialmente tem atormentado os seus dias ao longo do filme. Clara encontra Ronaldo (Lula Terra) “no lugar onde era o Moderno”, agora uma grande loja de eletrodomésticos, justamente a cena referida pelo realizador em uma das sequências de *Retratos fantasmas*. Com Ronaldo, Clara se afasta da frente da loja e comenta: “Era um cinemão aqui”. O comentário de Clara frente ao antigo cinema do centro do Recife antecipa, à sua maneira, o testemunho do próprio realizador diante da “dolorosa [...] troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). E valeria ainda lembrar a fábula russa referida por Kleber, que possivelmente reverbera na conversa entre a protagonista e seu velho amigo: “A cobra troca de pele, mas não de coração” (Mendonça Filho, 2020, p. 15)¹¹.

¹¹ A conversa entre Clara e Ronaldo, experiente jornalista da imprensa diária do Recife, é bastante reveladora, desde a locação escolhida. Clara comenta “a extensão de vínculos familiares aos círculos de amizade... Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira”. E arremata com o adágio local: “Quem não é Cavalcanti é cavalgado”.

O amigo jornalista revela à Clara a existência de documentos que podem lhe servir de trunfo no embate contra os proprietários da construtora — ainda que Ronaldo confesse vínculos de interesse com tal família proprietária. “Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira”, ironiza Clara diante do amigo. E é logo depois dessa conversa que a protagonista, acompanhada de sua advogada, visitará um dos arquivos da cidade, na busca de documentos que possam atingir seus antagonistas. Os corredores de estantes altas se assemelham à “casa de Kafka”, como sugere a descrição do roteiro. Clara e sua advogada percorrem corredores guiadas por um funcionário do arquivo, até chegarem ao ponto em que devem estar os documentos: o corredor apontado pelo funcionário, “beco da memória” em pleno caos, onde registros que comprometem o prestígio de homens de bem e de senhoras elegantes restam quase inacessíveis. O “coração e a explicação” dos antagonistas de Clara formam um monturo em um arquivo público da cidade.

Entre “arquivos de vários tipos”, entre o *coração* de Clara e a *explicação* de seus antagonistas, o que transparece é um cotidiano em que a cordialidade estabelece um ordenamento social que produz fantasmas — e “não necessitamos crer em fantasmas para elencar essas possibilidades”, diríamos com Freud. A “mensagem na garrafa” que Clara guarda entre os discos de sua coleção, mensagem que remete ao mundo em 1980, ano em que John Lennon é assassinado e no qual a fabulação de *Aquarius* tem início, parece anunciar uma nova era — que pouco ou nada tem da utopia figurada em *Hair* (1979), o filme de Milos Forman. No Brasil, era ainda tempo de uma ditadura desavergonhada, em que as marcas do tempo permaneciam sendo “a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo” (como canta Taiguara na abertura do filme, enquanto antigas fotografias do Recife são exibidas). A cobra voltaria em breve a trocar de pele, *mas obviamente não trocaria de coração*¹².

¹² Em *Retratos fantasmas*, Kleber comenta sobre *Hair*: “Até hoje, os mais velhos falam da experiência de imagem e som que foi ver *Hair*, de Milos Forman, em 70mm. [...] O governo militar, que definhava na época, deu censura 18 anos. Eles acharam *Hair* subversivo e antimilico. O filme virou um fenômeno no Recife maior que qualquer outra cidade do Brasil. Mais de 200 mil pessoas viram *Hair* no Veneza em quase seis meses” [01:07:50]. *Aquarius*, nome do edifício onde Clara vive e título do filme, é evidente alusão ao filme de Milos Forman.



Imagem 8 – *Aquarius*. Clara diante do lugar em que ficava o Cinema Moderno.

Clara, força mobilizadora da fabulação de *Aquarius*, atravessa o filme de ponta a ponta, em suas três partes. De 1980, depois de vencer um câncer que deixou a marca de seu “cabelinho Elis Regina”, ao momento em que deflagra seu revide, preferindo dar a ter um câncer, acompanhamos o cotidiano de uma protagonista para quem a cordialidade é também uma canção (que não conseguimos ver). Essa trajetória não estará isenta das contradições próprias da classe média brasileira — e as fotografias de família que figuram na segunda parte do filme revelam boa medida dessas contradições. Aliás, é significativo que a protagonista, em suas pesquisas sobre música brasileira, tenha dedicado seu interesse a Heitor Villa-Lobos e sobre sua obra tenha escrito um livro com título sugestivo para nossa análise — *Todas as músicas que não conseguimos ver*. Invisível à maneira dos espectros, a cordialidade — “a contribuição brasileira para a civilização”, como sugeriu Sérgio Buarque de Holanda? — estabelece o ritmo do nosso cotidiano, povoado de fantasmas.

E não vai ter *Happy Ende*

O cinema está em todas as partes. Nos domínios de velhos engenhos ou nos centros urbanos de novas metrópoles, a presença do cinema é uma evidência — ainda que, por vezes, fantasmática. Para além dos vestígios de uma presença propriamente arquitetônica, evocação concreta de uma época passada, a busca reiterada pela construção de uma cultura cinematográfica no Brasil, a partir dos anos 1960, foi precariamente propiciando veredas inovadoras *por onde o cinema segue procurando se descobrir*. O desejo de

realizar “retratos brasileiros”, em autêntico contato com a realidade cotidiana do país, permanece como força mobilizadora, agora contornando as mediações de consagrados “intérpretes do Brasil” — passando a colocar em cena aquilo que o mito da democracia racial romanescamente ocultava. E para isso será sempre crucial superar “a tese na cabeça”, como já advertira décadas atrás a perspicácia de Beatriz Nascimento.

“Era um retrato da realidade, borrada pelo cinema de gênero”, comenta o cineasta acerca de *Bacurau* (2019), longa-metragem de Kleber e Juliano Dornelles. De acordo com as palavras do realizador dos filmes que temos analisado, “havia uma vontade de misturar energias distintas: José Mojica Marins com Sam Peckinpah, Glauber com Spielberg, Geraldo Vandré com John Carpenter e Sérgio Ricardo” (Mendonça Filho, 2020, p. 17). As energias relacionadas sugerem com relativa nitidez a feição particular de *Bacurau*, mas o que tomamos como válido para a realização de outros filmes de Kleber é a evidência de uma cultura cinematográfica que propicia o “retrato da realidade” — sem deixar de fora nem mesmo seus fantasmas¹³.

O som ao redor e *Aquarius* são “retratos brasileiros” dos mais reveladores que nosso cinema contemporâneo realizou nas duas últimas décadas. A “presença do passado no presente dentro do truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23) é o que transparece em cada uma das narrativas, sem a mediação tradicional da “tese na cabeça” ou o ranço refinado de “complexo de intelectuais”. E os fantasmas retratados em ambos encarnam uma violência que é cotidiana na sociedade brasileira — enquanto os “intérpretes do Brasil”, com suas teses marcadas por interesses de classe, quiseram definir como caráter da “nossa continuidade social” (Freyre, 2006, p. 45). Os fantasmas trazem de volta o que foi cordialmente recalcado, revelando, enfim, o velho coração da cobra que tantas vezes já trocou de pele.

¹³ O realizador acrescenta ainda: “Momentos de seca criativa eram resolvidos vendo filme. Algumas sessões que nos destravaram de alguma forma: *Major Dundee* (1965), de Sam Peckinpah; *Zulu* (1964), de Cy Endfield; *Rio Bravo* (1959), de Howard Hawks; *Fort Apache* (1948), de John Ford; *Django* (1966) e *Compañeros* (1970), de Sergio Corbucci; *The Island* (1980), de Michael Ritchie” (Mendonça Filho, 2020, p. 17).



Imagem 9 – *Retratos fantasmas*. Lembranças de cinema na calçada do Trianon.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GONÇALVES, Marcos Antonio. Assombrações de Apipucos: ‘O som ao redor’ e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. In: *Novos Estudos Cebrap*, v. 39, p. 187–207, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos*. Tradução Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021b.

SODRÉ, Muniz. Cultura negra. In: SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

XAVIER, Ismail. Documentando processos de criação. In: MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Filmografia

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. 110 min. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976.

COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*. 119 min. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1984.

FORMAN, Milos. *Hair*. 121 min. California: MGM Studios, 1979.

LEONE, Sergio. *Once Upon a Time in the West*. 175 min. California: Paramount Pictures, 1968.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Aquarius*. 141 min. Recife: CinemaScopio/Globo Filmes, 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *O som ao redor*. 131 min. Recife: CinemaScopio, 2012.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Retratos fantasmas*. 91 min. Recife: CinemaScopio, 2023.

