



Ângela Maria Dias

**TRISTES LITERATURAS:
CONTRAPONTO DA
LITERATURA BRASILEIRA**



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

REVISÃO: Ângela Maria Dias

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

REITOR: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

VICE-REITOR: Fabio Barboza Passos

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE- EdUFF

Conselho Editorial

Luciano Dias Losekan (Diretor)

Carlos Rodrigues Pereira

Denise Tavares da Silva

Johannes Kretschmer

Iris Maria Costa Amancio

Lucia Maria de Assumpção Drummond

Luiz Mors Cabral

Marco Moriconi

Marcos Otávio Bezerra

Renato Franco

Roberto da Silva Fragale Filho

Ronaldo Altenburg Odebrecht Curi Gismondi

Ruy Afonso de Santacruz Lima

Vágner Camilo Alves

Obra financiada com a verba de custeio CAPES/PROEX - POSLIT/UFF.

Obra selecionada pelo Edital Coleção Ensaios 2025.



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

D541t Dias, Ângela Maria.
Tristes literaturas [livro eletrônico] : interfaces comparatistas da literatura brasileira / Ângela Maria Dias. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima; Niterói, RJ: Eduff, 2025.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-67-0

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Ensaios brasileiros. I. Título.

CDD 809

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Ângela Maria Dias

TRISTES LITERATURAS:
CONTRAPONTO
DA LITERATURA BRASILEIRA

Rio de Janeiro | Niterói

2025



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Ao Renato,
meu filho,
com amor e admiração

Sumário

INTRODUÇÃO	8
O VÉRTICE DO NACIONAL: Heterogeneidade da herança histórica e bricolage transcultural	15
REFÉNS DA “NOITE INCESSANTE”: Sacrifício e cumplicidade em Anjo Negro de Nelson Rodrigues	26
CAMINHOS DA DISTOPIA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: A espera sem horizontes do individualismo niilista	45
LITERATURA COMO ANTROPOFAGIA EM MACHADO DE SILVIANO SANTIAGO: O corpo como agente da mímica ficcional	60
CRISE ÉTICA E DISTOPIA: Correspondência entre as literaturas brasileira e francesa contemporâneas	76
ESTÉTICAS DO NOMADISMO: Circulações transculturais e o exotismo da diferença	101
ITINERÁRIO DE UMA INFAUSTA TRADUÇÃO: A mestiçagem brasileira em Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Elvira Vigna	116
LISBOA DOS CLANDESTINOS, O SONHO ENCALHADO: em torno de Estive em Lisboa e lembrei de você , de Luiz Ruffato	139
VIAGEM E ECODISTOPIA EM DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ E IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO	154
CIRANDA DE MORTES: Violência de gênero em Mulheres empilhadas	184

A LITERATURA DE LÚCIO CARDOSO: Espacialidade gótica, melodrama e personagens emparedados	205
A HISTÓRIA PELO RETROVISOR: O legado da espoliação e a onça mítica em O som do rugido da onça de Michéline Verunschky	226
LÓGICA COLONIALISTA E NECROPOLÍTICA: A morte e o meteoro de Joca Terron	250
O EXORCISMO DO FOGO: Faulkner em diálogos incendiários	269
SOBRE A AUTORA	284

Disforia é o ar do tempo

dysphoria Mundi. é o que vem depois do fim da História, da pós-modernidade e da fragmentação dos grandes relatos. Passamos do capitalismo disciplinar e bacteriano para o capitalismo cibernético e viral.

PAUL B. PRECIADO

“O velho mundo está morrendo, e o novo mundo luta para nascer: agora é tempo de monstros”

GRAMSCI

8

O dicionário Priberam da Língua Portuguesa define a palavra *disforia* de duas maneiras: “*sensação ou estado de mal-estar, ansiedade e depressão*” ou ainda como “*transtorno resultante da discordância entre a identidade de gênero de uma pessoa e o gênero que lhe foi atribuído à nascença*” (<https://dicionario.priberam.org/disforia>). Por sua vez, o dicionário *Aurélio* compreende a mesma palavra praticamente da mesma forma que o anterior em sua primeira acepção: “*sensação de mal-estar, de desconforto, de ansiedade, de depressão constante*” (<https://www.dicio.com.br/disforia>).

Já o filósofo Paul B. Preciado em seu livro **Dysphoria mundi: O som do mundo desmoronando** (2022), oferece duas significações muito assemelhadas às dos dicionários, embora bem mais completas. A primeira, incluindo, inclusive, o histórico do termo:

O conceito de “disforia” apareceu pela primeira vez no início do século XX, nos textos dos psiquiatras alemães Emil Kraepelin e Eugen Bleuler para descrever estados de ânimo e mudanças de comportamento em pacientes com epilepsia. Kraepelin e Bleuler afirmaram que a disforia era predominante naquilo que eles denominaram pela primeira vez “transtornos psiquiátricos”, cujos sintomas incluíam a depressão mesclada à irritabilidade,

ao medo, à ansiedade e aos estados de ânimo eufóricos, assim como à insônia e à dor generalizada. A palavra dysphoria surge da hibridação do prefixo grego dys — que retira, nega ou indica dificuldade — com o adjetivo phoros, derivado do verbo pherein — levar, acarretar, suportar, trasladar; encontramos o mesmo verbo na palavra metáfora (apud KRAEPELIN, Emil. *Psychiatrie*. v. 3. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1923; BLEULER, Eugene. *Textbook of Psychiatry*. Nova York: The Macmillan Co., 1924) (PRECIADO, 2022, p. 15)

A segunda designação procura caracterizar-se como resultante da busca de uma forma de conhecimento mais voltada para a reflexão sobre o atual momento de profundas mudanças planetárias, de ordem ecológica, filosófica e sexual. Assim, apoia-se no “transtorno de estresse pós-traumático” e (n)a “disforia de gênero” para resumir principais tendências de nosso tempo.

Em seguida, explica:

Introduzida no discurso médico em 1973 por Norman Fisk e transformada em prática clínica pelo dr. Harry Benjamin, a noção de disforia de gênero herda o modelo ontológico binário que estabelece distinções convencionais e socialmente normativas entre masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade, às quais acrescenta a diferença entre a anatomia e a psicologia, entre o sexo como fato orgânico e o gênero como construção social (PRECIADO, 2022, p.16).

Segundo o filósofo, a atual situação planetária “epistêmico-política é uma disforia generalizada” (PRECIADO, 2022, p.13). Não precisamos de muitos argumentos para descrever este mal-estar generalizado. Inicialmente, como nos aponta Bauman, ao abordar sentimentos difusos na Europa, a crise permanente alimentada pelo “fosso entre poder e política — isto é, entre a capacidade de levar coisas a cabo e a habilidade de decidir que coisas devem ser feitas” (BAUMAN, 2017, p.17), do nosso ponto de vista, não precisa ser entendida como restrita a este continente.

De maneira geral, a maioria dos países ocidentais, incluindo Estados Unidos e América do Sul, manifestam sintomas semelhantes. Desde a crise financeira global de 2008, o cenário não tem sido alentador. O presente prolongado pela dominância do progresso tecnocientífico, as crises de saúde pública, desde a AIDS até a COVID, nos anos 2020, a guerra na Ucrânia, invadida pela Rússia, as infundáveis guerras no Oriente Médio, ditaduras espalhadas pelo mundo, a ascensão dos etnonacionalismos, a ameaça da nova vitória de Trump nos Estados Unidos, a emergência da IA, suas promessas e perigos e, sobretudo, o crescente agravamento da ameaça ecológica, e as perspectivas apocalípticas que se avolumam: enfim; um não mais acabar de impasses e conflitos disseminados por todos quadrantes do planeta.

10 Kyle Chayka, num artigo para o *New Yorker* de dezembro/2023, intitulado “The Terrible Twenties”, baseando-se no historiador Adam Tooze, cita o termo “polycrisis”, que foi criado por Edgar Morin e Ann-Brigitte Kern, nos anos 1990, para referirem-se a “três ou mais riscos sistêmicos e interatuantes, com potencial de causar um potencial crescente de falhas naturais e sócio-sistêmicas que irreversivelmente degradam os prospectos humanos (CHAYKA, 2023).

Por outro lado, Chayka também assinala que o escritor James Bridle, em 2016, intitulou o seu livro sobre a tecnologia e a previsão do futuro como um tempo de colapsos, de **New Dark Age**, tendo tomado o epíteto de Lovecraft. Acrescenta, em seguida, que Bridle comenta que o termo tem sido usado para designar não apenas o descenso da democracia, mas também os flagrantes impactos da mudança climática.

Ainda a respeito da sensação de impotência ocasionada pelo clima público atual, o escritor afirma a Chayka que, em outras épocas, o homem também viveu em incerteza e insegurança, mas hoje em dia, o chocante é tomar conhecimento dos mais diversos fenômenos, simultaneamente, pelas redes sociais e, em consequência, sentir uma aguda incapacidade de atuar para modificar o que quer que seja.

No seu recente livro, **Capitalismo financeiro e a insurreiçã da linguagem** (2020), Franco Berardi, logo nas primeiras páginas, faz um diagnóstico preciso da síndrome que domina o nosso mundo assolado pelos males de um regime econômico movido pelo extrativismo maciço de recursos naturais e ganância do lucro:

O poder financeiro se baseia na exploração do trabalho cognitivo e precarizado: em sua forma contemporânea, o intelecto geral está separado do corpo. Em sua configuração atual, o intelecto geral está fragmentado e foi desprovido das capacidades de autopercepção e de autoconsciência. Só a mobilização consciente do corpo erótico do intelecto geral e a revitalização poética da linguagem poderão abrir caminho para o surgimento de uma nova fórmula de autonomia social (BERARDI, 2020, p.8-9)

No contraponto ao capitalismo cibernético e viral, Berardi aponta a poesia, ou seja, o fazer literário, ou a arte da linguagem, como “vibração singular da voz” contra a cacofonia da informação acelerada e da “inflação semiótica” (BERARDI, 2020, p.99-100). E demonstra como ela atua: “ela representa um diagnóstico da poluição infosférica que atinge a psicofera e uma terapia dirigida ao organismo afetado” (BERARDI, 2020, p.101).

O Brasil, por sua vez, como um país, que, na esteira dos grandes avanços tecno-científicos, em termos de comunicação, atualmente, atingiu a condição pós-letrada, sem ter constituído, em termos mais gerais, uma esfera letrada verdadeiramente majoritária, apresenta ainda sérios problemas de escolaridade e letramento. E, ainda hoje, apesar da expressiva movimentação literária de novos autores, a literatura brasileira, não possui grandes contingentes de leitores regulares, à exceção de alguns *best-sellers*, em sua maioria pertencentes a outras nacionalidades.

Talvez, em decorrência dessa carência histórica de séculos, nossa democracia atravesse, em determinados períodos, uma certa turbulência.

No momento, depois do tenebroso governo do ex-presidente eleito em 2018, respiramos uma pausa democrática, não sem antes termos experimentado a contrafação tropical do ataque ao Capitólio, de 2021, nos Estados Unidos, com o famigerado ataque aos três poderes, em Brasília, no fatídico 8/01/2023.

12 Nesse contexto, publicar um livro de crítica literária sobre a literatura brasileira contemporânea, e ensaios de literatura comparada, não deixa de ser um misto de teimosia de mistura com alguma infundada audácia. Os leitores são ariscos, e, mesmo entre os estudantes de letras a recepção é muito pouco encorajadora. Há, sem dúvida, componentes socioeconômicos envolvidos, além do preço do livro ser pouco estimulante.

De qualquer forma, há uma certa tenacidade na minha atitude, já que, se sou tentada a escrever sobre o que leio, inclusive para diversificar a minha atividade docente, há que buscar alguma divulgação, mesmo que precária...

Bem, o assunto em pauta na totalidade dos artigos, como indica tanto o título da coletânea, **Tristes literaturas: contrapontos da literatura brasileira**, quanto o desta introdução, é distopia e, em alguns casos, suas variantes góticas. O tema, como se sabe, é tão emblemático nos tempos que habitamos, que, por sua insistente emergência nos diagnósticos correntes, já está desgastado; não só pela banalização do uso, como também em decorrência da atenção crítica que vem recebendo.

Nesse sentido, vou mencionar uma definição dentre muitas que, por sinal, cita algumas fontes:

Um dos aspectos da distopia consiste na sua localização num cenário diferente, no tempo e no espaço do nosso próprio. Na taxonomia de Sargent, distopia é uma “sociedade não existente,

aludindo ao que Darko Suvin refere na ficção científica como “estranhamento cognitivo”, ou, uma forma de distanciamento que, à semelhança de um efeito brechtiano, surpreende o leitor e o induz a uma visão crítica do presente”. Conforme Parrinder o expressa, “ao imaginar mundos estranhos, nós nos voltamos para as nossas próprias condições de vida numa perspectiva nova e potencialmente revolucionária” (ROSENFELD, 2021, p.37, tradução nossa).

Os diversos textos, girando em torno destas diretrizes, em sua maioria, apresentam perspectivas comparatistas com outras literaturas, entre textos de literatura brasileira, ou entre textos literários e textos oriundos de crônica, história e ciências sociais.

À exceção de um artigo sobre as novelas pouco estudadas de Lúcio Cardoso, todos os demais ensaios tratam de criações da recente literatura brasileira contemporânea.

Apesar da proximidade entre o período de produção do corpus escolhido e a experiência da leitura, buscamos um distanciamento teórico no tratamento dos respectivos argumentos e faturas literárias das narrativas interpretadas. Se toda crítica trai componentes autobiográficos, segundo a conhecida frase de Oscar Wilde, procurou-se escapar de armadilhas personalistas ou idiossincrasias críticas estranhas aos textos autorais.

Ainda que eu continue considerando a literatura uma “orgia perpétua”, como no precioso título de Vargas Llosa, aproveitado de Flaubert, esforcei-me por me manter no patamar de uma lúcida embriaguez, sem vertigens.

Que o leitor não se entedie...

REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco. Asfixia. **Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem.** Trad. Humberto do Amaral, São Paulo, Ubu: 2020.

CHAYKA, Kayle. **“The terrible twenties? The asshole scene? What to call our chaotic era?”** New York. The New Yorker: 7 december, 2023.

PRECIADO, Paul. B. **Dysphoria mundi. O som do mundo desmoronando.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Zahar: 2022.

ROSENFELD, Aaron S. **Character and Dystopia. The last man.** New York, Routledge:2021.

O vértice do nacional: Heterogeneidade da herança histórica e bricolagem transcultural

Quando os Andrade do nosso Modernismo conceberam seus geniais personagens-viajantes, o **Macunaíma** de Mário e **Serafim Ponte Grande** de Oswald, afinados pela comum plasmação antropofágica e pela extrema mobilidade como condição existencial, certamente não tinham noção da radicalidade profética e da verticalidade alegórica de suas criações em relação aos destinos da cultura brasileira. Seria cômico se não fosse sério, lembrar, como ilustração desta emblemática persistência, uma das hipóteses iniciais de Canclini sobre a América Latina, no seu **Culturas Híbridas**, sobre nosso “orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular”, por constituirmos “a pátria do pastiche e da bricolage, onde convivem muitas épocas e estéticas (Canclini, 1989:19).

Macunaíma, o “herói de nossa gente”, em sua errática peregrinação pelo país, ao contrário do seu criador, Mário, o apaixonado “turista aprendiz” do Brasil, não retém nada, em nada se fixa. Por sua natureza híbrida de herói popular sincrético, costurado pela combinação de fábulas, arquétipos narrativos da tradição e disparres motivos folclóricos é capaz de tudo: protético e mutável, “troca a própria consciência pela de um sul-americano e se dá bem da mesma forma” (Proença, 1969:15), transregional e desgeograficado, lembra-se da sua “querência” no Amazonas (idem), turbulento e sem medida, constitui o “in-caracterizado” desenho do “herói

sem nenhum caráter”, disponível a toda prerrogativa de prazer e descomprometido de qualquer obrigação moral com o próximo. O perfil incerto deste herói, segundo seu autor, constitui uma aguda sátira “sem continuidade” “ao brasileiro em geral . . . e também ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante (Andrade apud Campos, 1973:67,68).”

Justamente por este viés podemos aproximar o personagem em questão, bem como o seu companheiro Serafim, considerado por A. Candido, o Macunaíma urbano, da tipologia de Z. Bauman inerente ao nomadismo atual do mundo globalizado, em que “a mobilidade torna -se o fator de estratificação mais poderoso e mais cobiçado (Bauman, 1999:16)” e a anulação tecnológica das distâncias espaço-temporais cria dois paradigmas de comportamento: o turista e o vagabundo. Cada um deles num pólo oposto “da nova hierarquia da mobilidade”: O primeiro, flanando nas alturas do admirável Primeiro Mundo dos “globalmente móveis”(idem:96), onde o espaço real ou virtual dilui a anterior geografia e desmaterializa fronteiras e distâncias. O segundo, habitando no antigo império das limitações espaciais e das divisões e acidentes geográficos, em que a privação sócio-econômica, a exclusão cultural e ou étnica e a desorientação existencial forçam a uma intermitente errância ou a uma obrigatória imobilidade agravadas pelo fascínio ideológico das maravilhas tecno-midiáticas e pelas luminosas promessas do carrossel consumista. Na medida em que “o vagabundo é um consumidor frustrado”(idem:104), sua descaracterização cultural, seu incurável deslumbramento pela celeridade das modas e a frequente inexistência de uma “agenda política própria”, o aparentam, em sua versão nacional, à peculiar ausência de caráter e à incorrigível mania de grandeza de Macunaíma.

Macunaíma lido hoje, em meio à selvagem despolitização deste fim de século, radicaliza a reciclagem tropicalista do filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, despiando-se de toda aura

risonha e mítica do local, para assumir a errância como fatalidade e desdobrá-la em lamentáveis opções: ou transformar a antiga ingenuidade na desesperada versatilidade do ex-trabalhador flexibilizado, ou reverter a proverbial “falta de caráter” numa oportuna arregimentação pelo crime organizado da droga, das armas ou de qualquer outra violência rentável. De toda forma, seu atual destino, hoje, na melhor das hipóteses, passaria pelo engajamento no MST (Movimento dos Sem -Terra), o que, ainda assim, não necessariamente o livraria do inexorável desenlace à Joaquim Pedro de “brasileiro comido pelo Brasil”. Assumindo a mobilidade forçada dos “desterrados na própria terra”, Iracema, a outra heroína da nacionalidade, segundo Chico Buarque, “voou para a América”:

Não domina o idioma inglês

Lava chão numa casa de chá

(. . .)

Ambiciona estudar

Canto lírico

Não dá mole pra polícia

Se puder, vai ficando por lá

Tem saudade do Ceará

Mas não muita

Uns dias, afoita

Me liga a cobrar

— É Iracema da América (Buarque:1998 , Compact Disk)

Em compensação, com o emblemático *Serafim Ponte Grande*, a “utopia da sociedade dos turistas, num mundo sem vagabundos (Bauman, 1999:76) não poderia estar melhor encarnada. A “transposição do primitivismo antropofágico para a escala da cultura burguesa”, nas palavras de A. Candido, não só é responsável pela explosão da anterior perspectiva classista, do Oswald/fase Pau-Brasil, como, por isso mesmo, constitui uma espécie de agressiva anatomia

da apropriação do dispositivo antropofágico pela classe dominante, numa delirante progressão de autismo social.

A violência anárquica deste “anti-livro” manifesta-se, no desenvolvimento de uma hiperparódia em que a colagem compulsiva de materiais diversos, pelo exagero cumulativo da citação de qualquer estilo, termina por aturdir o leitor e confundi-lo no cruzamento entre vozes e papéis. Desta compósita e desconjuntada arquitetura surge a história alucinada de Serafim despontando da província para o mundo, entre trapaças, crime, violência e exacerbado individualismo, numa trajetória finalmente coroada pela utopia da eterna viagem: a vitória antropofágica do indivíduo rebelde e antiestatista contra a sua circunstância e respectivas injunções. Na paródia tropical à lição de Sade sobre a ultrapassagem da lei para a anarquia como instituição, “instituiu-se em El Durasno uma sociedade anônima de base priápica (. . .) contra a coação moral da indumentária e a falta de imaginação dos povos civilizados (Andrade,1968:263).

Se, como diz Oswald, “o que a humanidade quer é pretexto para viajar”, sob a inspiração de Serafim, os passageiros da nave El Durasno encontram o seu. O festim ambulante que concebem, numa espécie de paródia semi-reverente à sádica anarquia como revolução permanente, decerto que já se inscreve no horizonte do “mundo não datado, não rubricado” de uma festa antropofágica para poucos e, por isso, tem como lema o delirante “Que os vossos sonhos se precisem, *our ladies and gentlemen*”(Andrade:1978:250). Esta fascinante alegoria da novíssima estratificação social globalizada, através da experiência da não-territorialidade do poder das elites, ao instrumentalizar a estratégia antropofágica da “revolução caraíba” em causa própria, radicaliza a decodificação de dois núcleos críticos de sentido: Inicialmente, transforma a apoteose da liberdade absoluta no capcioso emblema da “tagarelice cosmopolita” que, ao enunciar “a experiência daqueles que já levantaram âncoras, os “já emancipados,” (. . .) apresenta o privilégio (. . .) como a “natureza

humana” comum ou o “futuro de todos nós”(Bauman, 1999:108). Em seguida, identifica Serafim, o anti-herói, misto de intelectual e “homem de ação”, com a esfera “culturalmente híbrida da elite (. . .) ligada à política internacional, à vida acadêmica, à mídia e às artes”(Friedman apud Bauman, 1999:108)

Este diálogo com o cerne da tradição antropofágica do Modernismo brasileiro ao fazer emergir a metáfora da viagem como constante, de uma parte reafirma a histórica inserção periférica do intelectual brasileiro e, de outra, induz à sua interpretação enquanto eterno argonauta, visando a concretizar, pelo deslocamento espacial, o distanciamento temporal necessário ao exame do histórico bifrontismo brasileiro, no amálgama entre as divergentes tradições locais e o cosmopolitismo cultural da metrópole. Entretanto, tal empenho projetivo de atualização crítica da cultura brasileira, ao final dos anos 20, apesar do otimismo programático, já se depara com o arrefecimento da crença na excelência utópica da devoração, em decorrência da força diluidora da bricolage, como performance francamente majoritária, numa espécie de irônica recorrência de uma teimosa formalização disforme $\frac{3}{4}$ como se pode constatar com os anti-heroísmos de Macunaíma e Serafim, acima referidos.

Nos anos 60, um outro afluxo antropofágico, desta vez, ainda menos entusiasta, emerge da diretriz teórico-experimental de criação formada, no decorrer da década, pelo cruzamento de inúmeras manifestações, numa crescente e recíproca emulação: o cinema novo de Glauber Rocha e o de Joaquim Pedro de Andrade, o teatro Oficina de José Celso Martinez, a obra de Hélio Oiticica, a música popular do Movimento Tropicalista. Desta feita, a progressiva prevalência da cultura audiovisual e a criação de uma linguagem televisiva no país transformam a Antropofagia numa prática crítica e arriscada diante cultura de massas e do capitalismo, desdobrada em diversas direções e modalidades. Nas Artes Plásticas, por exemplo, através do trabalho de H:Oiticica, a neovanguarda brasileira, no final dos

60 e início dos 70, contrapõe à desautonomização do discurso artístico, inerente à nova sensibilidade, então disseminada, um diálogo devorador, que, a par de realizar “uma revisitação da problemática construtivista”, radicaliza sua inserção na realidade social, política e cultural do país.

Tal “necessidade construtiva caracteristicamente nossa” está na base da melhor produção do período, que pretende aliar o esforço de renovação experimental à crítica da “generalização diluidora” ou da “mentalidade diarréica do país”, inerente à “falta total de caráter (que) floresce . . . no Brasil”(Oiticica, 1996:17-25). E não é por outro motivo que, no rastro do Modernismo de 20, o antológico *Brasil Diarréia*, de 1973, repropõe uma “cultura de exportação”, como um movimento voltado para a anulação da condição colonialista através da “deglutição dos valores positivos dados por essa condição, e não de seu despiste como se fossem uma miragem” (idem:18).

Atualmente, quase trinta anos após a indignação deste formidável manifesto, a transnacionalização da cultura pelos fluxos livres do capital, das informações e das comunicações, aposenta a aposta numa “cultura de exportação”, já que o ultra-contemporâneo frequenta todas as imagens cotidianas, desestruturando a antiga hierarquia dos modos de produção (erudito, popular, massivo) e confundindo fronteiras e pertencimentos localizados. Mas, se a volatilidade tecno-midiática entroniza a mescla de referências e fazeres culturais como pré-requisito a toda criação, e o protagonismo modernizador dos intelectuais, na atualização da periferia frente às agendas hegemônicas, perde a inteira razão de ser, a tarefa crítica do pensamento como ação no interior de uma cultura historicamente colonizada não se esgota.

Se a cultura brasileira, em seu processo histórico, caracteriza-se por uma “latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVIII” ³/₄ como o reconhece Paulo Herkenhoff ³/₄ o permanente dilúvio de imagens pós-modernas enxarcando a percepção

cotidiana e fazendo-a boiar à superfície, radicaliza a proposta de Oiticica por “um genuíno laboratório de miscigenação” oposto à “folclorização opressiva da cultura” como “glorificação do que está fechado”. Neste sentido, seu enfoque do continuum em formação enquanto “possibilidade aberta” pressupõe a lenta e difícil emergência da “subterrânea” da cultura, da condição subdesenvolvida do país, na qualidade de “algo (que) espreita a possibilidade de se manifestar” e ao mesmo tempo, como “miragem”, revém.

Justamente o desafio da leitura desta atual condição fantasmática da cultura contemporânea, conduz Derrida a Marx. Num panorama mundial assolado por arcaicas obsessões em meio a “um espaço público profundamente conturbado pelos aparelhos tecno-tele-midiáticos, pelos novos ritmos da informação e da comunicação (...) e pela nova estrutura do acontecimento e de sua espectralidade que eles *produzem*” (Derrida, 1994:109); faz-se necessário recriar uma estratégia contra os fantasmas. Neste sentido, a reafirmação da herança marxista, pelo exemplo derridiano, passa pela apreensão política da coisa pública e de seu espaço como irreduzível *virtualidade* (espaço virtual, objeto virtual, imagem de síntese, simulacro espectral, (...) traço além da presença e da ausência). Além disso, esta busca de uma ontologia marxista do fantasma, elege, “em um certo espírito do marxismo”, dois procedimentos como objeto de fidelidade: “a idéia crítica ou a postura questionadora” (...) “a saber, um método pronto à sua autocrítica” e “uma certa afirmação emancipatória e *messiânica*, (...) que se pode tentar libertar de todo dogmatismo e mesmo de toda determinação metafísico-religiosa, de todo *messianismo*” (idem:120-121).