Recebido em: 01/07/2024
Aceito em: 23/08/2024

ⁱ **Marcelo Magalhães Leitão** é professor do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará. Realiza pesquisa sobre cinema brasileiro e suas articulações com a literatura e o pensamento brasileiros. Atualmente investiga também a trajetória e o pensamento de Luiz Gama “neste país clássico da liberdade”. **E-mail:** marmagtao@ufc.br

Terceira Margem

ARTIGOS

O MITO DA ‘MÃE-PRETA’: ESTEREOTIPIA E RESISTÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DE TRABALHADORAS DOMÉSTICAS NA LITERATURA BRASILEIRA

[THE MYTH OF THE ‘BLACK MOTHER’: STEREOTYPING AND RESISTANCE IN THE REPRESENTATION OF DOMESTIC WORKERS IN BRAZILIAN LITERATURE]

MARIANA FILGUEIRASⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8008-0722>

Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

Resumo: Na representação de personagens trabalhadoras domésticas na literatura brasileira, assim como em outras linguagens artísticas, é recorrente o uso do estereótipo da “mãe-preta” (Lélia González, 2020): a personagem maternal, acolhedora, exímia cozinheira, que conta causos populares, que trabalha muito sem reclamar, que nunca reage aos desmandos dos empregadores e internaliza o próprio sofrimento. O artigo analisa o funcionamento dos estereótipos (Hall, 2016) na fixação de um imaginário único em relação a tais personagens a partir da perspectiva de um contraexemplo de resistência, indicado na crônica “Oitenta e oito”, de Lilia Guerra (2022).

Palavras-chave: trabalho doméstico; mãe-preta; estereótipo; resistência

Abstract: In the representation of domestic worker characters in Brazilian literature, as well as in other artistic languages, the stereotype of the “black mother” (Lélia González, 2020) is frequently used: the maternal, welcoming character, an excellent cook, who tells popular stories, who works hard without complaining, who never reacts to employers’ abuse and internalizes her own suffering. The article analyzes the functioning of stereotypes (Hall, 2016) in establishing a unique imaginary in relation to such characters, from the perspective of a counter-example of resistance, indicated in the chronicle “Eighty Eight”, by Lilia Guerra (2022).

Keywords: domestic work; black mother; stereotype; resistance

Na crônica “Oitenta e oito”, publicada no livro *Crônicas para colorir a cidade* (2022), a autora, Lilia Guerra, descreve eventos corriqueiros importantes de sua vida que aconteceram em 1988, no centenário da Abolição. Naquele ano marcante, a jovem Lilia, então aos 12 anos, leu Carolina Maria de Jesus pela primeira vez; participou com a mãe na “Marcha Contra a Farsa da Abolição”¹; acompanhou o surgimento da nova Constituição Brasileira; assistiu a uma cena da novela *Fera Radical*, exibida pela TV Globo, que a marcou profundamente. A cena em questão era um diálogo entre a personagem Júlia (interpretada pela atriz negra Chica Xavier), empregada da família abastada da protagonista, e sua filha, Jacy (interpretada pela cantora e atriz negra Daúde), que morava com ela na casa dos empregadores brancos, no Rio de Janeiro. Jacy reclamava com a mãe que o patrão queria transferi-la para outra propriedade da família no interior do estado, quando ela queria ficar onde estava, na capital. No desabafo, Jacy diz à Julia:

— Eles decidem tudo. Onde vamos ficar, o que devemos fazer, como nos comportar. [...] Alforria é uma mentira, mãe. O nosso lugar continua sendo aqui, na cozinha. É o lugar mais parecido com a senzala. Eu não me sinto dona de mim, mãe. Eu não me sinto livre.

— Você é livre sim, minha filha.

— Há cem anos eles fazem de conta que a gente é livre. Mas e quando é que a gente vai ser livre mesmo, mãe? Livre de verdade? Quando? (Guerra, 2022, p. 70, 71).

A identificação com a personagem foi instantânea: a jovem Lilia, também negra, tinha mãe e avó trabalhadoras domésticas, ofício que ela sabia ser um legado dos tempos de escravidão. A avó, inclusive, chamava-se Júlia, como a personagem. Tudo lhe soava familiar naquela conversa na cozinha:

Eu nunca esqueci essa passagem [...] A tecnologia me permitiu pesquisar as cenas, um tanto adormecidas em minha memória, mais de trinta anos depois. Nossa casa simples, o aparelho de TV Colorado ligado, a imagem deficiente e toda nossa boa vontade empenhada em não notar os ruídos [...] Minha apreensão e solidariedade por Jacy, que se parecia muito com a minha mãe. O carinho que eu sentia pela empregada Júlia, que tinha o mesmo nome e profissão da minha avó. Ficou bem claro que a percepção de Jacy sobre seu lugar era real (Guerra, 2022, p. 72).

A revolta de Jacy deu contorno a um sentimento que Lilia conhecia, mas que via exposto em TV aberta pela primeira vez. Anos depois, Lilia seria mais uma mulher da

¹ A “Marcha contra a Farsa da Abolição” foi um protesto crítico do Movimento Negro na ocasião das comemorações do centenário da Abolição da escravidão, ocorrido em maio de 1988.

sua família a trabalhar limpando casas de família até conseguir se formar como enfermeira e começar a publicar seus romances, contos e crônicas — a trajetória de Lilia Guerra hoje está consolidada, com a publicação de nove livros, indicação para prêmios e distribuição nacional por editora de grande porte.

Note-se que a crônica é um gênero literário que amplia particularidades do dia a dia geralmente acontecidas ao próprio cronista, conferindo-lhes um sentido mais expandido, e que

por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição, que o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase (Candido, 1992, p. 23).

O trecho gravado na memória da cronista indica a fixação de um imaginário estereotipado relacionado à representação de trabalhadoras domésticas em produtos culturais diversos. Na novela em questão, o fato de mãe e filha morarem na casa dos patrões é naturalizado; o fato de o patrão determinar onde a filha da empregada deve morar ou trabalhar é naturalizado; o ambiente de servidão e passividade é naturalizado. O que foge ao que é normalizado, provocando o conflito da cena, é a filha da empregada contestar a situação, a ponto de questionar ontologicamente sua condição, refletindo sobre o conceito de liberdade. A personagem Jacy corrompe o estereótipo de sujeição do trabalhador subalternizado ao confrontar o que parece incontestável na sua condição de mulher negra e servil. Jacy não reproduz a imagem da trabalhadora que acata tudo o que o patrão decide. E o inesperado é capturado como matéria literária na crônica de Lilia: “O contato com assuntos que começavam a despertar reflexões, dores, amores e rancores em mim se tornou recorrente” (Guerra, 2022, p. 74).

De acordo com Souza (2024), ao longo do século XX, houve quatro estereótipos repetidos na representação da trabalhadora doméstica na literatura brasileira: ora como a “mucama maléfica”, a personagem que corrompe os valores familiares, tipo bastante recorrente em romances de autores abolicionistas do final do século XIX; ora como a “mulata fulô” ou “nega fulô”, que é mulher negra sensual e sexualizada pelo patrão; ora como a “mãe-preta”, a personagem que suporta, acolhe e apazigua os abusos e violências

dos seus senhores, tipo muito presente em contos e romances ao longo do século XX, e também identificado por Patricia Hill Collins (2016) como uma “imagem de controle” nos Estados Unidos; ora como a doméstica “guerreira”, que dá conta de todo o serviço de maneira irretocável, um mito que muitas vezes se sobrepõe ao o mito da “mãe-preta” e o reforça — um dos mais presentes. Os mesmos estereótipos também aparecem na representação da personagem no cinema (Rodrigues, 2006), na telenovela (Araújo, 2019) e na publicidade, segundo outros trabalhos de levantamento.

Como funciona o estereótipo

É importante entender como funciona um estereótipo. Stuart Hall (2016) lembra que o discurso racializado está estruturado em um conjunto de “oposições binárias”: civilização *versus* selvageria, pele negra *versus* pele branca, cultura e natureza. A suposta ligação entre a raça branca e o desenvolvimento intelectual, incluindo o requinte, a aprendizagem, a crença na razão, no governo formal, nas leis e em uma contenção civilizada na vida emocional, tudo isso estaria associado à cultura. E haveria uma presumida relação entre a raça negra e tudo o que é instintivo, como a expressão aberta das emoções, uma falta de requinte civilizado, uma dependência de costumes rituais e a falta de desenvolvimento de instituições civis. Tudo isso estaria ligado à natureza. “A teoria racial aplicava a distinção cultura/natureza de forma diferente para os dois grupos racializados. Entre brancos, ‘cultura’ opunha-se à ‘natureza’. Entre os negros, aceitou-se que ‘cultura’ coincidia com ‘natureza’” (Hall, 2016, p. 168).

Portanto, a naturalização dessa forma de reduzir as culturas do povo negro à natureza nada mais é, segundo Hall, que uma estratégia de representação que quer fixá-la, mantê-la imutável. Se tais características culturais fossem “naturais”, os negros jamais mudariam, o que justificaria a colonização. “Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos à sua essência*” (Hall, 2016, p. 173). Características como a preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo, a malandragem, a infantilidade pertenceriam ao negro como espécie e se tornariam seus estereótipos. Se os cruzarmos com os de gênero, naturalizados historicamente pela cultura patriarcal, que atribuem à mulher um essencialismo biológico, aí teremos as características da mulher maternal, cuidadora, boa de limpeza, que prepara bem os

alimentos, que abaixa a cabeça para o pai/marido/patrão e que constrói os estereótipos típicos femininos estabelecidos na cultura brasileira. Bell Hooks (1995, p. 468) lembra que

[...] o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza.