Por esta perspectiva, a interpretação da atual especificidade dos espaços públicos nacionais, na encruzilhada de três dispositivos — o político, o erudito ou acadêmico e o mass-midiático — inicialmente, deve levar em conta a invasora mediação do “poder tecno-midiático” sobre os demais e, em seguida, considerar “sua

dimensão irredutivelmente espectral”, assim como os efeitos fantasmáticos “da nova velocidade da *aparição* (. . .) do simulacro, da realidade virtual do *ciberespaço* (idem:76-78) que manifestam, nos dias de hoje, poderes inauditos”. Para o enfrentamento da injunção que nos implica, certamente que o torneio operado por Derrida com a herança de Marx poderá constituir fértil e laboriosa pista. De um lado o reconhecimento da “indissociabilidade originária da técnica e da linguagem” como precursora conquista teórica marxista, não o impede de constatar que “ele (Marx) não poderia ter acesso à experiência e às ficções que temos hoje”. De outro, a arquitetura do conceito de “interpretação performativa”, como “interpretação que transforma o que interpreta” (idem:75) — também baseada no exemplo marxista — prepara a leitura do conceito de herança como

22 uma operação existencial produtiva e constitutiva no e pelo tempo: “A herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. (Derrida, 1994) *Somos* herdeiros, o que não quer dizer que temos ou que recebemos isto ou aquilo, (. . .) mas que o *ser* disso que somos é, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não (idem:79)”.

Então, no testemunho do que somos, à medida do que herdamos ou traduzimos, a herança se revela, desdobrando-se como heterogêneo, interrupção, injunção e, por isso, diferindo no presente que, assim, se pode abrir para o que, segundo Benjamin, poderia ser alguma “fraca força messiânica”.

O exemplo crítico desta leitura da historicidade como a consistência de um “tempo heterogêneo e diferido”, provavelmente, será de grande valia para uma tentativa de re-interpretação da herança histórica da cultura brasileira, caso se leve em conta que a referida “latência antropofágica” da cultura brasileira, “desde o século XVII” — com a criação do Brasil, como “comunidade imaginada”, por Gregório de Matos — em sua renovada tentativa de traduzir o “conflito de culturas”; encontra um problemático limiar, a partir da década de 60.

De fato, se a dialética local/cosmopolita — concebida por A. Candido como constante do processo de formação da literatura e da cultura brasileiras — prevalece soberana até o esgotamento do empenho atualizador do intelectual público brasileiro, o perturbador alvorecer da década de 70 prepara a hegemonia de um outro diapasão. A definitiva ascensão da cultura audio-visual e da racionalidade dos meios técnicos da comunicação de massa ao centro da cena social, além de promoverem outros personagens como porta-vozes de um suposto “interesse geral”, instituem a bricolage transcultural não apenas como uma espécie de impositiva moldura de criação, mas, sobretudo, como forma de conhecimento disseminada e, por assim dizer, “naturalizada” em sua extensividade.

E isto quer dizer várias coisas: além da integração da arte na vida cotidiana e de sua intensiva estetização, a banalização da obra como processo técnico e bem de consumo e uma definitiva diluição de nexos e fronteiras entre modos de produção, valores e expectativas culturais. Implicada nesta injunção, a hegemonia das redes audiovisuais aliada à sobredeterminação da lógica econômica propicia a emergência de dois protagonismos na cena midiático-intelectual do nacional-globalizado: os comunicadores-culturais e os tecno-especialistas, combinada ao declínio público do intelectual crítico e à estetização personalista da atividade artística.

No horizonte da atual indeterminação, a recaptura do Marx teórico e crítico da ideologia, sob a perspectiva aqui discutida $\frac{3}{4}$ em meio à contemporânea proliferação de fantasmas pelo circuito virtual do capital e do conhecimento — pode possibilitar uma inesperada via de renovação do empenho crítico implicado na herança antropofágica da cultura brasileira. Por outro lado, num certo sentido, a perda da responsabilidade atualizadora dá ao intelectual $\frac{3}{4}$ hoje em dia, um “modernista sem modernismo” — uma maior liberdade para buscar no presente a fresta transitiva “entre o que vai e o que vem”(Derrida, 1994:43) e, assim, propiciar aquela possível “fraca

força messiânica”, adivinhada por Benjamin como um índice secreto do passado, que o remete à libertação.

Na linha desta possível humildade crítico-constructiva, talvez possa inscrever-se o exemplo de Augusto, o intelectual-limítrofe, de Rubem Fonseca em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”(1992). Em pleno Brasil globalizado dos anos 90, Augusto, o andarilho, “anda nas ruas o dia inteiro e parte da noite”, praticando uma espécie de reflexão peripatética, voltada para a decifração da cidade e seu caos: “o centro da cidade é um mistério”; “é mais diversificado e obscuro e antigo”; “o centro da cidade não tem um morro verdadeiro”(Fonseca, 1992:16). “Solvitur ambulando”, ele é bastante diferente dos andarilhos-vagabundos descritos por Bauman, já que faz de seu enraizamento no local uma opção constructiva, uma espécie de aplicada devoção. Escritor e andarilho, “quando não está escrevendo — ou ensinando as putas a ler — ele caminha pelas ruas”(idem: 12) Obstinado intérprete de sua circunstância, apaixonado por ela, “Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”(idem: 19).

Entretanto, esta busca teimosa e ininterrupta de um sentido que mais o vincule ao local, de um nexos que sustente e estructure a sua legibilidade, prescinde do luxo da esperança: nem desejo, nem esperança, nem fé, nem medo, apenas a vontade de acabar o livro(idem:47-48). Apenas e sobretudo a subterrânea crença no poder da palavra, na “presença aconchegante” dos livros (idem:24), quem sabe, como derradeiro refúgio da humanidade do homem. (?). Sem nenhuma retórica ou vestígio da largueza de belas palavras, Augusto certamente encarna, no seu minucioso apego ao Rio — suas partes, pedaços, letreiros, buracos e principalmente pessoas — o intelectual invocado por Deleuze, a partir de Marx e de Shakespeare: nem crédulo, nem dogmático, o “intelectual” de amanhã (. . .) deveria aprender a viver aprendendo a ocupar-se do fantasma, a deixar-lhe ou restituir-lhe a fala(Derrida, 1994:234).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. 1º Prefácio/Macunaíma. *Apud*: CAMPOS, Haroldo. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. **Memórias sentimentais de João Miramar & Serafim Ponte Grande**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 263.

DIAS, Ângela Maria. Oswald Serafim: o “anarquismo enrugado”. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. **Oswald plural**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995, p. 127-132.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BUARQUE, Chico. “Tracema voou”. **As cidades**. BMG, 1998.

CAMPOS, Haroldo. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.

FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OITICICA, Hélio. **Brasil Diarréia**. In: Hélio Oiticica. Curadores: Guy Brett, Catherine Davida, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape. Rio de Janeiro: Prefeitura/Rio Arte, 1996.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 15.

Reféns da “noite incessante”: sacrifício e cumplicidade em *Anjo negro* de Nelson Rodrigues

26

A literatura brasileira tem acolhido com alguma frequência a contraposição entre o mito da democracia racial no Brasil multiétnico e o ideal de embranquecimento da raça, acalentado desde o século XIX, por influência de teorias pseudo-científicas que dogmatizavam a superioridade da raça branca. Ainda neste contexto, dois grandes escritores e um pensador são exemplos de vidas e obras que testemunham o difícil equilíbrio entre a origem negra e o ingente esforço de integração aos padrões brancos e cultos de comportamento e reconhecimento público. Se pensarmos em Machado de Assis, Cruz e Sousa e Tobias Barreto, vamos deparar-nos com três personalidades devotadas ao mesmo empenho de aprovação e respeitabilidade no universo da aristocracia intelectual e do poder simbólico.

Cada um à sua maneira, tentou escapar aos estigmas de inferioridade ligados à própria origem racial. Especialmente o nosso maior simbolista, o poeta Cruz e Sousa, nascido de pais escravos, enfrentou uma recepção hostil e preconceituosa, por conta da combinação incomum entre sua cor, até então destinada ao trabalho braçal, e um considerável talento literário. Seu desejo de absorção no mundo branco, como já o reconheceu Roger Bastide, manifestou-se, não só pela extrema sutileza e refinamento da obra, como também pela idealização da brancura como motivo estético e objeto de fascinação.

O poeta da beleza e da espiritualidade brancas era capaz de adorar apaixonado o avesso da própria aparência:

Espiritualizante Formosura
 Gerada nas Estrelas impassíveis,
 Deusa de formas bíblicas, flexíveis,
 Dos eflúvios da graça e da ternura.
 Açucena dos vales da Escritura,
 De alvura das magnólias marcessíveis,
 Branca Via-Láctea da indefiníveis,
 Brancuras, fonte da imortal brancura.

Não veio, é certo, dos paus da terra
 Tanta beleza que o teu corpo encerra,
 Tanta luz de luar e paz saudosa...

Vem das constelações, do azul do Oriente,
 Para triunfar maravilhosamente
 da beleza mortal e dolorosa.
 (CRUZ E SOUSA, 1961, p.83)

27

Em contraponto a tal fascínio, o poeta é também capaz de revelar-se um libertário, como observou José Guilherme Merquior (1977, p.142), sobre “**O emparedado**”:

(...) deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável.

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 659)

Não é outro o tema da peça **Anjo Negro**, a segunda criação do “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, escrita em 1946, logo a seguir **de Álbum de família**, que, igualmente interdita pela Censura, estreou em 1948, no Rio de Janeiro, dirigida por Ziembinski (MAGALDI, 1981, p.22).

Considerada por Sábato Magaldi, como uma de suas “peças míticas” por explorar o “inconsciente primitivo”, os “arquétipos e os “mitos ancestrais” (MAGALDI, 1981^a, p.7), trata de descarnar até a medula os mecanismos emocionais e as disposições afetivas implicadas pelo racismo, no âmago do doentio casamento entre Ismael, o marido negro, e Virgínia, a mulher bela e alva.

O enredo desenvolve-se na sufocante mansão do casal, que, conforme propõe a primeira rubrica, constitui um “cenário sem nenhum caráter realista”, despojado de teto “para que a noite possa entrar e possuir os moradores” (RODRIGUES, 1981, p.125).

Trata-se de uma história mórbida, povoada de crimes e traições: Virgínia, órfã de pais, é adotada pela tia, segundo ela, uma viúva, fria e má, que tinha cinco filhas solteiras. Ao ser surpreendida pela prima caçula e sua mãe, quando beijava o noivo da primeira, desencadeia o suicídio dela e a vingança da tia. Ismael, o médico negro e amigo da família, na noite do velório é incitado pela mãe lutuosa a entrar no quarto de Virgínia e estuprá-la.

Ismael, no dia seguinte, compra a casa e lá instala-se com Virgínia, tendo marcado o casamento para um mês depois. No revide à atração repugnada que sente pelo marido, Virgínia, assassina, em sequência, os três filhos negros que concebe durante a vida conjugal. A tia e as filhas, depois do casamento, retornam periodicamente à casa para os velórios das pequenas vítimas.

Por seu turno, o marido assiste impassível aos sacrifícios e alega à mulher que nunca os impediu por sentir-se mais unido a ela pelos assassinatos, passando, inclusive, a desejá-la mais.

Releva a qualidade sadomasoquista da trama em que os personagens se dilaceram e, na qual, simultaneamente se aprisionam. No caso de Ismael, como o reconhece Jurandir Freire Costa, em **“Da cor ao corpo: a violência do racismo”** (COSTA, 1984, p.1-15), a encarnação do corpo e do Ideal do Ego do sujeito branco, tomado como um “sujeito universal e essencial” (1984, p.4) constitui para o negro, a “projeção de um futuro identificatório antagônico em relação à real pessoa do seu corpo e da sua história”. E, nesse sentido, imprime então o “selo da perseguição ao corpo próprio” (1983, p.6), numa faina de autodestruição implacável, por mover-se em torno de “afetos e representações vinculados à dor e à morte” (1984, p.7). Assim, a noite incessante que, em sua autorrepugnância Ismael habita, alastra-se por todos os que com ele convivem.

29

De início, na sua psicopatologia, a busca da ascensão social vai dele exigir a “conquista de valores, status e prerrogativas brancas” (SOUSA, 1983, p.17). Ao tornar-se médico, Ismael propositadamente cega Elias, seu irmão branco, filho do segundo marido de sua mãe, por invejar sua cor e beleza. Em seguida, casado com Virgínia, compactua com seus assassinatos por conta da ferida narcísica que o toma. Mais adiante, consciente da traição de sua mulher com Elias, decide matar o filho do irmão que a engravida, depois de já ter matado o próprio concorrente. Surpreendido pelo nascimento de uma menina, Ismael decide também cegá-la no intuito de convencê-la de que ele era seu pai e branco, para, a partir daí, seduzi-la.

Ou seja, movido pela culpa ancestral da própria negritude, acrescida da revolta pela própria inferioridade, Ismael move-se, de início, numa espécie de sadismo por odiar a própria origem, ter ganas de ridicularizar a lei e desejo inconsciente de anular-se no mal absoluto. Submetido à espiral da perversão, o negro, desde pequeno,

execra todos os signos de pertencimento à sua etnia e cultura, numa obsessão de apagamento do próprio corpo em benefício de uma formação embranquecida.

Conforme as revelações de Elias a Virgínia, quando estiveram juntos:

Elias — Gosta do seu marido? (silêncio) Responda. Gosta? (silêncio) Ninguém pode gostar dele ... Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não dever renegar a própria lepra.

(...)

Elias (apaixonadamente) — Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras — ele que é tão sensual. A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. Quando fui morar na casa de Ismael, ele já era rapaz, e eu, menino. Ismael me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele; (olhando em torno ou, antes, virando a cabeça de um lado para outro, como se pudesse enxergar) e ainda hoje tenho — medo — um medo de animal, de bicho!

(...)

Elias (num lamento) — Foi uma fatalidade; eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios. Em vez de um, pôs outro...Perdi as duas vistas...Mesmo depois de cego ele me atormentava. Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico — só por orgulho, tudo por orgulho. O que ele fez com S. Jorge? Tirou da parede o quadro de S. Jorge, atirou pela janela — porque era santo de preto. Um dia, desapareceu de casa, depois de ter dito à mãe dele: “Sou negro por tua causa!” (doce, suplicante) Já ouviu o que eu disse. Agora responda — gosta dele? (silêncio) Gosta?

(RODRIGUES, 1981, p.141,142)

O ódio ao Pai concretizado na violência contra o santo, e a incriminação da mãe, além da violência invejosa com o irmão, da violência sexual contra Virgínia e contra sua filha Ana Maria marcam-no como um degenerado que pretende vingar-se da própria inferioridade naqueles a quem considera superiores. Por outro lado, todos esses comportamentos aliados à sua fabulação fantasmática de reinventar-se diante de Ana Maria como o único branco, na tentativa de viver a própria fantasia, constituem a antessala sádica do posterior e conseqüente reviramento masoquista.

Conforme comenta Roudinesco (1998, p.682), Freud, em 1919, no artigo “Uma criança é espancada”, esclareceu o “papel da fantasia no funcionamento do par sadismo-masoquismo”, ao introduzir “a ideia de que é sempre a culpa, no interior do ato do recalque, que constitui o agente da transformação do sadismo em masoquismo”. Assim o podemos constatar:

31

A fantasia do período de amor incestuoso havia dito: ‘Ele (o meu pai) só ama a mim, e não à outra criança, pois está batendo nela.’ O sentimento de culpa não pode descobrir um castigo mais severo do que a inversão desse triunfo: ‘Não, ele não ama você, pois está batendo em você.’ Desse modo, a fantasia da segunda fase, na qual o próprio sujeito é maltratado pelo pai, chega a ser uma expressão direta da consciência de culpabilidade da criança, à qual sucumbe o seu amor pelo pai. Tal fantasia, portanto, torna-se masoquista. Que eu o saiba, este é um fato constante; a consciência de culpabilidade é sempre um fator que transforma o sadismo em masoquismo. Porém não é este, certamente, todo o conteúdo do masoquismo. A consciência de culpabilidade não pode ser o único elemento eficiente; há de compartilhar o domínio com as tendências eróticas. Recordemos que se trata de crianças nas quais o componente sádico pode emergir de um modo prematuro e isolado por causas constitucionais. Não necessitamos abandonar este ponto de vista; precisamente nestas crianças surge muito facilitada uma regressão à organização

pré-genital sádico-anal da vida sexual. Quando a organização genital apenas alcançada sucumbe à repressão, não acontece, apenas, o fato de que todos os elementos psíquicos representativos do amor incestuoso permaneçam inconscientes. Sucede também que a mesma organização genital experimente uma desgraça regressiva. A ideia “o pai me ama” tinha um sentido genital; a regressão a transforma na seguinte: “O pai me bate (“eu sou espancada pelo pai”). Este “ser espancada” constitui uma confluência da consciência de culpabilidade com o erotismo. Não é só o castigo da relação genital proibida, mas também a sua substituição regressiva, e desta última fonte, se extrai a excitação libidinosa, que daí em diante, permanece unida a ele e buscará uma descarga em atos onanistas. Esta é já a essência do masoquismo. (FREUD, 1981, p.2471, Tomo III)

32

A reação sádica inicial anuncia um ser cindido pela alienação, segundo Fanon, inerente à tragédia do negro que, pela linguagem, por conta da “aventura colonial”, e no caso brasileiro, devido à escravidão, é obrigado a “assumir uma cultura (e) suportar o peso de uma civilização” (2008, p.33). Nesse sentido, a aquisição da linguagem imposta pelo branco dominante implica um processo de embranquecimento e, nessa linha, o desejo de ser branco passa a prevalecer como a via única de apropriação da “dignidade branca” (2008, p. 69).

No caso de Ismael, o preâmbulo sádico à posterior consagração do destino masoquista, inerente à promessa do círculo repetitivo da concepção e do sacrifício, tem a ver com o ressentimento contra o branco e o desejo de vingança sobre o interdito da carne branca. A dúvida em relação a si, enquanto ser capaz de provocar sentimentos de simpatia e/ou de amor, termina por conduzir à violência e à revanche.

Por isso mesmo, o contato interracial passa a ser vivido sob o signo da morbidez. No caso específico do casal Ismael/Virgínia, a situação se agrava, já que, de um lado, temos um negro que, tendo

conseguido reconhecimento como médico respeitado, pelo próprio mérito, pretende também um aval por meio da união com a branca. Virgínia, por sua vez, como vítima da violência sexual, quando teve seu quarto invadido pelo futuro marido, já se sente culpada, por conta do romance com o noivo da prima suicida.

E, embora afirme, com insistência, a sua repulsa por Ismael, na verdade experimenta por ele uma espécie de ambígua atração, que tem a ver com sua estrutura igualmente sadomasoquista, na qual o erotismo mistura-se a sentimento de culpa, ocasionando uma síndrome perversa, capaz de fazê-la, simultaneamente, refém e algoz de Ismael.

Assim, de um lado se queixa da impregnação do suor de Ismael em toda casa e na sua própria carne, além de considerar o desejo do marido como violação cotidiana; de outro, é incapaz de demonstrar convicção, quando instada por Elias, a verbalizar o seu ódio pelo marido.

33

Mas, sobretudo, no desenlace do drama, quando é expulsa de casa por Ismael, que deseja aprofundar seu vínculo com Ana Maria, consegue reverter a rejeição do marido, livrar-se da filha e finalmente, selar com ele a definitiva aliança entre erotismo, concepção e sacrifício.

Se, antes deste desenlace, Ismael já aceitava o sacrifício dos próprios filhos recém-nascidos, porque eram pretos, agora, por fim, liberto por artes de Virgínia, de sua relação com Ana Maria, ele e a mulher a trancam num mausoléu de vidro, e afastam-se no intuito de gerar o novo filho que, como os anteriores, será assassinado.

A cumplicidade do casal fica, dessa maneira, perpetuada pela instauração de um ciclo cujo prolongamento é indefinido. Ou seja, até que suas vidas se escoem, estão, como haviam planejado, isolados do mundo e votados um ao outro. Esta complementaridade circular e perfeita decalcada em dois personagens simétricos e simplificados, no mútuo jogo de gozos e servidões, de certa forma,

os transforma em emblemas alegóricos da violência sadomasoquista que os compatibiliza.

De fato, a encenação do racismo como um jogo de espelhos entre a mulher branca e o homem negro ritualiza um contrato entre algoz e vítima, em que se alternam e se comprazem:

Ismael — Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

Virgínia (mecânica) — Respondi: “Eu queria estar num lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse, Para esconder minha vergonha.”

Ismael — Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.

34

Virgínia (com espanto, virando-se para o marido) — O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio — um filho que sempre morre.

Ismael — Sempre.

Virgínia — Já me esqueci dos outros homens, já sinto como se no mundo só existisse uma fisionomia — a sua — todos os homens só tivessem um rosto — o seu. (muda de tom) Ismael, teus filhos têm o teu rosto! (RODRIGUES, 1981, p.133)

Virgínia, ao mesmo tempo em que não consegue libertar-se da prisão a que passivamente se submete, por vezes, anseia um outro rosto, como na cena em que, implora um quadro de Jesus ao marido, nem que fosse para não contemplá-lo:

Virgínia — Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa— eu ponho ali na parede. Não é bom lugar? Aqui, Ismael! Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?

Ismael (segurando-a) — Não quero, não deixo! Se eu quis viver

aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra na minha casa — é porque estou fugindo. (...)

Virgínia, olha para mim, assim! Eu fiz tudo isso para eu só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! — só o meu, que é preto... (RODRIGUES, 1981, p.134)

O quadro do entrecruzamento de dores e prazeres recíprocos não poderia ser mais claro. Nessa estrutura de excessos melodramáticos, o “tudo dizer” é a regra e os personagens sem profundidade são configurações idealizadas pelo dramaturgo alegorista. Elas dispõem no tabuleiro da cena a significação que ele lhes atribui, como um emblema, daí o caráter escritural da alegoria. Como observa Walter Benjamin sobre a natureza do drama trágico, concebido como “escrita figurativa” no Barroco:

O autor de emblemas não dá a essência “por detrás da imagem”. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo, legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado. No fundo, também o drama trágico, nascido no âmbito do alegórico, é, pela sua forma, um drama destinado à leitura (BENJAMIN, 2016, p.197).

Esta paisagem desolada de **Anjo Negro**, assim como na maioria das peças de Nelson Rodrigues denominadas de “tragédias”, realiza, por sua concreção alegórica, a concepção do drama trágico, analisada por Benjamin, no Barroco alemão.

Daí a sua compleição melodramática, marcada pelo extremismo sadomasoquista, capaz de fazer, como o observa Bataille (1980, p.170), em relação a Sade, o carrasco abandonar sua linguagem hipócrita e adotar a fala da vítima. Isto porque, como argumenta Deleuze ao comentar o mesmo artigo, “apenas as vítimas podem descrever as torturas, os carrascos empregam necessariamente a linguagem hipócrita da ordem e do poder estabelecido” (DELEUZE, 1983, p.19).

Por sua vez, o avesso masoquista exige, da vítima a busca de um carrasco que possa ser persuadido de seu papel, por meio do contrato, pelo qual a dupla se torna cúmplice e pactária (IBIDEM, p.23).

Os diálogos transcritos acima, apresentam tal reciprocidade cruzada, em que, tanto Virgínia anseia por seu cárcere privado, às expensas do desejo de Ismael, quanto ele, por sua vez, aceita passivamente, como fatalidade, a morte de cada filho que, como a mulher o reconhece, tem sempre o rosto do pai.

36 Nesse sentido, o “tudo dizer” dos personagens emblemáticos de Nelson Rodrigues, em sua figuralidade extrema, passa a ilustrar o que Deleuze chamaria de “literatura pornológica”, na medida em que, como teatralização, “antes de tudo se propõe a colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite, com uma espécie de “não linguagem” (a violência que não fala, o erotismo de que não se fala)” (DELEUZE, 1983, p.26).

O caráter claustrofóbico dos rituais, dentro de uma casa onde as trevas são eternas, relaciona-se com a natureza fantasista, de denegação do real, que caracteriza a disciplina híbrida dos ciclos encenados. Entre a violência repetida do desejo de Ismael, a concepção do novo filho e o seu sacrifício, a sequência entre o raciocínio e a demonstração sádica da “morte anunciada” é rigorosamente seguida pelos rituais fúnebres, em que se envolve o pai enlutado.

Por seu turno, a atração masoquista de Virgínia pela posse violenta de seu marido é, inevitavelmente sucedida pela encenação do ritual macabro, em que o horror pela cor negra se sobrepõe à própria maternidade:

Ismael — Mataste (baixa a voz) Assassinaste. (com violência contida) Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos...

(Virgínia, instintivamente, olha e examina as próprias mãos.)

[...]

Virgínia (feroz, acusadora) — Então, por que não gritou? Por

que não impediu?

Ismael (cortante) — Mas é verdade?

Virgínia(espantada) — É.

Ismael — Aos outros dois você deu veneno...

Virgínia(hirta) — Sim.

Ismael — Porque eram pretos.

Virgínia (abandonando-se) — Porque eram pretos. (com súbita veemência) Mas se sabias, por que não impediste?

(RODRIGUES, 1981, p. 158, 159).

Justamente este excessivo empenho de explicitação cria uma atmosfera pesada e obstinada pela concretude na tentativa de demarcar um mundo autossuficiente e autônomo em relação a qualquer influência exterior a ele. Neste universo defendido, o fetichismo característico da atmosfera masoquista constitui a temperatura prevalente.