Aprofundando ainda mais a reflexão sobre o estereótipo, Hall cita o estudo de Richard Dyer (1977), que distingue “tipificação” e “estereotipagem”. A elaboração de “tipos”, segundo Dyer, é funcional para a atribuição de sentido às coisas, pessoas ou eventos e para sua classificação. A tipificação é uma caracterização simples, memorável, essencial para a produção de sentido. Já os estereótipos “se apossam”, segundo ele, das poucas características simples e memoráveis de uma pessoa, reduzindo-a a esses traços, que são depois “exagerados” e “simplificados”: “A estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença” (Dyer *apud* Hall, 2016, p. 191).

Além disso, argumenta Hall, a estereotipagem estabelece uma cisão entre o que é aceitável e o que não é, fixando limites que mantêm uma ordem social e simbólica. Assim, de um lado, estão os “normais” e, em contraponto, está o “outro”, o que excede os limites da normalidade. Consequentemente, qualquer coisa que foge dessa baliza é considerada patológica, contaminada, perigosa, tabu. Para Grada Kilomba (2019), a dualidade — que acaba servindo também a uma negação do racismo pelos brancos — é parte de um processo histórico que construiu a psique das pessoas brancas.

[...] o sujeito branco desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego — a parte boa, acolhedora e benevolente — é vista e vivenciada como ‘eu’ e o resto — a parte má, rejeitada e malévola — é projetada sobre o Outro/a como algo externo. O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo: a ladra ou ladrão violento, o bandido indolente etc. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos. [...] os sentimentos sobre si permanecem intactos, a branquitude como a parte boa do ego, enquanto as manifestações da parte má são projetadas e vistas como ruins (Kilomba, 2019, p. 36–37).

Há ainda mais um aspecto, de acordo com Hall: “a estereotipagem tende a correr onde existem enormes desigualdades de poder” (2016, p. 192). Estereotipar alguém é saber jogar o jogo da dominação a seu favor. Um jogo que maneja a representação,

estabelece uma diferença/distância com o outro e que o domina. Não à toa, a estereotipia é uma ferramenta do colonizador. Uma predisposição simbólica, como assegura Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: “O signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente; a classe dominante tem interesse em torná-lo monovalente” (Bakhtin, 1999, p. 15).

A “mãe-preta”: um estereótipo eficaz

O mito da “mãe-preta” — a empregada negra acolhedora, que não reage às violências e abusos, internalizando o próprio sofrimento — é repisado tantas vezes na história da cultura brasileira que se torna um estereótipo bastante eficaz no mecanismo de estabelecimento de poder do colonizador, para lembrar Stuart Hall.

Um exemplo é a personagem Maria, do conto “A mãe Maria”, um dos *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto (1904), obra que tinha a vocação de servir à educação cívica de crianças nas escolas sob o clima nacionalista da Primeira República. O narrador é um menino travesso, Amâncio, criado por uma mucama a quem adorava, a Mãe Maria. Certo dia, Amâncio brincava de jogar pedras em direção ao rio, mas fazendo-as passar por cima do varal no qual Mãe Maria estendia roupas. A mucama ralhava amorosamente com ele, pedindo que parasse, mas o menino continuou a lançar as pedras. Até que uma acertou em cheio a cabeça de Mãe Maria, que caiu ao chão toda ensanguentada. “[...] o sangue ensopava a sua carapinha dura, já quase toda branca. Principiei a gritar alucinadamente. E ela trêmula, desfalecida, apertando a ferida com a mão manchada de vermelho, murmurava: ‘Não grita, Nhô Amâncio, não foi nada!’” (Bilac; Coelho Neto, 1906, p. 28). Quando os senhores flagraram a cena, Mãe Maria protegeu o rapaz, dizendo que foi ela que havia escorregado, para que ele não fosse punido.

A passagem faz lembrar outra em que a mucama também tem a cabeça acertada e não reage, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. A cena acontece quando o narrador, Brás, relembra suas maldades de meninice. Para ilustrar, entre causos de “esconder o chapéu das visitas” e “deitar rabos de papel a pessoas graves”, ele conta que:

[...] um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce ‘por pirraça’” (Assis, 2020, p. 62).

Ainda na obra de Machado de Assis, vale lembrar a personagem Mariana, do conto homônimo, publicado em 1871, uma trama sobre o dia a dia de uma família abastada do Rio de Janeiro, em que os criados da casa têm a mesma idade dos filhos dos senhores. Na extensa obra do autor, ela é a única criada doméstica que surge com mais espaço no enredo. Mariana é uma “uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa”, no entanto, extremamente resignada da sua condição: “não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre” (Assis, 1994, p. 271). Mariana se apaixona pelo filho dos senhores e narrador da história, Coutinho. Como sabe que não pode sonhar com ele, Mariana se mata pelo amor proibido.

Outro exemplo do mito da mãe-preta na literatura brasileira é a Negra Fulô, personagem do poema mais conhecido de Jorge de Lima, “Essa negra Fulô”, escrito em 1928 e publicado em 1947 na coletânea *Poemas negros*. No texto, narra-se um diálogo entre a Sinhá, a patroa, e a Negra Fulô, a mulher escravizada que a serve. A Sinhá pede que a Negra Fulô a sirva de todas as formas possíveis, remontando ao tipo de servidão clássico da escravidão, quando as sinhás eram ainda tratadas como crianças pelas mucamas, que lhes faziam todos os caprichos, com a voz e a linguagem amaciada pela intimidade. Ao supor que a mucama furtou seus pertences, o Sinhô vai açoitá-la:

Essa negra Fulô/ Ó Fulô! Ó Fulô !/ (Era a fala da Sinhá)/ vem me ajudar, ó Fulô,/ vem abanar o meu corpo/ que eu estou suada, Fulô!/ vem coçar minha coceira,/ vem me catar cafuné,/ vem balançar minha rede,/ vem me contar uma história,/ que eu estou com sono, Fulô! [...] Cadê meu lenço de rendas/ cadê meu cinto, meu broche,/ cadê meu terço de ouro/ que teu Sinhô me mandou?/ Ah! foi você que roubou./ Ah! foi você que roubou/ O Sinhô foi açoitar sozinho/ a negra Fulô” (Coutinho, 1958, p. 291–293).

O exemplo mais memorável, no entanto, é Tia Nastácia, personagem de Monteiro Lobato, diminuída pela boneca Emília, com violência, desprezo e asco reiteradamente, sem retrucar. Clássico da literatura infantil de fantasia no Brasil, adaptado para a TV, adotado em escolas, *Reinações de Narizinho* (e outros títulos do autor com os mesmos personagens), de 1931, é uma obra que formou o imaginário de brasileiros de várias gerações. Com referências em contos de fadas e fábulas clássicas, o livro narra a história de duas crianças, Pedrinho e Narizinho, que vivem aventuras com personagens reais e

fabulados no Sítio do Picapau Amarelo, onde passam férias com a avó, Dona Benta. Alguns dos personagens são Emília, a boneca de retalhos, o Saci Pererê, uma entidade das matas, além de uma das personagens mais recorrentes, Tia Nastácia, idosa, a cozinheira, trabalhadora doméstica e contadora de causos do sítio. O narrador a apresenta como “negra de estimação” (Lobato, 1937, p. 31) do sítio, referindo-se sempre à sua cor (“preta”, “crioula”). Além disso, recorrentemente, compara suas características físicas às de animais (“negra beijuda”, “macaca carvão”). Também comenta, com frequência, os erros de português e os gestos de ingenuidade que comete, o que constrói, aos olhos infantis, uma personagem ignorante, sem modos civilizados, embrutecida, medrosa, mas que cozinha bem e é carinhosa — a imagem de docilidade e subserviência construída via estigma.

E assim como Mãe Maria, que protege quem acertou sua cabeça em cheio com uma pedra, Mariana, que se mata por não conceber a realização do seu amor, Negra Fulô, que é açoitada por suspeita, e Tia Nastácia, que é repetidamente destrutada e desumanizada, existem tantas outras mães-pretas na história literária brasileira que reiteram a habilidade em apaziguar os conflitos, em proteger os padrões, em conformar seus sofrimentos.

O mito da mãe-preta, no entanto, foi analisado por Lélia González também pelo seu aspecto de resistência cultural da diáspora africana, “aquela que efetivamente, ao menos em termos de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja), cuidou e educou os filhos de seus senhores, contando-lhes histórias [...] sobre figuras do imaginário popular” (González, 2020, p. 54). Como explica Flávia Rios (2021), a “mãe-preta” foi uma figura fundamental na formação cultural brasileira, e carregava uma subversão em si:

A subversão [...] estava na sua capacidade de transmissão cultural de valores que não eram dominantes, então elas não estavam transmitindo a língua dominante, ela não estava transmitindo os valores, crenças e pertencimento dominantes, ela na verdade estava criando aqueles filhos no seio daquela cultura, levando as suas histórias, as suas origens africanas, a sua descendência, a sua ascendência africana, os seus mitos, as suas religiosidades, a sua forma de falar, a sua forma de pensar o mundo (Caio, 2021).