37

Como observa Deleuze, na **Apresentação de Sacher-Masoch** (1983, p.38), o suspense é a tônica, na celebração da imaginação pura, concentrada na própria intimidade:

Não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, mas também não de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de suspendê-lo denegando-o, para abrir a si mesmo um ideal ele próprio suspenso no fantasma. Contesta-se a legalidade do real para fazer aparecer um puro fundamento ideal: uma tal operação é inteiramente conforme ao espírito jurídico do masoquismo. Que esse processo conduza essencialmente ao fetichismo não é surpreendente. Os principais fetiches de Masoch e dos seus heróis são as peles, os sapatos, o próprio chicote, os capacetes estranhos com que ele gostava de fantasiar as mulheres, os travestis da Vênus. (...) os cenários de Masoch, suas pesadas tapeçarias, seu entulhamento íntimo, saletas e rouparias, fazem reinar um claro-escuro onde se destacam apenas os gestos e os sofrimentos em suspense. (DELEUZE, 1983, p. 36,37,39)

Em correspondência a este tipo de atmosfera, temos em **Anjo Negro**, uma profusão de objetos e imagens dispostos em cena e incessantemente invocados: a cama em que Virgínia é estuproada, o mausoléu de vidro onde trancam Ana Maria, a brancura de Virgínia, a cegueira, a “noite incessante” da casa, seus muros, a imagem de “Ismael, o Grande Negro”, seu “terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz”, o pequeno caixão de “anjo” do filho morto. Também no drama trágico do Barroco, as paixões assumem a natureza dos adereços cênicos. Assim, a exterioridade dos sentimentos e emoções ganha a forma de objetos, porque “o acaso, entendido como decomposição dos acontecimentos em elementos fragmentários e coisificados” coloca o homem sujeito a paixões cegas no nível da contingência das coisas, igualmente cega.

38 Assim, bem diferente da tragédia, na qual o homem assume a sua culpa pela liberdade da própria vontade, no drama trágico os homens são culpados pelos atos que praticam “por obra de um acaso cínico” (BENJAMIN, 2016, p.137,136).

Assim é o caso de Ismael, quando se sente marcado por um “Cristo negro”, em decorrência da maldição da mãe. Daí também a noite eterna da ambiência, já, no drama trágico, o mundo dos espíritos comanda uma história que é natureza e declínio e nela engolfa os homens.

Por sua vez, a vertente sádica, no interior desse mundo em suspenso, se resolve como repetição, negação e reiteração mecânica (1983, p.38). Não é outra a reação de Ismael, ao negar a visão de sua aparência, ao irmão Elias e a Ana Maria, ao cegá-los. A cegueira de ambos é o preço que pagam por habitarem o seu mundo, como intrusos.

Da mesma forma, Virgínia, no ritual de sacrifício dos próprios filhos, reitera obsessivamente a sua própria ojeriza à cor do marido.¹

¹ É importante observar que, embora Deleuze, na “Apresentação de Sacher-Masoch”, reitere que “parece pois difícil falar de um reviramento entre o sadismo e o masoquismo em geral” (p.43), não adotamos a sua posição.

Nesse sentido, o aniquila de maneira reiterada e insistente, na medida em que reconhece e explicita a semelhança de feições entre ele e os filhos assassinados. Por outro lado, em cada celebração, a mulher, paradoxalmente, aprofunda e reafirma o seu vínculo com Ismael. A preservação de sua intimidade, do mundo suspenso em que vive com o marido, exige, desta maneira, que se cumpra sistematicamente o ritual, em sua opressiva consagração. Como o reconhece Bataille, sobre a natureza peculiar e espelhada do sacrifício:

Se descrevemos o indivíduo na operação do sacrifício, ele se define pela angústia. Mas se o sacrifício é angustiante, é porque o indivíduo toma parte nele. O indivíduo se identifica com a vítima no movimento súbito que a devolve à imanência (à intimidade), mas a assimilação ligada ao retorno da imanência não está menos fundada no fato de que a vítima é a coisa, assim como o sacrificante é o indivíduo. (BATAILLE, 2015, p.43,44)

39

Justamente o sacrifício, como “violência de um consumo incondicional” (2015, p.42), preserva a intimidade do casal e renova sua aliança, totalmente apartada da “integração da existência no mundo das coisas” (2015, p.44). Ainda por isso mesmo, Virgínia, branca, bela e idealizada por Ismael, com ele se identifica e comunga o dom da oferenda, que é cada ritual.

Bataille ainda compreende a “intimidade” como “aquilo que tem o arrebatamento de uma ausência de individualidade” (2015, p.43), e, neste sentido, a identificação com a vítima sentida pelo sujeito que sacrifica é o que justifica o ritual e vale como renovação da aliança.

Mas essa angústia de Virgínia, no âmago da cerimônia, fica substituída pelo que Deleuze chama de “apatia sádica”, durante os funerais. Assim, interpelada pelo marido, durante o velório do

Embora, aproveitemos a importante caracterização que desenvolve das respectivas sintomatologias, optamos pela posição de Freud, que depois Lacan reaproveita na sua reflexão sobre a “pulsão sadomasoquista”.

terceiro filho, a mãe da vítima reage obstinada, expressando seu vazio emocional:

Ismael — O caixão já vai sair! Não choras? Não tens uma lágrima?

Virgínia — Não posso! Quero, mas não posso.

Ismael — Porque ele é preto. Preto. (RODRIGUES, 1981, p.135)

Em contrapartida, o desencadeamento do masoquismo em Ismael, precipitado pela notícia do adultério de Virgínia com Elias vincula-se à maldição da mãe, que no início do conflito, lhe foi transmitida pelo irmão cego. Tanto que, em seu transe, ele se reporta a ela, culpado por odiá-la:

Ismael (fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo) — É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre das mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor... (RODRIGUES, 1981, p.161)

40

A referência ao Cristo certamente pode relacionar-se com o comentário de Deleuze sobre “os dois grandes personagens masculinos, na obra de Masoch, (respectivamente) Caim e Cristo” (DELEUZE, 1983, p.104). A explicação compara ambos os personagens aproximados pelo ego narcísico e pela semelhança abolida com o pai. Caim mata Abel, ao matar sua semelhança com o pai. Segundo o filósofo, na história de Cristo, tal semelhança é novamente abolida, pela conhecida interpelação do filho em sofrimento (“Por que me abandonaste?”), seguida de sua posterior “ressurreição como segundo nascimento partenogenético”. Nessa medida, conclui o pensador:

É menos o filho que morre, que o Deus Pai, a semelhança do pai no filho. A cruz representa aqui a imagem materna da morte, o espelho onde o ego narcísico do Cristo (= Caim) percebe o ego ideal (Cristo ressuscitado). (1983, p.105)

Por seu turno, com Ismael, esse renascimento talvez possa ser assemelhado ao renascimento de Severino, o protagonista masoquista da **Vênus das peles** de Masoch que, no desenlace do romance, de acordo com a perspectiva de Deleuze, “se torna ele mesmo sádico, ou, como ele diz, “martelo” (1983, p.54). O sadismo de Ismael consiste, evidentemente, na violação de Virgínia, para, mais uma vez, engravidá-la:

Ismael — Por que mentes? Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu esta mulher sempre violada — porque não queres, não te abandonas, não te entregas... Sentes o meu desejo como um crime. Sentes? (RODRIGUES, 1981, p.158)

41

A reação de Virgínia, se à primeira vista parece pavor, logo é desmentida por ela mesma, na medida em que responde à pergunta do marido alegando que não o teme. Na verdade, tanto com ele, como com o amante, ela nunca se emociona de fato, demonstrando ao contrário, uma certa frieza, e uma disposição dissimulada, de quem encena, na tentativa de não perder o controle do parceiro. Com Elias, ela manobra, e, ao fim e ao cabo, também manipula Ismael, fazendo-o livrar-se de Ana Maria e renovar seus laços com ela.

Nisso ela assume, no desencadeamento do masoquismo do marido, a personalidade da Vênus, fria, cruel, característica do mundo do masoquismo e, segundo Deleuze, inerente à sua personagem emblemática, a Vênus das peles, de Masoch.

Por seu turno, como já se mencionou, Ismael, em seu calvário de pai permanentemente enlutado, evidentemente recupera a imagem materna ao cumprir a sua maldição enviada pelo irmão.

Ou seja, a complementaridade dos sintomas revira a apatia sádica da mãe assassina dos próprios filhos na frieza e crueldade da mulher, em seu protagonismo no teatro masoquista com o marido.

Por fim, o coro formado pelas senhoras negras acompanha os acontecimentos com seus comentários sublinhando os impasses do enredo e ressaltando o dilaceramento do casal. Entretanto, não se trata de um coro trágico, uma vez que os personagens não têm a estatura dos heróis trágicos porque jamais atuam por sua liberdade e em nome da própria soberania, mas, sempre comandados por paixões cegas e obsessões que os põem à mercê do destino como joguetes.

Conforme, comenta Benjamin, ao citar Hegel, na tragédia, “ser culpado é a honra do grande caráter”, ou seja, daqueles que se regulam pela própria vontade, ao passo que, nos dramas trágicos, “o sujeito do destino é indeterminável”, e, nesse sentido, “não conhece heróis, mas tão somente constelações”, “figuras não trágicas, mas adequadas ao drama de caráter lutuoso” (BENJAMIN, 2016, p.,135,136).

42

Por isso, talvez se possa concluir que nas peças denominadas de tragédias, na obra de Nelson Rodrigues, o que de fato ocorre é o rebaixamento do mito e dos heróis, sua reciclagem a condições históricas que os submetem e emparedam, numa espécie de paródia farsesca da afirmação do homem contra a adversidade e as forças inumanas. O luto certamente é o preço que pagam à própria impossibilidade de autonomia.

Não é outro o destino de Ismael, sufocado pela clausura do próprio corpo negro, à espera infinita do ouvido de Deus, como o seu nome hebraico o indica.

O personagem bíblico, filho de Hagar com Abraão, e sua mãe escrava, são expulsos da casa por conta das zombarias de Ismael com Isaque, seu irmão treze anos mais novo, filho da mulher de seu pai. Segundo consta, o anjo do Senhor teria dito a Hagar que seu filho “seria um homem bravo e feroz, cuja ‘mão será contra todos, e a mão de todos contra ele’”. Os dois vagam no deserto carentes de tudo, até que Deus se disponha a socorrê-los. O que de fato ocorre e assim, depois de muitas lutas e privações, ele se torna pai de prole numerosa que será ascendente dos povos árabes.

Em **Anjo negro**, o filho, embora também tenha hostilizado o seu irmão mais novo, e igualmente, se revoltado contra o mundo; ao contrário da tradição gravada no nome, recebe a maldição da mãe e gera uma prole, sempre deliberadamente aniquilada pela própria iniciativa de quem a procria. Nesse sentido, o enredo de Nelson Rodrigues produz o próprio avesso da trama em que se baseia e, em seu deserto de trevas, Ismael, oprimido, permanece como num túmulo.

Não é à toa que Virgínia, na sua última fala, convoca Ismael para a cerimônia da concepção do próximo filho, a dizer: “Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você”. (RODRIGUES, 1981, p.191)

Parece que, aqui, a dramaturgia de Nelson entra em convergência com a célebre constatação de Marx, quando afirma que toda história só se repete como farsa...

43

REFERÊNCIAS

BATTAILE, Georges. **O erotismo: o proibido e a transgressão**. 2. ed. Trad. João Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BATTAILE, Georges. **Teoria da religião seguida de esquema de uma história das religiões**. 1. ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Edição e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2016.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

CRUZ E SOUSA. *Deusa serena*. In: _____. **Broquéis (1893)**. Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. p. 83.

DELEUZE, Gilles. **Apresentação de Sacher-Masoch: O frio e o cruel com o texto integral de A Vênus das peles**. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981. Tomo III.

MAGALDI, Sábato. “Introdução”. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**, v. 2: Peças míticas. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira – I**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**, v. 2: Peças míticas. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

44

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Caminhos da distopia no romance contemporâneo: A espera sem horizontes do individualismo niilista

Peter Sloterdijk, ao caracterizar o individualismo “pós-social” da contemporaneidade, refere-se à metáfora das “ilhas nomadizantes” para descrever o que considera uma “terceira insularização” da humanidade que “tanto produz quanto reivindica uma grande medida de privilégios sociais como pressuposto para a renúncia” à própria tarefa da autorreprodução, isto é, da continuidade por meio de procriação e da transmissão da herança (SLOTERDIJK, 1999, p.87). Esta descontinuação antropológica vista pelo filósofo como “crise da paternidade e do princípio genealógico” tem a ver com a transformação do indivíduo numa espécie de “míssil, a caminho em seu próprio cosmo” (SLOTERDIJK, 1999, p.87) ou ainda com sua destinação a uma vivência “como consumidor final de si mesmo e suas chances” (SLOTERDIJK, 1999, p.88,89).

45

O romance **Heranças** (2008) de Silviano Santiago em sua contracena de pastiche e rebaixamento com o célebre **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1880) de Machado de Assis, “mineiriza” a figura do celibatário rico, hedonista e egocêntrico pela adoção de uma moral de cafajeste que, numa operação de agressiva antropofagia, replica o personagem machadiano na figura petulante de Walter, que na espera da própria morte, após uma existência perdulária e infecunda, sai em busca de um herdeiro.

O cinismo do estilo não ilustra apenas o perfil moral do personagem-narrador, mas também é responsável pela ironização geral de todas as condutas, tanto na ação quanto na sua enunciação teratológica; quando o falante nunca está no que diz ou ainda quando, num outro extremo paradoxal, o narrador se revela e se autodeprecia numa descarada franqueza capaz de comprazer-se com o próprio egocentrismo, a exemplo da insigne ascendência inaugurada por Diderot, o filósofo-autor de **O sobrinho de Rameau**.

46 Assombrado pela decadência física na antessala da morte, desde as primeiras páginas destas memórias ficcionais, o narrador-personagem, desdobrado em “juiz-penitente” (SANTIAGO, 2008, p.117), pelo auto-espelhamento da escrita de si, é o retrato do que Sloterdijk (2012) considera a “falsa consciência esclarecida” (2012, p.34), não se poupando da prática de baixezas pela vida afora, na autoconsciente busca de capital e de status, em sua bem sucedida trajetória de ascensão social.

Nesse sentido, o dilaceramento do “réu confesso” (SANTIAGO, 2008, p.97) em sua jocosa auto-exposição não passa pela “tragédia de uma consciência infeliz” (SAFATLE, 2008, p.56), mas como um Brás Cubas ainda não desencarnado, em seus desplantes, pontua a cada momento sua superioridade de acrobata de e hábil manipulador de aparências, junto ao leitor. Desvela seus truques e trapanças, “com verdades nuas, que mantêm algo falso no modo como são expostas” (SLOTERDIJK, 2012, p. 26), e desfila sua volubilidade exibicionista à semelhança do precursor machadiano, na medida em que se esmera no consumo acelerado de posturas e papéis sociais, pela ligação visceral às transformações do capitalismo brasileiro no decorrer de sua existência. Assim, a industrialização de uma Belo Horizonte provinciana o conduz, sem hesitação, à primeira e bem sucedida guinada profissional:

Buscaria contato asséptico com o dinheiro e a mercadoria lucrativa, evitando a intermediação do gênero humano. No minuto

de compra e venda, quanto menos concreta for, mais eficiente é a moeda corrente. Quanto mais abstrato for, maior é o valor do capital. Queria imitar os grã-finos que, nomeados em palavras, apareciam em fotos e tinham a atuação política e econômica descrita na coluna social de Wilson Frade. Eu seria um deles. Sem rosto, é claro, pois detestava minha foto em jornal. Ao manipular com inteligência e imaginação os lucrativos negócios da construção civil, ancoraria o nome Ferreira Ramalho lado a lado dos outros grandes nomes metropolitanos, que já ocupavam espaço em O Estado de Minas (SANTIAGO, 2008, p.91).

Assim, o “sentimento íntimo do tempo e do país” do Machado de Assis crítico no **Instinto de nacionalidade** igualmente imprime sua marca na narrativa do niilismo pós-moderno de Walter, pela sinergia do capricho e das ambições pessoais com a evolução econômico-financeira do país:

47

Em termos gerais, a sinergia redundou no atalho que me levou, da soma comercial ao deslumbramento diante da multiplicação imobiliária e, do deslumbramento industrial, ao delírio reservado aos poucos que robustecem o mercado de capitais. Ou seja, ela é o atalho que me fez ir — no tempo-espaço da vida humana — da ideia linear de comprimento à ideia de lucro por área para, desta, saltar à de acúmulo do capital por volume (SANTIAGO, 2008, p.134).

Por outro lado, a veleidade do foco narrativo, na construção de um enredo pontilhado por anedotas, parábolas, pequenos casos, digressões ociosas e frequentes interpelações ao leitor, constrói um enredo sem grandes conflitos, capaz de, sem delongas, contornar impasses e rivalidades no percurso do personagem-narrador, pela via de uma torpeza eficiente e confessada entre subterfúgios e nega-ceios. A voz arbitrária e ladina de Walter, dessa maneira, combina o solo de um desabrido cinismo com contrapontos estridentes de um humor escatológico e rebaixado, combinado a esdrúxulos paralelismos melodramáticos no comentário de situações e personagens.

Nessa dimensão, o pastiche de **Memórias póstumas** não poderia ser mais evidente. Como já o constatou Roberto Schwarz a respeito da obra prima de 1880, “a conversa miúda e as grandes abstrações formam na prosa machadiana uma inseparável dupla de comédia” (SCHWARZ, 1990, p.51).

48 E como o histrionismo também configura a errância estilística de **Heranças**, não é à toa que as epígrafes do romance, constituídas entre raspas da oralidade, reúnem uma “frase escutada num bar do mercado municipal de Belo Horizonte” — “Quem tem irmão não precisa de inimigo” — e um provérbio espanhol simultaneamente irônico e escatológico — “El papel todo lo aguanta; hasta que se limpien con él” — como abertura de um capítulo igualmente escatológico, no qual o autor, em tom irônico, de chofre, anuncia: “Elegi a cidade, escolhi o cemitério. Decidi passar os últimos anos de vida no Rio de Janeiro e ser enterrado no S. João Batista” (SANTIAGO, 2008, p.7).

A escatologia acompanha o memorialismo na medida em que as confissões canalhas constituem o âmago do exercício nu do arbítrio e da manipulação deste narrador-personagem que, em pleno século XXI, atualiza o reverso desrazoável da razão, já surpreendido por Hegel no Rameau de Diderot e, entre nós, soberanamente encenado pelo precursor de todos os cínicos na literatura brasileira, o Brás Cubas de Machado. Nesse sentido Walter sinaliza bem a “metamorfose ambulante” desses incorrigíveis protagonistas da volubilidade. Não é à toa que a respeito do pai de todos os cínicos na modernidade, dramatizado pelo filósofo iluminista, Rubens Torres Filho chegue a declarar:

O cínico adere a seu discurso a tal ponto que não mente: não fala contra a verdade, pois não fala em nome dela; não é moral nem imoral, pois não opera sobre o pressuposto dessa distinção, não é hipócrita: não esconde seu ser verdadeiro, pois não é nada, ‘no fundo’, não tem nenhuma essência (TORRES FILHO, 2005, p.58).

A nossa atual contrapartida a esta patologia diagnosticada em pleno alvorecer da razão ilustrada, em seu momento de autocrítica, talvez tenha sido formulada por Lyotard (1987), quando afirma que “o ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea” (p.19), referindo-se ao estatuto atual da arte, num momento em que

“a questão estética moderna não é: o que é belo, mas: o que é arte (e literatura)?” (1987, p.18).

Na medida em que reconhece a desrealização corrente dos objetos humanos, papéis da vida social e instituições, promovida pelo capital (IDEM, p.16), o filósofo da pós-modernidade desenha um quadro de indeterminação perfeitamente compatível com o que Sloterdijk compreende desde 1983, por “razão cínica”.

Nesse sentido o ecletismo — ou seja a indiferença distanciada e/ou a adesão despojada a toda e qualquer prática ou valor — equivale, na vida cotidiana das grandes cidades, ao cinismo hoje corrente como sintoma do estatuto do saber, no cenário da atual informatização das sociedades (LYOTARD, 1987, p.17). É que, imersas numa crise de legitimação e incapazes de produzir expectativas de valoração universalizantes, tais sociedades, incrédulas em relação aos metarrelatos, em decorrência da hegemonia das ciências e dos critérios tecnológicos de operatividade, não têm mais como decidir sobre o que é justo ou verdadeiro (IDEM, p. XVI - XVII).

Assim, a partir da decomposição dos grandes relatos, a reordenação das coletividades sociais coloca os indivíduos “numa textura de relações mais complexa e mais móvel que nunca” caracterizada pelos “jogos de linguagem” como um novo tipo de vínculo social, no qual a performance comunicacional ganha importância decisiva por seu caráter eminentemente agonístico (LYOTARD, 1987, p.28 -29) e exigente, no que tange a uma necessária diversificação do saber, a partir de uma espiral de versatilidade, em que a especialização moderna deve trocar-se por “uma formação considerável de competências” (IDEM, p.36).

Não é à toa, que por sua vez, a argúcia de Walter, em sua habilidade intuitiva, sintoniza, apesar da escolaridade insuficiente, o pragmatismo e a adaptabilidade exigidas pelas transformações do capital. De início, o aprendizado avulso pela via amorosa:

Sou o autodidata que, repetidas vezes, me espelhei nas mulheres com quem transei e convivi, para delas furtar, como moderno Prometeu, o fogo do saber. (...) Cada uma de minhas deusas, a sua maneira, foi minha professora. Minhas variadas amantes, meu variadíssimo saber” (SANTIAGO, 2008, p.37).

50 Mais adiante, a afinada sincronia do ouvido musical que faz o personagem “ter dançado a música da vida de acordo com os sucessivos ritmos da moda” (SANTIAGO, 2008, p.346), se configura num impudico pastiche do autor Silviano Santiago sobre a teoria machadiana da errata humana, que o bruxo, por sua vez, rouba a Pascal (MACHADO DE ASSIS, s/d, 75). Entretanto, o tom sarcástico inerente à releitura do século XXI, opera sempre um rebaixamento da sentenciosidade do mestre, em maior ou menor grau, conforme a ocasião. Aqui, a errata é trocada, primeiro, pelas regras do futebol e depois, pela ninharia da “tomada de abajur”:

Sou como tomada de abajur. Adapto-me a todas as voltagens. Com minha ajuda, o abajur permanece ligado e útil. Vez ou outra, mudo a lâmpada para que, ao ser acesa, não se queime.

O leitor amigo já imaginou: a tomada sou eu, o abajur, meu caráter imutável e a lâmpada, as várias e sucessivas ideias alheias, que serviram para compor meus perfis provisórios (SANTIAGO, 2008, p.347).

Aliás, a antropofagia de mestre Machado, continuada no romance *Machado* (2016) — uma espécie de “alterficção” capaz de misturar os últimos anos do escritor celebrado e do próprio Silviano — aqui neste romance debochado, encontra também sua justificativa na própria tagarelice do personagem-narrador:

Quem bem faz só para si faz.

No novo milênio, o valor da moeda reproduz o valor da terra nos primórdios da civilização brasileira. Sorte minha, sorte nossa, se os novíssimos tempos se assemelham aos velhos tempos” (SANTIAGO, 2008, p.352).

O egoísmo e a franqueza sem peias, estilizada pelo tom exibicionista, são os mesmos do solteirão defunto de 1869. A auto-intitulada “Moral de monjolo” do celibatário mineiro, se multiplica em muitas outras variantes e começa a delinear-se desde a abertura de ambos os relatos, com a invocação dos vermes, na hora do enterro. Como é sabido, nas **Memórias póstumas**, a dedicatória de Brás Cubas é espantosa e impertinente: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” (MACHADO DE ASSIS, s/d). Em **Heranças**, na antecipação fantasiosa da cerimônia fúnebre, Walter se refere ao “bando buliçoso dos vermes que põem a cabecinha de fora para se alimentar com o inesperado jantar servido em madeira de lei” (SANTIAGO, 2008, p.15).

Aliás, a morte, à semelhança de seu modelo célebre, é também o grande baixo contínuo desse romance desabusado. A sua abertura já aponta as escolhas deliberadas para a espera do momento final: “Elegi a cidade, escolhi o cemitério. Decidi passar os últimos anos de vida no Rio de Janeiro e ser enterrado no S. João Batista (SANTIAGO, 2008, p.7).

Já o segundo capítulo, continuando a cena do primeiro, com o mineiro, recém instalado em Ipanema, alude indiretamente ao móvel subjacente que, desencadeado pelo relato, vai movimentar a vida do narrador idoso: a inexistência de herdeiros:

Escapei-me do provérbio que reza: “Quando Deus não dá filhos, o diabo dá sobrinhos”. Não tive filhos. Não tenho sobrinhos. Tive muitas amantes. (...) Dividi-me entre inumeráveis amantes, sem me dividir em outro ser, meu filho. Como sovina não é adepto dos modernos planos de saúde e religioso, dos anticoncepcionais,

não o sou da procriação humana. Questão de direitos daquele que inocula. Se não há essa cláusula na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que o majestoso Povo Francês a inclua. (...) Se procriar foi ato de fraqueza no século 20 do holocausto judaico, das bombas atômicas arrasadoras e da AIDS, mais será no milênio que se abre pela fome milenar dos povos desenvolvidos e por guerras religiosas fundamentalistas. Em terra de gavião, galinha não vinga pinto, já diz o ditado (SANTIAGO, 2008, p.17,18).

52

A recusa da própria descendência, característica da insularização contemporânea, de início mencionada, entretanto, no caso deste narrador capcioso, não se estende à transmissão da herança. Se não há qualquer preocupação de Walter com o aspecto existencial e formativo do legado, o fato é que, “a febre da rememoração (que) irrompeu e tomou conta de (seu) cotidiano ipanemense” (SANTIAGO, 2008, p.172) vai levá-lo a uma atitude que poderia ser considerada, dado o seu caráter, uma última e audaciosa esperteza, ou ainda, um derradeiro golpe de mestre.

A interface entre o projeto narrativo do protagonista de **Heranças** e o do seu ancestral machadiano, nos leva a tal hipótese. Nesse sentido o legado de Walter a um insuspeito destinatário, seria uma espécie de suplemento ao antológico último capítulo do **Memórias póstumas**: o “Das negativas”. Do nosso ponto de vista, tudo a ver com a ousadia antropofágica de Silviano diante da reconhecida excelência de seu espelho literário.