Tais aspectos, no entanto, não são valorizados nas personagens em questão.

O problema não é o uso do estereótipo na literatura, contra o qual se pode argumentar que também causa revolta ao leitor, aguçando sua empatia com os estereotipados; ou que a submissão e apaziguamento sejam também uma expressão da

realidade vivida por mulheres escravizadas. O próprio Stuart Hall chama a atenção para as representações que não são degradantes por si só, por serem também “idealizadas e sentimentalizadas” (Hall, 2016, p. 172).

O problema mais grave é a redução a estereótipos, o essencialismo, sua conformação como um modelo único ou majoritário de existência. É fixar no imaginário nacional que a maioria das mucamas tenha sido subserviente sem reclamar, sem reagir, que suas ações não tivessem outras dimensões de sentido. A própria história nos mostra que onde houve escravidão, houve resistência, a exemplo das revoltas e dos quilombos, que começaram a se formar já no final do século XVI e duraram séculos. Muitas vezes, como nos lembra Conceição Evaristo (2005), as formas de resistência nem estão apenas nas guerras, mas em estratégias sociais, como na manutenção simbólica da família, a exemplo das casas de santo:

[...] se a literatura constrói as personagens femininas negras sempre desgarradas de seu núcleo de parentesco, é preciso observar que a família representou para a mulher negra uma das maiores formas de resistência e de sobrevivência. Como heroínas do cotidiano desenvolvem suas batalhas longe de qualquer clamor de glórias. Mães reais e/ou simbólicas, como as das Casas de Axé, foram e são elas, muitas vezes sozinhas, as grandes responsáveis não só pela subsistência do grupo, assim como pela manutenção da memória cultural no interior do mesmo (Evaristo, 2005, p. 54).

Conforme levantamento de Souza (2024), as representações de resistência da mãe-preta na literatura são raras. Daí a surpresa narrada na crônica “Oitenta e oito”, de Lilia Guerra. As trabalhadoras domésticas estão confinadas num gueto restrito de sentidos, quando a literatura, através da linguagem, deveria significar expansão, imaginação e fabulação de outros mundos. “O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais, como a dos negros” (Dalcastagné, 2003, p. 89).

Uma das formas desse silenciamento de perspectivas é o estereótipo da ignorância, conectada à má utilização da língua portuguesa, que também é recorrente no mito da mãe-preta. No conto “Mãe Maria”, o personagem Amâncio acusa a escravizada de “sacrificar o pai-nosso” com sua “língua africana”. Tia Nastácia é reiteradamente agredida por Emília pelo mesmo motivo: “Burrona! Negra beijuda! Deus que te marcou, alguma coisa em ti achou. Quando ele preteja uma criatura é por castigo” (Lobato, 1957, p. 104). Na concepção dos autores, homens brancos, bem como dos narradores e interlocutores das

personagens, o modo característico de fala de mulheres negras é associado à burrice e à ignorância.

Lélia Gonzalez (2018) lembra que o processo de africanização da cultura brasileira é fixado pela língua. Ao educar as crianças dos senhores e dos patrões, a “mãe-preta” usava o que Lélia chamou de “pretuguês”, ou seja, uma forma de falar o português que derivaria do caráter tonal e rítmico das línguas africanas, assim como da ausência de certas consoantes como o /l/ e o /r/ — a exemplo da pronúncia de “frô” ou “fulô” para a palavra “flor”, uma marca do banto. “A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente” (Gonzalez, 2018, p. 205). Ou seja, muito do que a branquitude estigmatizou negativamente, nada mais era que uma forma de resistência na conservação da língua materna. Complementando esse raciocínio, Kilomba lembra que “[...] a língua tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (2019, p. 14).

A desumanização acaba cristalizando no imaginário o desprezo pela figura do outro, um desprezo tão enraizado que acaba justificando a institucionalização das violências e, conseqüentemente, o aniquilamento. “Não é sem razão que a maioria dos casos de genocídio utiliza a desumanização nas suas retóricas de legitimação” (Staub *apud* Lima; Faro; Santos, 2016, p. 219). É o racismo — “que é sempre estrutural” (Almeida, 2019, p. 15) — em ação de morte. Basta ver os números do genocídio contra jovens negros — 66 jovens negros são assassinados por dia no país (Cerqueira; Bueno, 2023) — e a porcentagem das mulheres negras mortas em estatísticas sobre feminicídio — 67% dos feminicídios no país são de mulheres negras (Cerqueira; Bueno, 2023). Sujeitos negros e mestiços são mais pobres, mais precarizados e morrem muito mais que sujeitos brancos.

O “aniquilamento” simbólico é comprovado. Em pesquisa que levantou as 258 principais obras brasileiras publicadas por três grandes editoras entre os anos de 1990 e 2004, a pesquisadora Regina Dalcastagné constatou que

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não-branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras [...]

Além de reduzida, a presença negra e mestiça é menor ainda quando são focados os protagonistas e, em especial, os narradores. Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores. Juntando os dados anteriores, é possível observar a ampla predominância de homens brancos nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as mulheres negras mal aparecem (Dalcastagné, 2007, p. 90–91).

Outra consequência da cristalização desse imaginário deliberadamente racista é o sofrimento psíquico decorrente do apagamento da população negra nos produtos culturais. Em um artigo escrito em 1999 em reação aos estereótipos negativos associados aos negros na novela *Terra Nostra*, da TV Globo, obra que tratava da imigração italiana no país, a filósofa Sueli Carneiro lembrou o sociólogo Muniz Sodré, para quem “a TV brasileira está para o negro assim como o espelho está para o vampiro. O negro olha: não se reconhece, não se vê!” (Carneiro, 2019, p. 104). Ela descreve as cenas que mais a chocaram, como a de um menino negro, Tiziu, que reclama da sua sorte ingrata, dizendo “Deus não quis me embranquecer”, entre outras. “Imagine o impacto dessas frases na autoestima da comunidade negra [...]. A subserviência e o infantilismo dos personagens negros reiteram a visão preconceituosa de uma humanidade incompleta do negro, que se contrapõe à completude humana do branco, mesmo que sejam de classes subalternas” (Carneiro, 2020, p. 104).

Num dos depoimentos do documentário *Quase da família: como a TV e o cinema representam a empregada doméstica* (Quase, 2020), um pequeno filme feito pelo portal UOL, em 2020, a atendente e ex-doméstica Hadassa Justino diz: “Não me sinto representada em novela. Sempre colocam uma mulher que é maltratada pra caramba, aí vem a Globo, que a maioria das diaristas e das faxineiras é negra. Sem condições de assistir, eu vejo muito preconceito”. Diretora criativa e filha de trabalhadora doméstica, Andreza Delgado fala na sequência:

Enquanto pessoa negra, é só esse o lugar que me cabe? Não é porque é horrível ser uma trabalhadora doméstica. Eu cresço sem autoestima porque a gente vê esses personagens e eles não são desenvolvidos. Quais são os sonhos da Tia Nastácia? A gente não sabe nada sobre essa mulher porque ela está ali só para servir.

A fala de Andreza levanta outro ponto: o apagamento da subjetividade, não só da personagem. Não há interesse do narrador em nomeá-la, ouvi-la, em contar sua história. “‘Coisa’ paradoxalmente dotada de subjetividade, a ela [escravizada] foi negada a possibilidade de falar dessa subjetividade na primeira pessoa” (Giacomini, 1988, p. 63, 64). Lélia Gonzalez lembra que não deixar falar é, também, infantilizar: “*infans* é aquele

que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos” (Gonzalez, 2020, p. 78). A infantilização da fala do branco em relação ao negro é outro estereótipo bastante recorrente, como observa Fanon (2008): “[...] um branco, dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas [...] é justamente essa descontração que é humilhante” (Fanon, 2008, p. 45).

O incômodo de Hadassa e Andreza ecoa o da historiadora e ativista britânica negra Stella Dadzie, uma das precursoras do feminismo negro no Reino Unido, cujo trabalho é norteado pela ânsia de ver as mulheres da diáspora africana representadas na história. Depois de vasculhar fontes primárias da escravidão estadunidense — registros, diários, inventários de plantations, debates abolicionistas — em busca de relatos da experiência de mulheres negras e mestiças e não encontrar praticamente nada, decidiu ela mesma escrever essa história. Seguiu as pistas de outras historiadoras caribenhas, que tinham idêntica motivação e que já tinham encontrado acervos particulares que ajudavam a entender a importância da participação feminina nos processos de libertação dos escravizados. “Em centenas de anos de escravidão, com todos seus horrores documentados, o que aconteceu com as mulheres? [...] Se acreditarmos em Hollywood, pessoas escravizadas nas Américas deviam sua liberdade a Abraham Lincoln, William Wilberforce e um caubói de arma na mão chamado Django” (Dadzie, 2023, p. 7–8). Nas raras vezes em que mencionavam as mulheres, os textos escritos por homens brancos fixavam os estereótipos da mulher escravizada libertina, da escravizada complacente — “O correspondente às ‘putas e vadias’ negras de hoje, cujo apelo duradouro é muito evidente na música, na moda e nas infinitas produções da mídia popular” (Dadzie, 2023, p. 9), — da “matriarca sofredora e casca-grossa”, a figura arquetípica da mãe, capaz de criar todas as crianças sem pai, sem reclamar (exemplos parecidos ao que recolheu Patricia Hill Collins na formulação do conceito de “imagens de controle”).

Essa imagem idealizada e unidimensional pouco considera a complexidade das diferentes classificações e funções das mulheres escravizadas, e ainda menos o alcance e a sofisticação de suas respostas. Como todo estereótipo, se apoia em um grão de verdade, mas ao confiar por completo nele, arriscamos perder de vista as muitas narrativas alternativas (Dadzie, 2023, p. 9).

Entre os muitos exemplos que Dadzie descobriu nas suas pesquisas e que não estavam fabulados, havia os das mulheres que levavam mensagens clandestinas, ou

usavam a fofoca contra seus patrões como ferramenta de subversão (vale lembrar que Silvia Federici escreveu um livro chamado *A história oculta da fofoca* sobre essa estratégia de resistência), as que compraram suas liberdades e abriram pequenos negócios, as que tinham pensões para viajantes, as “mulheres orgulhosas e ferozes” que fundaram quilombos. “As mulheres negras levaram um soco no estômago durante a escravidão. Mesmo assim, a resposta dessas mulheres pode ser vista como um soco no estômago metafórico para aqueles que falharam em desumanizá-las” (Dadzie, 2023, p. 11).

Considerações finais

É um círculo vicioso. A representação estereotipada das escravizadas e trabalhadoras domésticas insiste em um modelo único de existência, que favorece a manutenção do poder institucionalizado. Esse modelo único compõe, a longo prazo, um imaginário empobrecido acerca dessas mulheres, sem identificar outras formas de resistência às violências, repetindo-se um modelo que silencia, objetifica, hipersexualiza, animaliza, e afinal as desumaniza. Por sua vez, a desumanização invisibiliza, reforçando um desprezo generalizado que justifica o aniquilamento real e metafórico.

O círculo só é quebrado quando os autores aproximam sua sensibilidade dos seus personagens — ou dos personagens alheios, como no caso da menina Lilia diante da TV Colorado ligada na novela *Fera radical*. Quando o autor está muito distante do objeto a ser representado, se não houver um esforço ativo de pesquisa, escuta, empatia, fica muito flagrante que os buracos desconhecidos daquela fabulação foram remendados não com imaginação, mas com estereótipos. Supor que uma empregada doméstica nunca reaja, ou presumir que ela fale errado, quando essas características não contribuem para a ação narrativa, é ceder a um estereótipo, a um arranjo superficial de julgamento de valor. Cida Bento (2022) fala da grande lacuna que existe no discurso dos brancos sobre a comunidade negra: “Algo como ‘não vê, não sabe, não conhece, não convive’”.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. Coord.: Djamila Ribeiro. São Paulo: Jandaíra, 2021. Col. Feminismos Plurais.

- ARAÚJO, Joel Zito de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2019.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.
- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BILAC, Olavo; NETTO, Coelho. *Contos Pátrios: para as creanças*. Biblioteca dos jovens brasileiros. Rio de Janeiro: Publicações Livraria Francisco Alves, 1906.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do- chão. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). *Crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13–22.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- COUTINHO, Afrânio (org.). Jorge de Lima. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- DADZIE, Stella. *Um soco no estômago: mulheres, escravidão e resistência*. Trad. Karine Ribeiro. São Paulo: Kazimira Editora, 2023.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990–2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 26, p. 13–71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 6 mai. 2024.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31. Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9620>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 21. Brasília, p. 33–53, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846080.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora Edufba, 2008.
- GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: Uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

GONZÁLEZ, Lélia. *Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flavia Rios e Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUERRA, Lilia. *Crônicas para colorir a cidade*. São Paulo: Editora Patuá, 2022.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Trad. Juliana de Castro Galvão. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99–123, jan./abr. 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

QUASE da Família: como a TV e o cinema representam a empregada doméstica. Ligia Carriel e Olivia Fraga (coord.). São Paulo: UOL, 2020. Vídeo (12'49"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=juVwxqFBAQs>. Acesso em: 2 jul. 2024.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

SOUZA, Mariana Filgueiras de. *As Quirinas: a trabalhadora doméstica como protagonista na literatura brasileira contemporânea*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2024. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Recebido em: 01/07/2024

Aceito em: 20/08/2024

ⁱ **Mariana Filgueiras** é doutora em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** marianafilgueiras@gmail.com

MACUNAÍMA NA MACUMBA: UM TRANSE CARIOCA NA RAPSÓDIA DE MÁRIO DE ANDRADE

[MACUNAÍMA IN MACUMBA: A RIO TRANCE IN MÁRIO DE ANDRADE'S RHAPSODY]

HOMERO VIZEU ARAÚJOⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-8189-0628>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este artigo analisa o capítulo “Macumba”, da narrativa *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, o que permite estabelecer a complexidade e o interesse de um capítulo atípico, em que o herói Macunaíma se encontra na cidade do Rio de Janeiro, isto é, estável, em um espaço definido, situação rara em um livro em que predominam o deslocamento e o movimento.

Palavras-chave: Macunaíma; Mario de Andrade; macumba; malandro; nacional

Abstract: This article analyzes chapter “Macumba”, from the narrative *Macunaíma, the hero without any character*, by Mário de Andrade, which would allow us to establish the complexity and interest of an atypical chapter, in which the hero Macunaíma finds himself in the city of Rio de Janeiro, that is, stable, in a defined space, a rare situation in a book in which displacement and movement predominate.

Keywords: Macunaíma; Mario de Andrade; macumba; rogue; national

Acabando a leitura, o velho dirigiu-se aos dous:
— Não acham interessante? Muito! Há no nosso povo muita invenção, muita criação, verdadeiro material para fabliaux interessantes... No dia em que aparecer um literato de gênio que o fixe numa forma imortal... Ah! Então!
Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

A profecia da personagem de Lima Barreto realizou-se no livro de Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928. A narrativa contém uma vasta quantidade de mitos, causos e lendas provenientes do Brasil profundo, que há algum tempo era chamado de sertão, num apanhado que vai do norte amazônico às margens do Uraricoera, até os pagos que abrigam o Negrinho do pastoreio. As aventuras do herói sem nenhum caráter são apresentadas em um registro linguístico sofisticado e também popular, que procura a enunciação oral para dar conta das estripulias de Macunaíma, que percorre o conjunto do território nacional.

Sendo menos um personagem de romance que herói mítico, Macunaíma transcende os limites do realismo e ganha contornos fantásticos e feéricos em sua demanda pela muiraquitã, o amuleto cuja busca puxa o fio narrativo do poema épico-cômico. Sem o objetivo de alcançar o amuleto, a narrativa poderia, de fato, descambar em um repositório de lendas e travessuras pontuadas pelos constrangedores momentos explicativos que registram a missão de folclorista e antropólogo do narrador do livro, que, nesses termos, confunde-se com a figura do autor Mário de Andrade.

Em algumas das avaliações da obra, incide-se na noção de uma narrativa fabulosa, até certo ponto, desprovida das dimensões de tempo e espaço. Em boa medida, trata-se aqui de aferir como tempo e espaço são dimensões relevantes no trecho do livro, se quisermos examinar as manhas do herói e a disputa cômica, mas crucial, com Venceslau Pietro Pietra, que não deixa de ser um bicho-papão a assombrar os roteiros de Macunaíma.

Leva-se em conta aqui a estrutura do relato, que se organiza em dezessete capítulos, mais epílogo. Macunaíma vencerá a disputa e se apropriará da muiraquitã, depois da morte de Venceslau, no décimo quarto capítulo. A seguir, transcorrem os melancólicos três últimos capítulos, até o epílogo. De posse da muiraquitã, Macunaíma

perde força e vigor, vindo a perder o amuleto no desfecho do capítulo 17, *Ursa Maior. Macumba*, o sétimo capítulo, é um momento decisivo em que o herói consegue punir seu inimigo, que, até então, mostrara-se inatingível. E o atinge à distância, mediante um procedimento macumbeiro repleto de simbolismo.

Macunaíma vai à luta pela muiraquitã acompanhado por seus dois irmãos, Maanape e Jiguê, contra quem se apropriou do amuleto o mascate peruano Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, comedor de gente. Mas estamos aqui no campo das ambiguidades e sobreposições do relato: Pietro Pietra é sobrenome a indicar origem imigrante e italianada. Trata-se de um burguês instalado com luxo em endereço elitista de São Paulo, a “cidade macota do igarapé Tietê”.