A aventura do autodesvendamento da vida leva o narrador-personagem, em sua pretensão, a auto-apelidar-se de Jean-François Champollion, o egiptólogo que traduziu o decreto de Ptolomeu, inscrito na pedra de Roseta. E, nesse sentido, a compreensão progressiva do passado remoto “como um texto escrito em hieróglifos” (SANTIAGO, 2008, p.16) vai conduzindo Walter à constatação do vazio da própria vida:

Exaurida a água do poço que por meses desalterou a sede da imaginação, ofertando-lhe mais e mais frases, meus pensamentos se voltam para a atual imobilidade do corpo e da mente no apartamento da avenida Vieira Souto. (...) O presente ipanemense deixa de ser o que tem sido — laborioso e fascinante. Tornou-se o que nunca deveria chegar a ser — cópia do vazio infinito da existência (SANTIAGO, 2008, p.364).

A este respeito, Luiz Costa Lima, num artigo intitulado **“Sob a face de um bruxo”**, comenta que “em Machado a pedra de toque (para a criação ficcional) são a presença da morte e da esterilidade, nomes que nele com frequência indicam a presença do vazio” (1981, p.64).

Assim, no transcorrer de suas recordações inconfessáveis, o automeado “filhinho do papai” depara-se com “o vazio infinito da vida (que) se confunde com o obstáculo que o majestoso Pico Dois Irmãos representa para o observador”. Ou seja, o obstáculo deve ser transformado em túnel, já que o desbravador das gerais, depois do esgotamento das memórias, se impõe a tarefa de “dar continuidade ao presente”. E para isso, “o túnel a ser desbravado e aberto sob o pico” deveria superar o impasse com que se depara o memorialista: “Não tenho a quem — de nome preciso — deixar todas as minhas posses. E são incontáveis” (SANTIAGO, 2008, p.47, 364,365).

Na antessala da morte, o narrador prevenido e matreiro, busca melhor coroar o momento final, por meio de mais uma jogada de mestre. Afinal, para o autossuficiente Walter, “a bola é a palavra” (SANTIAGO, 2008, p.126), no comércio da vida e na esgrima com o leitor. Se, no caso de Machado de Assis, a emulação chega à concepção relacional da obra de arte pela literatura de Sterne (LIMA, 1981, p.63), aqui, o exemplo machadiano da conversa entre autor e leitor é levado às últimas consequências da derrisão, por vezes beirando o grotesco, na mescla estilística entre o escatológico e o rebuscado.

Ou seja, em outras palavras, **Heranças** reelabora a assepsia estilística machadiana, rebaixando-a a uma dicção exibicionista de cafajeste. Nesse sentido, constitui o epitáfio de Walter a seus leitores, radicalizando a “Filosofia dos epitáfios”, de um dos capítulos finais das *Memórias* que os compreendem como “uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou” (MACHADO DE ASSIS, s/d, 269).

A jogada de mestre desse audacioso “dono da bola”, em busca de quem, em seu nome a receba e constitua “a aurora para o capital acumulado” (SANTIAGO, 2008, p.127, 365), parte, evidentemente, também de uma releitura degradada da teoria da equivalência das janelas do escritor-defunto.

54 Afinal, como o próprio Walter trata de reconhecer, “a virtude não é menos ousada e menos desinteressada do que o vício e a paixão” (SANTIAGO, 2008, p.69). No caso de Brás Cubas, os motivos que o moveram a criar a teoria das compensações cínicas, são bem menos graves que os de Walter. Neste último, o artifício da herança trata de passar a limpo um episódio bastante torpe. No primeiro, “a lei sublime” equilibra pecados venais cometidos em nome do vazio da representação social.

Assim, de um lado, a tentação do adultério e, de outro, a devolução de uma moeda de ouro, encontrada ao acaso, acalentam a alma do narrador em seus deslantes. Ou seja a dança compassada da esterilidade é, por vezes, criativa e, assim se concretiza a verdade caricata desta lei apaziguadora: a abertura de uma nova janela para equilibrar a rarefação da outra janela fechada pela culpa, “a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência” (MACHADO DE ASSIS, s/d, 116).

As questões de Walter, como constataremos, levam a mesma esterilidade ao extremo do crime. Ou seja, em nome do valor maior da representação social, ou seja, do prestígio econômico e social, o

narrador “solitário e autocentrado” decide livrar-se da irmã que, bem contemplada pelo testamento do pai, se havia então transformado em um empecilho à trajetória ambiciosa do herdeiro mal aquinhoado. Depois de uma série de intermináveis e cínicos preâmbulos e negaceios à confissão o narrador decide por fim revelar-se:

Velhice e verdade são palavras irmãs pela inicial. (...) Paro de escamotear. Morre o cavalo a bem do urubu. Na velhice ipanemense, ousou confessar a verdade. Minha verdade. Não tenho o intuito de contradizer-me, nem a intenção de apresentar-me como único culpado pela morte de Filinha. Confesso por confessar, do mesmo modo como, no interior de Minas, as mulheres debulham espigas de milho para alimentar galos e galinhas no terreiro. (...) Confesso. Estive metido de maneira em nada circunstancial no acidente com o Chevrolet. (...) O acidente fora premeditado e criminoso. Fora deliberado, portanto. Pelo menos de minha parte (SANTIAGO, 2008, p .105).

55

A força do relato leva o narrador a uma outra expansão que, logo em seguida, suspende:

A máscara mortuária de Filinha encontrou contraponto em minha máscara de dor e as duas — a primeira real e a outra possível — afiançavam minha inocência. Escapei-me do xilindró. Caí em cheio noutro xilindró. Este relato confessional. Lembro-me. Calo a memória, susto o inquérito policial (SANTIAGO, 2008, p .107).

Em seguida, o narrador se esquiva, refugiando-se na paisagem das ondas do mar de Ipanema. Aqui a teoria da equivalência das janelas, no seu funcionamento subjacente, vai buscar por intermédio do relato-xilindró, a janela aberta para a alcova sufocante da confissão do assassinato. E surge assim, em meio ao esgotamento do dilúvio das memórias, a necessidade do herdeiro.

O resgate de Vitorino, o namorado pipoqueiro, pobre e corcunda da irmã Filinha, fornece então o contraponto grotesco, na remissão a Quasímodo, à farsa familiar encenada pela rejeição do pai

aos planos de casamento da filha, e, mais adiante, pelo oportunismo criminoso de Walter diante da irmã bem aquinhoada.

De fato, a composição de Vitorino é carregada de tintas sádicas e mantém relações alusivas com a célebre obra de Victor Hugo, pela folhetinesca mistura entre a pureza de sentimentos do personagem e sua aparência lamentável. O exagero refinado da descrição é tal que chega a rebaixar, com delícia, a mistura do sublime / grotesco inerente à fórmula hugoana. E, no contexto em que se insere, certamente tingem sua verossimilhança com as tintas inusitadas do absurdo.

A corcunda acabou por ser o detalhe menos grotesco de Vitorino.

56

Recoberta pelo paletó folgado, a deformidade física lhe emprestava a aparência de cantor de ópera italiano, cuja caixa torácica tinha sido soprada pelos artesãos da ilha de Murano. Vitorino era dividido em duas partes contrastantes: cabeça e tronco bojudos repousavam em duas pernas finas. O corpo tinha as dimensões duma gigantesca licoreira de cristal. Uma licoreira gorducha, de cabeça voltada para baixo. Tinha os dois gargalos — as duas pernas — emborcadas no assoalho (SANTIAGO, 2008, p.164,165).

A apresentação da desmedida física prossegue e se conclui pela absolvição edulcorada do personagem transformado, por vias tortas, quem sabe, no clone ultrarromântico e rebarbativo da inesquecível Eugênia, “a flor da moita”: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita (MACHADO DE ASSIS, s / d, p.84)?”. Afinal, também Vitorino possuía suas belezas: “o sorriso aberto e envolvente — de dentes fortes e claros — (que) ganhava a todos pela bondade que exalava” e, por isso mesmo, é, em seguida considerado pelo narrador como “um puro” (SANTIAGO, 2008, p.165).

A referência imprevista deste narrador impertinente ao “xilindró” do relato, subitamente gerado pela “febre da lembrança”, por sua vez, cria um interessante gancho para que possamos compreender a necessidade de redenção que compreensivelmente

faz emergir. Assim, a “aurora do capital acumulado” (SANTIAGO, 2008, p.172 ,365), antes do crepúsculo do seu possuidor, deveria ser presidida por um agente disposto a processá-la. O alvorecer é o extremo oposto da clausura.

Dessa forma, de um lado valida-se a lei das compensações cínicas e de outro, premia-se ainda e sempre “o dono da bola” (SANTIAGO, 2008, p 365, 127), a partir de uma outra e consoladora recorrência ao arsenal de parábolas de Brás Cubas. Trata-se agora, da “Teoria do benefício”, narrada por Quincas Borba a Brás Cubas, quando o filósofo do Humanitismo assevera ao amigo que “o prazer do beneficiador é sempre maior que o do beneficiado”, porque, no caso do segundo, “uma vez cessada a privação (...) é natural que a memória se esvaeça” (MACHADO DE ASSIS, s/d, 266).

Nessa direção, é possível compreender-se a autojustificativa final do narrador quando conclui: “Eu tinha finalmente cumprido minha missão na terra. Podia morrer tranquilo e ter o corpo encaixotado em madeira de lei pela Funerária Botafogo” (SANTIAGO, 2008, p 397). Ou seja, a janela aberta pela busca e encontro de Vitorino, substitui risonhamente a morte da irmã e de seu filho, ainda em gestação. E assim possibilita que a espera da morte possa aliviar-se das pendências anteriores. Aliás, esta situação na qual o narrador prepara a própria morte, de certa forma, encena o próprio estatuto da autoria como “um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p.32).

Não é à toa que Walter, o narrador-personagem do romance **Heranças** é o pseudo-autor deste memorial e, por isso mesmo, vai inscrevê-lo num certo tipo de discurso, cuja “função autor é, portanto, característica do (seu) modo de existência, de circulação e de funcionamento (...) no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2001, p.274).

Nessa perspectiva, o espelhamento do romance **Heranças** de Silviano Santiago na correspondente pseudo-autoria de Walter não é

inocente. Se o autor, como pondera Foucault, em sua reflexão sobre o assunto, pode exceder a própria obra, no sentido de instaurar uma discursividade, ou seja, um conjunto de outros discursos analógicos e/ou diferentes em relação a ela; o próprio romance **Heranças** é, por si, uma dramatização deste efeito. Ele mesmo constitui mais uma partitura da colossal orquestra de dissonâncias gerada pela obra de Machado de Assis.

No seu desdobramento de pastiche abusado do defunto-autor, o romance do memorial de Walter replica também Aires, o velho conselheiro igualmente à espera da morte, e pode certamente atirar em outras direções ainda não observadas. Talvez por isso mesmo, o pseudo-autor, ao final se manifeste, em sua imoderada imodéstia, inteiramente indiferente ao que venham a considerar sobre seus escritos:

58

Como pude apresentar-me como o Champollion das Gerais e, agora, estar a escrever um relato a ser decifrado e completado pela perspicácia e a imaginação do leitor? Bombardeio as más intenções expressas pelos laços de amizade entre bom senso e autocensura. Abre-se o jogo pelas regras do jogo. Não entregarei o manuscrito com rasuras. Certeza absoluta? Se estiver pensando o pior de mim, pouco me importa. Quando estas páginas forem liberadas à leitura, o cadáver responsável estará alimentando os vermes que, desde 1852 e sob o alto patrocínio da Santa Casa de Misericórdia da cidade do Rio de Janeiro, são engordados pelos sucessivos e saborosos inquilinos do Cemitério de S. João Batista (SANTIAGO, 2008, p.111).

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MACHADO DE ASSIS. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Gráfica e editora EDIGRAF S.A., s/d.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. **Heranças**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco ensaio sobre a hiperpolítica**. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. **Crítica da razão cínica**. Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo, Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Disponível em: https://pt.wikiquote.org/wiki/Machado_de_Assis (epitáfio).

Literatura como antropofagia em Machado de Silviano Santiago: O corpo como agente da mímica ficcional

60

Borges num belo artigo sobre Flaubert celebra-o como “o primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, asceta e quase como mártir”. Conforme nos recorda Leyla Perrone-Moisés (2016), Barthes, em 1980, em seu último curso no Collège de France retoma, com melancolia, o entusiasmo do escritor argentino quando, comenta o “desaparecimento dos líderes literários”, que ele, ao fazer eco a Baudelaire, denomina de “heróis”:

“É essa Figura – ou essa Força – do Herói literário que perde hoje sua vitalidade”.

Numa entrevista, em 2016, Silviano Santiago considera o seu último e recém-publicado romance como “um legado à literatura brasileira e, em especial, à sua figura maior, que é Machado» (SANTIAGO, 2016, apud FOLHA DE SÃO PAULO, 13/12/2016).

Perrone-Moisés, ao deter-se sobre os romances construídos em torno de grandes figuras literárias, comenta que eles constituem “um subgênero romanesco que tem crescido visivelmente desde os anos 1980” e atribui a sua notoriedade atual a causas, como o individualismo contemporâneo e a ausência de padrões éticos estáveis. Entretanto, aponta que este tipo de celebração a figuras e personalidades de singular talento configura pontos de fuga exemplares, objetos de desejo, cuja distância pode ser estimulante.