Se o desfecho configurado na morte do vilão e na posse da muiraquitã é no décimo quarto capítulo, *Macumba*, o sétimo capítulo, está no meio do caminho, no qual um conjunto de forças auxiliará o herói de nossa gente. Contra Venceslau/Piaimã instalado em São Paulo, temos o terreiro no Mangue do Rio de Janeiro, um dos dois capítulos do livro em que Macunaíma se encontra na Capital Federal. O terreiro tem por sacerdotisa nada mais nada menos que Tia Ciata, a mítica baiana sob cuja bênção o samba teria sido criado e celebrado, uma figura histórica que recebia Donga, Sinhô e Pixinguinha em um autêntico nascedouro do que virá a ser saudado como o gênero musical típico do povo brasileiro. Pois é com essa mãe de santo famanada que Macunaíma pode contar para, na macumba carioca, atingir seu burguês em São Paulo instalado. Durante o ritual, quem recebe Exu é uma polaca (e a referência à nacionalidade das prostitutas importadas dá uma nota transgressiva e rebaixada) em cujo corpo Venceslau, estabelecido em sua mansão na capital paulista, é torturado à distância: espancamento, chifrada de touro, coice de bagual etc. De novo, vale notar o caráter nacional e talvez alegórico dos golpes de Macunaíma ou das dores de Venceslau: espancamento é genérico, mas coice de bagual é nitidamente agauchado.

Encerrado o transe da polaca e a pancadaria, Macunaíma sai pela noite acompanhado de outros macumbeiros, dentre os mais ilustres, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Raul Bopp e Ascenso Ferreira. É difícil, no sétimo capítulo, na Capital Federal do Brasil, no terreiro mais famoso disponível, não perceber a aliança de classe popular e modernista cujo poder garante tão importante, ainda que escassa, vitória sobre Venceslau Pietro Pietra, a se completar simetricamente daqui a sete capítulos. Vale a

ênfase aqui: de Tia Ciata a Manuel Bandeira, são referências a personagens históricos que dão peso realista à narrativa, ao mesmo tempo que, com algum paradoxo, mitificam-se as figuras que se tornam parceiras da aventura da nacionalidade encarnada na trajetória de Macunaíma. Sem exagerar na malícia, torna-se convincente avaliar o caráter nacional e popular do transgressivo índio-preto-branco em amizade e aliança com intelectuais modernistas em terreiro carioca que virá a ser celebrado como berço do samba. Sem esquecer que temos aqui uma vitória marcante, isto é, o momento em que Macunaíma, que já sofrera horrores sob o inimigo Piaimã, vai à forra.

Gilda de Mello e Souza inicia a comparação entre Macunaíma e romances de cavalaria do ciclo arturiano com um levantamento esclarecedor dos deslocamentos do herói.

Os comentadores do romance arturiano assinalam com razão que o traço diferenciador da Demanda do Graal, que permanece através de todas as transformações e metamorfoses do mito, é o seu *caráter essencialmente dinâmico*. Assim o romance de cavalaria é marcado por um movimento progressivo, seja ela *a busca, a andança (errance), a justa ou o confronto*. Este aspecto dinâmico é conservado fielmente pela narrativa brasileira, que o lê no entanto *de trás para diante*; isto é, *Macunaíma* inicia com uma busca de que o herói é agente, mas ela se transforma logo numa perseguição em cadeia contra ele, dando lugar a um sem-número de fugas. Alguns exemplos são suficientes para corroborar esta afirmação: na página 21, Macunaíma *foge* do currupira; nas páginas 38–39, *foge* da Cabeça de Capei; na página 67, *foge* do cachorro Xaréu; na página 91, *foge* de Miniaquê-Teibê; na página 134, *foge* da Velha Ceiuçi; e, na página 199, *foge* da sombra.

As expressões e os verbos utilizados completam a marcação deste curioso tempo regressivo do romance, apresentando o herói sempre *correndo* (no sentido de fugindo), *se raspando, ganhando os mororós, escapulindo, jogando no veado, gritando pernas pra quê vos quero, abrindo na galopada, escafedendo, gavionando mato afora...* Enfim, o dinamismo da rapsódia brasileira é simetricamente inverso ao dinamismo do romance arturiano, o que faz do percurso de Macunaíma a carnavalização da trajetória do herói cavaleiresco (Mello e Souza, 2003, p. 68).

Sem que necessariamente se concorde de que se trata de carnavalização, o levantamento feito por Gilda de Mello e Souza aponta um traço forte da trajetória de Macunaíma: para além de se encontrar em contínuo movimento, está em constante fuga. É um excelente achado da ensaísta demonstrar o quanto esse herói popular se recusa ao embate e trata de evitar o confronto. Ora, o notável é que, na macumba, não só o herói cessa de fugir, como fica no terreiro ao longo de quase todo o capítulo, numa estabilidade que lhe é impossível quando se encontra em São Paulo. A rigor, desde que abandonara sua maloca na Amazônia, Macunaíma segue a lei da fuga acelerada explicitada por Gilda de Mello e Souza, com uma notável exceção carioca no ritual

presidido pela mítica mãe de santo Tia Ciata. Sob a bênção da sacerdotisa e valendo-se de Exu/polaca, não só cessa o vaivém, mas há mesmo confronto, embora desqualificado por incapacidade de reação do oponente Pietro Pietra. No quadro das inversões, que Gilda não hesita em chamar de carnavalização, a personagem popular e herói de nossa gente, que se reconhece fraco, apela para esperteza de rito mágico, isto é, da macumba com Exu, para atingir o poderoso burguês italianado. Forçando um pouco, há um lance de esperteza permitindo o reequilíbrio das forças, que leva a certo ajuste de contas entre o malandro popular e o vilão de elite.

De resto, uma característica saliente do personagem Macunaíma que se combina com a fuga e movimento contínuos é a mutabilidade a deflagrar dinâmica vertiginosa ao relato. Embora guiado pela ideia fixa ou missão na demanda da muiraquitã, qualquer alteração cai bem ao herói sem nenhum caráter. João Luiz Lafetá anotou em *Mário de Andrade* (Coleção Literatura Comentada):

Macunaíma, diz Gilda de Mello e Souza, representa “uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias” De fato, sendo uma espécie de busca simbólica do “caráter nacional” brasileiro, o livro apresenta-nos um “herói sem nenhum caráter”, que ainda não encontrou sua definição e transforma-se inúmeras vezes: de criança feia vira príncipe encantado, depois Imperador do Mato-Virgem, depois malandro na cidade de São Paulo (num episódio, disfarça-se de francesa), e assim por diante, até transformar-se na constelação da Ursa Maior. A própria linguagem da rapsódia transforma-se muito, e o crítico Alfredo Bosi encontra nela pelo menos três estilos diferentes de narrar: um estilo de lenda, épico-lírico; um estilo de crônica, cômico e despachado; e um estilo paródico (Lafetá, 1988, p. 74).

Se concordarmos com Lafetá que há uma espécie de busca simbólica do “caráter nacional” em que a ausência de caráter e de definição renderá transformações em série, na Macumba relativamente estável carioca, o malandro proveniente de São Paulo permanece malandro, mas ganha traço (caráter?) vingador. Quem se transforma é a polaca que recebe Exu e cujo corpo será espancado por Macunaíma, que assim alcança torturar Venceslau. Na cerimônia de posseção regida por tia Ciata, a transformação alheia beneficia o herói. Com aguda tendência à metamorfose, Macunaíma não está isolado na literatura brasileira. Certo Jacobina, narrador inserido em *O espelho*, de Machado de Assis, reflete sobre a situação: “São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras, embora enérgicas, de natureza mudável. Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou cavalinho de pau, e mais tarde uma

provedoria de irmandade, suponhamos” (Machado de Assis, 2011, p. 211). Exibir “natureza mudável” está longe de ser exceção entre as personagens brasileiras, embora Macunaíma seja superlativo no capítulo. Humor, malícia, preguiça e perna cumprida para fugir também são traços de malandro, mas esse é um assunto a que voltaremos mais adiante.

Argumentando a partir da analogia com a demanda do Santo Graal proposta por Gilda, o herói popular sagra-se um adversário à altura de Venceslau Pietro Pietra mediante o auxílio luxuoso da mãe de santo Tia Ciata, que, nesses termos, também é médium, ou melhor, literalmente a mediadora que garante o severo espancamento/tortura de Pietro Pietra, que se encontra no recesso de seu lar, em uma mansão paulistana. Se for considerada excessiva tal interpretação, parece-me inegável que é sob a bênção da mãe de santo e padroeira do samba que Macunaíma atinge seu adversário durante o longo ritual coletivo que ocupa todo o capítulo.

Como é de se esperar, a sessão de macumba é plena de lances sincréticos, a misturar orixás, caboclos, indígenas etc., o que não traz nenhuma surpresa levando-se em consideração a dimensão híbrida da umbanda. O mix de tradições nesse ritual de possessão já estava razoavelmente popularizado à época da rapsódia. Pode-se argumentar que o autor tratou de se exceder no hibridismo em uma narrativa em que a sucessão de lendas e mitos é paroxística, com Mario tentando abarcar o acervo inesgotável das mitologias orais e muitas vezes reduzindo o efeito estético a uma sequência de lendas coletadas com afã de etnógrafo e enunciadas para educar os leitores desavisados. O resultado, em diversos capítulos, é muito discutível, indo da boa síntese ao arbitrário entediante, com as contínuas fugas e andanças do herói sendo ilustradas por uma enciclopédia de causos fornecidos pelo amálgama de tradições populares.

Penso que parte da força do capítulo *Macumba* deriva justamente de que não se trata de mais uma curva ou desvio na busca da muiiraquitã, mas um episódio em que a capital do Rio de Janeiro recebe Macunaíma em território macumbeiro, talvez um útero em que o protagonista estaciona e evolui sob controle de ritual adequado. Um ritual em que o sincretismo não é produto do empenho etnográfico de Mario de Andrade, mas material configurado na trama étnica do país, o que confere unidade e ritmo ao conjunto do capítulo.

Talvez não seja acaso que o capítulo seguinte seja aquele em que se apresenta a lenda de Vei a sol, em que se desenrola uma alegoria valorizada por Gilda de Melo e Souza, que considera que ali se manifesta uma estrutura/sintagma capaz de gerar ambivalência no conjunto do livro, em contraste com a demanda da muiiraquitã. Os dois capítulos, 7 e 8, em meio à paisagem carioca, formam um pequeno interregno nas venturas e desventuras centradas em São Paulo. Em chave popularesca, o empoderamento de Macunaíma no Rio de Janeiro, em terreiro de macumba, com cachaça e samba, não deixa de ser uma vitória carioca sobre o túmulo do samba, como era considerado São Paulo. Sim, aqui estaríamos no âmbito do clichê de embate Rio/São Paulo, mas também abusando um tanto do anacronismo, uma vez que o samba mencionado só se configura enquanto gênero sob esse nome depois de 1930. Mas o samba, estrategicamente mencionado, também pode ser lido como uma genial intuição de Mário sobre as possibilidades da música popular carioca. Afinal, as formas artísticas surpreendem mesmo os criadores mais críticos e autoconscientes.

A rigor, trata-se de uma liga explícita de macumba, samba e modernismo, em mais uma aliança de classe modernista que ganha contundência ao referir artistas do circuito no último parágrafo de *Macumba*.

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada (Andrade, 2017, p. 96–97).

Entre comilança e samba de arromba, a vida real irrompe, e o herói sem nenhum caráter emerge do terreiro de Tia Ciata acompanhado da fina flor da boemia modernista e mergulha na madrugada carioca. Com um desfecho tão potente que deflagra a irrupção do real, considero difícil negar o esforço nacional e popular que deixa o herói sem nenhum caráter munido de algum caráter moldado pelo circuito carioca macumbeiro e modernista, uma espécie de coalizão de forças mágicas e intelectuais. Até porque o samba ainda estava longe de se tornar o símbolo nacional por excelência, gênero híbrido e mulato, que vai depender, na década de 30, do rádio e da política de estado getulista para assumir a posição de mulato inzoneiro da brasilidade. Sendo assim, é argumentável que, para atingir o supremo rival Pietro Pietra/Piaimã, o herói de nossa gente agrega-se na vida real com boêmios modernistas sábios o suficiente para desfrutarem da macumba

eficiente: em princípio, a dinâmica sincrética mágico-religiosa é responsável pela surra no inimigo, o que leva água para uma interpretação da macumba como procedimento antropofágico e transgressivo.

Por outro lado, há um traço que não se alinha com antropofagia ao se definir um critério para que os poderes se manifestem: o núcleo decisivo é pobre, mágico-religioso e musical. Não basta ser sincrético, há de ser popular, o que altera um tanto a equação, afinal, a antropofagia inclui entre seus dotes a disposição para atravessar as diferenças sociais, reunir euforicamente pobre e rico, popular e elite, culto e inculto. Por certo, o autor é enfático ao dar conta da variedade dos macumbeiros:

Era assim. Saudaram todos os santos da pajelança, o Boto Branco que dá os amores, Xangô, Omulu, Iroco, Oxosse, a Boiuna mãe feroz, Obatalá que dá força pra brincar muito, todos esses santos e o sairê se acabou. Tia Ciata sentou na tripeça num canto e toda aquela gente suando, médicos padeiros engenheiros rábulas polícias criadas focas Macunaíma, todos vieram botar as velas no chão rodeando a tripeça. As velas jogaram no teto a sombra da mãe de santo imóvel. Já quase todos tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura bodum coty pitium e o suor de todos. Então veio a vez de beber. E foi lá que Macunaíma provou pela primeira vez o caxiri temível cujo nome é cachaça. Provou estalando com a língua feliz e deu uma grande gargalhada (Andrade, 2017, p. 89–90).

Mas no terreiro quem manda é tia Ciata, “[...] feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada, e cantadeira ao violão” (Andrade, p. 87). Mãe de santo com autoridade, mas em terreiro situado no pobre Mangue carioca, zona então de miséria e meretrício. Vale notar que Exu/polaca e o atabaque de Ogã são operadores subordinados à mãe de santo, salvo engano. A cultura de elite, no terreiro, subordina-se à autoridade popular, que, por sua vez, também emana de forças tropicais alheias a São Paulo, isto é, forças de batuque baianas e cariocas, que, unidas, permitem agredir o ricaço devorador italianado. Sobre o perfil talvez imigrante de Pietro Pietra, para além do nome, cabe lembrar que as últimas palavras da personagem, ao mergulhar em macarronada assassina, são “Falta queijo!”.

Mário contribui aqui para fortalecer o mito brasileiro da cidade maravilhosa ensolarada à beira-mar, já que Vei a sol e suas filhas acolhem Macunaíma na baía de Guanabara. Os dois capítulos cariocas do livro põem em questão o poder do usurpador Pietro Pietra: em 7. Macumba, a posse do amuleto não salva Pietro Pietra dos suplícios armados no Mangue carioca. No plano mais abrangente, o capítulo 8, *Vei, a sol*, estaria propondo uma saída mítica fora do fetiche em torno da muiraquitã.

A proposta interpretativa de Gilda é ousada e articulada, contrapondo-se à interpretação de Haroldo de Campos em seu *Morfologia de Macunaíma*:

Se tentássemos, a partir deste momento, pôr entre parênteses a analogia com o conto russo, deixando aflorar numa leitura relativamente inocente a morfologia profunda da rapsódia brasileira, veríamos que ela é regida não por *um*, mas por *dois* grandes sintagmas antagônicos: o primeiro é representado pelo confronto de Macunaíma com o gigante Piaimã, e dele o herói sai vitorioso, recuperando a muiraquitã, o segundo é representado pelo confronto de Macunaíma com Vei a Sol, episódio fracionado em duas sequências complementares, que chamaremos de *escolha funesta* e da *vingança* — e dele o herói sai vencido, perdendo para sempre a pedra mágica. Assim, ao invés da narrativa brasileira seguir o movimento progressivo do conto russo, evoluindo do *dano* para a *reparação do dano*, se submete a um movimento regressivo, em que a aventura evolui de um primeiro dano provisório a um segundo dano definitivo, com um tempo intermediário que de certo modo se anula (Mello e Souza, 2003, p. 49).

A hipótese de que há um movimento progressivo no conto russo e um movimento regressivo na rapsódia em causa é notável e abre uma perspectiva de comparação que me parece promissora. Entre progresso lá e regresso aqui, configura-se um dano provisório e outro definitivo, a registrar uma dinâmica específica no trecho. Por outro lado, o argumento dos dois sintagmas em contraste carece de maior desenvolvimento: o conflito com Venceslau/Piaimã pauta toda a trajetória de Macunaíma, enquanto a desavença com Vei a sol é quase residual, apresentando-se no capítulo 8 e retornando de forma esporádica para se manifestar de forma relevante já no desfecho do livro. É muito discutível que as duas sequências determinem um contraste — a equivalência não parece se sustentar. Seja como for, os dois capítulos cariocas ganham força opositiva contra o arranjo em torno de Venceslau/Piaimã.

Por outro lado, a cena conciliatória de encerramento de *Macumba*, com samba de arromba no terreiro carioca unindo na mesma festa Manu Bandeira, Raul Bopp, entre outros, e Macunaíma, constitui um ambiente malandro, isto é, entre lírico, popular e transgressivo no Manguê carioca. Depois do festival de agressões e violência do transe mágico-religioso, sobrevém a paz que transcende a dimensão ficcional ao incorporar a boemia modernista do circuito do autor Mário de Andrade: “Então tudo acabou se fazendo a vida real”. Real que já comparecera na sacerdotisa tia Ciata, figura histórica e também mítica em cuja casa sambistas e bambas se encontravam. A liga entre modernistas e tradição popular passa, assim, pela festa do samba de arromba, que celebra também o espancador e vingador Macunaíma que foi capaz de dar o troco.

O episódio compõe um concentrado de tensões que elabora e talvez articule a violência e a sexualidade desenfreadas macumbeiras com samba de arromba interclasse (ou entre castas). Os traços malandros de Macunaíma são notórios, da recusa ao trabalho (“Ai, que preguiça!”) ao amoralismo que o leva a enganar seus irmãos, num gradiente de atitudes e delitos que o aproxima da figura folclórica de Pedro Malasartes. No extraordinário ensaio *Dialética da malandragem*, que redefiniu o debate sobre o assunto, Antonio Candido inclui a rapsódia no âmbito de uma neutralidade moral que “[...] se articula com uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei [...]” (Candido, 2004, p. 45). Segue-se então o parágrafo de Candido que faz uma síntese notável.

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que se reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto (Candido, 2004, p. 45).

Os trejeitos cômicos e transgressivos de Macunaíma estariam incluídos em algo como uma linhagem de humor malandro, atingindo com *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, um ponto máximo. Talvez mesmo o vale-tudo moral torne-se mais intenso pela sequência acelerada de situações, aventuras e lendas, naquele movimento contínuo identificado por Gilda de Mello e Souza. O dado curioso e, a meu ver, relevante, é esse ponto de interrupção do movimento em *Macumba*, em que o herói alcança seu objetivo mediante o poder que emana da feiticeira tia Ciata e seu Exu/polaca. As cenas de possessão e de espancamento são antes grotescas que propriamente cômicas, embora o desfecho ameno e sambista relativize muito a dimensão de seriedade e violência. O empoderamento do herói encerra-se com o fim da possessão de Exu, e a festa toma conta da cena. Já no capítulo seguinte, retornam as peripécias e arranjos, embora a ruptura do pacto com Vei a sol venha a turvar a curta temporada carioca, segundo Gilda. Mas vale notar que no magnífico capítulo 9, *Carta pras Icamiabas*, com fama de momento chave na estrutura do livro, também é possível

discernir Macunaíma ditando ou escrevendo, portanto, parado, o que caracteriza mais uma interrupção na acelerada jornada de Macunaíma.

Insistir na caracterização malandra e popular do herói no conjunto da narrativa me parece que deflagaria um debate interessante, mas excede os limites do que me disponho a fazer aqui. Que se trata de uma dimensão relevante no texto, considero incontestável. Por outro lado, em *Macumba*, é notável o quanto a aliança popular e mágico-religiosa rende poder e estabilidade que constituem quase exceção no livro, com o herói malandro ganhando positividade. Gostaria de registrar, no entanto, a recusa de Gilda e de Alfredo Bosi em reconhecer ou pelo menos discutir traços malandros em Macunaíma — nenhum dos críticos cita o estudo de Antonio Candido. Trata-se de uma discordância velada, mas evidente. Em ensaio erudito e criativo, *Situação de Macunaíma*, Alfredo Bosi faz uma síntese do herói de nossa gente.

No entanto, não há em *Macunaíma* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse “caráter” que, de tão plural, resulta em “nenhum”. E aquele possível otimismo, que era amor às falas e aos feitos populares, ao seu teor livre e instintivo, esbarra na constatação melancólica de uma amorfia sem medula nem projeto. O herói de nossa gente é cúpido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu que o abrigará entre as constelações. É a Ursa Maior (Bosi, 2003, p. 201).

A citação isolada não dá notícia da amplitude e criatividade do ensaio, mas permite aferir que a caracterização de Bosi não inclui a ginga malandra na lista, ficando antes nos traços gerais da esperteza popular: cúpido, lascivo, glutão, indolente etc. O conjunto de defeitos talvez remeta aos sete pecados capitais: preguiça, ira, orgulho, gula, luxúria, inveja e avareza. Bosi deixa Macunaíma próximo da figura mais ou menos amoral do folclórico Pedro Malasartes, embora acentuando o quanto o trabalho linguístico e artístico reelabora o conjunto e alcança expressiva complexidade.

A ênfase no capítulo carioca, que adoto aqui, equivale a considerá-lo crucial, o que permite discutir aspectos ainda não avaliados de *Macunaíma*. Do meu ponto de vista, *Macumba* é um momento extraordinário, cujo andamento e concentração se destacam na célebre rapsódia de Mário de Andrade. Enfim, o livro ambicioso e muito elaborado arma um feixe de tensões que vai de achados extraordinários a sequências discutíveis, além de cenas condescendentes e um tanto pedagógicas. Seja como for, uma

obra desafiadora que merece ser mais bem analisada e discutida, até mesmo pelo prestígio que alcançou.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Apresentação de Luís Augusto Fischer, notas de Luís Augusto Fischer e Guto Leite. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. *In: Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. Coleção Espírito Crítico.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In: O discurso e a cidade*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas cidades, 2004.

LAFETÁ, João Luiz (seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico). *Mário de Andrade*. 2ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Literatura comentada.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Introdução de John Gledson, notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics; Cia das Letras, 2011.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. Coleção Espírito Crítico.

Recebido em: 04/03/2024

Aceito em: 16/06/2024

ⁱ **Homero Vizeu Araújo** é Professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Letras. Autor de *Machado de Assis e arredores* (Editora Movimento) e *Futuro pifado na literatura brasileira* (Editora Ufrgs), entre outros. **E-mail:** homerovizeu@gmail.com

Sobre as autoras e autores do Dossiê

Alex Alves Fogal

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa e mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. **E-mail:** alexfogal@yahoo.com.br

Daniel R. Bonomo

Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale-UFGM). É editor na revista *Pandaemonium Germanicum* (FFLCH-USP) e colaborador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (IELT-FCSH-UNL). **E-mail:** drbonomo@gmail.com

Danielle Corpas

Doutora em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, professora associada do Depto. de Ciência da Literatura da mesma instituição. Como docente do PPG em Ciência da Literatura, realizou pesquisas pós-doutorais junto à cátedra livre Teoria crítica e marxismo ocidental (Universidade de Buenos Aires, 2012) e junto ao Walter Benjamin Archiv (Akademie der Künste, Berlim, 2019). Além de vários ensaios, publicou 2 livros sobre Guimarães Rosa: *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (2015) e *Armas Letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (2019). É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, integrante do GT Anpoll Literatura e Sociedade e editora-executiva da revista *Terceira Margem*. Atualmente, suas pesquisas giram em torno da inscrição do cotidiano na prosa de ficção brasileira contemporânea. **E-mail:** daniellecopras@letras.ufrj.br

Edu Teruki Otsuka

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque (Nankin, 2001) e *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (Ateliê, 2016). **E-mail:** eduotsuka@usp.br

Giovanna Dealtry

Professora adjunta da UERJ, atua como membro do PPGL em Estudos de Literatura. Participa do Laboratório de pesquisas da Belle Époque (Labelle). **E-mail:** giovannadealtry@gmail.com

Ivone Daré Rabello

Professora sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/ USP. Autor, entre outros, de *Um canto à margem*. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa (São Paulo: Nankin/Edusp, 2006) e *A caminho do encontro*. Uma leitura de Contos Novos São Paulo: Ateliê, 1999), além de ensaios publicados em revistas acadêmicas e em *A Terra é Redonda*. É coordenadora, junto aos Profs. Edu Teruki Otsuka e Anderson Gonçalves, do grupo Formas culturais e sociais contemporâneas (Capes). **E-mail:** ivonedare@uol.com.br

Marcelo Magalhães Leitão

Professor do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará. Realiza pesquisa sobre cinema brasileiro e suas articulações com a literatura e o pensamento brasileiros. Atualmente investiga também a trajetória e o pensamento de Luiz Gama “neste país clássico da liberdade”. **E-mail:** marmagtao@ufc.br

Miguel Conde

professor adjunto de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ. Nascido no Rio de Janeiro em 1981, é jornalista formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Foi curador de duas edições da Flip e organizou a coletânea Quarteto Mágico: Contos de Murilo Rubião, José J. Veiga, Campos de Carvalho e Victor Giudice (Autêntica, 2018). É um dos editores da Revista Estuário: www.revistaestuário.com. **E-mail:** miguelconde@letras.ufrj.br

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana*. **E-mail:** verafollain@gmail.com

Sobre as autoras e autores dos artigos

Homero Vizeu Araújo

Professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Letras. Autor de *Machado de Assis e arredores* (Editora Movimento) e *Futuro pifado na literatura brasileira* (Editora Ufrgs), entre outros.
E-mail: homerovizeu@gmail.com

Mariana Filgueiras

Doutora em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** marianafilgueiras@gmail.com

Nesta edição

Alex Alves Fogal

Daniel Bonomo

Danielle Corpas

Edu Otsuka

Giovanna Dealtry

Homero Vizeu Araújo

Ivone Daré Rabello

Marcelo Magalhães Leitão

Mariana Filgueira

Miguel Conde

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

REVISTA 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