Esta presença do passado no âmago da construção do presente já tinha sido pensada por Lyotard a propósito da condição pós-moderna. Quando lhe atribui a busca de novas presentificações “para melhor fazer sentir o que há de impresentificável”, o filósofo já pensa a pós-modernidade também entre o remorso do que não é mais e o ensaio daquilo que ainda não é

A busca de novas possibilidades e categorias, no intuito de estabelecer as regras daquilo se que faz, talvez explique a práxis de grande parte da produção artística da modernidade tardia, entendida, ainda de acordo com o pensador, como movida “segundo o paradoxo do futuro”, ou seja, por uma dinâmica em que o “pós” tenta recapturar o “anterior” para dele se alimentar e produzir o que ainda não sabe.

Assim, a injunção contemporânea, ao situar-se na arqueologia da modernidade, passa a reconhecer-se, como a justificou o teórico francês, na sua qualidade de elaboração da ruptura moderna, de “anamnese” de seu “esquecimento inicial” do passado. Isto porque, o objetivo ou o ponto de fuga de toda presentificação é sempre o impresentificável.

Desse modo, a temporalidade do contemporâneo, expandida por sua tendência a atualizar o passado, recria, pelo presente domínio da tecnociência, os índices desse passado.

Nesse sentido, teóricos como Severo Sarduy e Omar Calabrese detectam a inscrição de traços materiais do Barroco no seio do presente. Semelhante “lógica da cultura”, nos seiscentos permite “conexões improváveis” entre o pensamento científico e a forma dos fenômenos culturais. Assim, a doutrina copernicana de que a terra gira ao redor do sol tira a centralidade do homem e atribui ao universo a infinitude unitária de uma máquina ideal alimenta por um sistema de mútuas influências. Em resposta a isso, desenvolve-se na filosofia, com a dissolução do transcendentalismo medieval, o “estremecimento metafísico”, a angústia de Pascal diante do “silêncio eterno dos espaços infinitos”

Da mesma maneira, na atualidade tal tipo de parentescos ocorre, quando podemos vincular as teorias do caos e da complexidade a certas formas da arte, da literatura e da filosofia (CALABRESE, 1987, p.19,10). Se o século XVII experimenta uma crise epistemológica que indica a mudança de paradigmas e traduz tais transformações pelo *topos* da alegoria, em sua desolada alusão à ruína e à morte, também nossa época vive uma profunda ruptura epistêmica e as incertezas dela decorrentes, em virtude do surgimento de novas configurações do espaço e do tempo.

62 A esse respeito, teóricos como Gumbrecht e Harvey postulam que o cronótopo do pensamento histórico se manteve vigente, na regulação das perspectivas individuais e das relações sociais, desde o início do século XIX até o final da Segunda Grande Guerra, sendo, depois disso, gradativamente substituído em função de transformações econômicas, sociais e científico-tecnológicas.

O novo cronótopo, ainda sem nome, em vigor a partir do final dos anos de 1960, investe a nossa contemporaneidade com o que Gumbrecht (2015) denomina de presente expandido e prevalente. Em seu protagonismo, este presente se deixa invadir pelo passado e esgota o futuro pela repetição de presentes heterogêneos que, desvinculados de qualquer causalidade, passam a suceder-se, numa alternância de instantes equivalentes e simultâneos.

Quanto mais distantes as velhas certezas inerentes ao fluxo temporal da consciência histórica, já que o futuro deixa de ser horizonte de possibilidades e o passado se transforma em fantasmagoria tecnológica, mais demandamos por “momentos de presença no nosso amplo presente” (GUMBRECHT, 2015, p.141) desrealizado.

Esse estado de coisas certamente pode justificar a proliferação de um tipo de literatura melancólica voltada para elaborar o luto da ausência das grandes lideranças espirituais e artísticas na atualidade. Trata-se da narrativa ficcional da vida de marcantes autores e

criadores da tradição, revisitados pelos escritores contemporâneos na busca de resgatar seus méritos e sua exemplaridade.

O peso da tradição na contemporaneidade passa então a gerar uma profusa galeria de espectros, cuja invocação pode ser emuladora no que promove o trabalho da herança.

Em **Espectros de Marx**, Jacques Derrida desenvolve uma alentada reflexão sobre o tema, partindo da memorável expressão do filósofo para designar o comunismo como “um espectro” que “ronda a Europa”.

A espectrologia derridiana – termo resultante de um trocadilho em francês, formado pela palavra hantologie, como neologismo criado com o verbo hanter (assombrar) e a palavra ontologie, impraticável, portanto, em português – volta-se para o questionamento do que caracteriza como “a heterogeneidade radical e necessária de uma herança”, ou seja, sua injunção híbrida, que exige do herdeiro uma escolha entre vários possíveis. Nesse sentido, a diretriz crítica decorre forçosamente da interpretação, na medida em que herdamos sempre “um segredo” que nos interpela, para que possamos reafirmar a herança e reafirmar-nos por ela.

63

Tal exigência tem a ver com a condição de finitude do homem, com a sua experiência de um presente deslocado e anacrônico, “na junção de um tempo radicalmente dis-junto”, que afinal, é o que possibilita “a dissimetria infinita da relação com o outro”

Essa heterogeneidade é justamente o que instaura a oportunidade do porvir a partir de um passado. Por isso, Derrida sugere que “o porvir não pode ser senão dos fantasmas. Assim como o passado Ainda por isso, Derrida duvida “da contemporaneidade a si do presente”, já que “o presente se passa (...) no vai-e-vem, entre o que vai e o que vem”.

Assim podemos enlaçar as premissas da espectrologia derridiana sobre o anacronismo do presente com a reflexão de Lyotard, esboçada anteriormente, sobre a encruzilhada da modernidade

tardia entre o remorso e o ensaio. De fato, não é difícil de constatar o quanto a nossa contemporaneidade é propícia ao espectral, como refém de imagens e dispositivos, em que o teatro da técnica desperta todos os mortos e multiplica os fantasmas. Nesse sentido, a sociedade do espetáculo, em seu cosmopolitismo hedonista, ao operar o paradigma tecnológico, anima o circuito da mercadoria com uma bricolagem entre espectros e fantasmagorias, que, em sua disjunção temporal, contagia o devir das formas de nosso tempo de tensão e paroxismo.

Na contemporaneidade hipermediática e inflacionada de dispositivos tecno-visuais, o *Theatrum Mundi* barroco é uma constante inarredável. Assim o intercâmbio entre os diferentes códigos artísticos, desencadeado pelas vanguardas do início do século XX, hoje, se acirra em proporções sempre mais intensas e assíduas. Daí que a teatralidade, ao constituir a potencialidade cênica de um discurso, pode ser surpreendida em todas as formas de criação.

Essa transversalidade do teatral nas manifestações artísticas tem a ver também com a urgência da presentificação, ou com a nostalgia da presença já aludida na sintomatologia da época. De fato, o esforço na elaboração da herança constitui a possibilidade de ultrapassagem da melancolia no enalço da superação do luto. Talvez por isso a polifonia do atual inclua com tanta assiduidade as figuras engenhosas da paródia e do pastiche e todo um cortejo de experimentalismos voltados para o exorcismo da dívida frente ao peso monumental da tradição.

No que tange particularmente à cultura brasileira, a travessia da condição colonizada gera, na trajetória da autonomização, em plena eclosão da modernidade, a antropofagia como estratégia e modo de processamento da herança. Embora já se tenha argumentado que “a presença de um veio antropofágico e carnavalesco na cultura e na literatura brasileira não é uma propriedade exclusiva da obra de Oswald de Andrade”, acreditamos que é justamente por meio

de suas indicações que a antropofagia surge como “uma definição metafórica da apropriação da alteridade” Ou seja, a partir daí, ocorre de forma consciente o exorcismo crítico da autoridade cultural que, durante tantos anos nos submeteu. Nesse sentido, o seu emblema se constitui “fonte de importante contribuição à desconstrução do pensamento identitário ocidental”.

Por outro lado, segundo Benedito Nunes, tal ímpeto renovador, vai diferenciar-se de outros movimentos da vanguarda internacional – como o Surrealismo, o Dadaísmo, o Futurismo – no que se recusa a negar o passado canônico e muito ao contrário, se propõe a dele se apropriar de maneira livre e criativa. Como fator endógeno incorporado à tradição moderna do pensamento nacional, em determinadas épocas, sua força reemerge. No Tropicalismo do final dos anos de 1960, a antropofagia torna-se a palavra de ordem de sua insubordinação aos parâmetros do nacionalismo estreito e populista então vigente, em expressiva parcela da intelectualidade artística atuante no momento.

65

Como o constata Caetano Veloso, em **Verdade tropical**, sobre a radicalidade do movimento:

Tal como eu a vejo, ela é antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade no Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente “escolher o próprio coquetel de referências”. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (...) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura

Também as comemorações dos quinhentos anos da descoberta do Brasil criam uma ocasião para a reemergência da antropofagia, em sua potência de incorporação e renovação. Assim, em 1998, a Bienal de São Paulo, celebra “o banquete antropofágico” como “um

modelo de diálogo”. Em diferentes períodos de nossa história, a antropofagia é invocada por sua insubordinação ao consagrado e pelo ímpeto de renovação do nosso histórico descentramento.

Entretanto, a par da possibilidade de um esboço histórico das recorrências antropófagas, conforme argumenta Rocha é produtivo pensarmos este expediente de apropriação da alteridade no mundo atual, pela premência necessária à gestão da infinidade de dados produzidos de maneira incessante pelo aparato tecnológico, e seu tratamento num regime de otimização crítico-teórica.

66 Nesse sentido, o seu enraizamento no contexto histórico brasileiro resultante de séculos de colonização poderia conduzir o pensamento da antropofagia a funcionar como via reflexiva e instrumento compensatório para ser investido em situações de desigualdade sócio-econômica e ou político-cultural. Em nossa história literária, antes de Oswald de Andrade e seu grupo de antropófagos, já a figura de Machado de Assis pode ser reconhecida como um patrono da ideia, bastante consciente das apropriações de que se vale.

Como é bem reconhecido pela fortuna crítica machadiana, o escritor era um leitor prolífico, dono de vasta biblioteca e sempre reconheceu a precedência da leitura na formação de um escritor. Por outro lado, como crítico atuante, Machado assiduamente manifesta um profundo respeito pelo conhecimento da tradição literária e pela importância da prática do transplante e do diálogo com os pósteros pelos escritores de seu tempo.

Rocha assinala, em **Machado de Assis: por uma poética da emulação** (2013), a absorção pelo Machado-crítico “de uma opção estética deliberadamente anacrônica” em que a originalidade passa pela imitação dos modelos consagrados, seguida do transplante de seu *modus faciendi* para a dicção peculiar do escritor-leitor. Ou seja, segundo o crítico, a ideia de Machado sobre a originalidade artística recupera, em tempos pós-românticos, a tradição como fon-

te de criatividade e abre inusitada senda para a sua grande virada criativa: a revolução operada nas **Memórias póstumas**.

Por sua vez, o narrador-autor de *Machado*, Silviano Santiago, escritor-crítico e leitor contumaz, é o teórico que consagrou o entre-lugar como o espaço privilegiado do escritor latino-americano, em seu compromisso de perverter e revirar o signo estrangeiro e “aceitar a transgressão como forma de expressão”

Talvez por isso mesmo, Silviano Santiago ficcionista, desde o início de sua obra, tenha produzido narrativas dedicadas a figurar espectros de escritores e artistas, em situações imaginadas e/ou imaginárias. Essa apropriação cênica dos “heróis da literatura”, em diversas circunstâncias, tem início no **Em liberdade**, de 1981, em que resolve recriar literariamente os primeiros dias do escritor Graciliano Ramos fora da prisão, a que foi submetido na ditadura de Vargas, por razões políticas. Em seguida continua, anos depois, em 1995, com o também romance **Viagem ao México**, em que reporta ficcionalmente a viagem de Antonin Artaud ao México.

67

Recentemente, esta apropriação transfigurada de escritores célebres tem elegido Machado de Assis, que Silviano considera como o nosso maior escritor. Nesse sentido, a inauguração da linhagem machadiana pode ser encontrada no romance **Heranças**, de 2008, quando Walter, o narrador-personagem do romance, adota uma dicção de ironia provocativa para narrar desinibidamente a própria vida, numa espécie de atualização da voz desafiadora do inconfundível escritor-defunto Brás Cubas.

Santiago, ao valer-se da ideia da obra de Machado, como abertura para outros caminhos, hipertrofia o seu tom e o satura de derrisão no apelo ao pastiche. Assim, a ironia machadiana, nesse novo contexto converte-se em teatro, num constante malabarismo metamórfico, em que os procedimentos narrativos do autor de **Dom Casmurro** são constantemente transgredidos e abusados. Nessa progressão metaficcional, o pastiche transforma o estilo digressivo

do mestre numa caleidoscópica sucessão de provocações levianas; sua ironia, num deslavado cinismo; os cortes no fluxo narrativo, em subterfúgios maliciosos e válvulas de escape ao confessionalismo. Tudo isso aliado à contramoldagem assídua do arsenal alegórico de Machado, em sua concisão coloquial e alusividade ética, pela via do rebaixamento neonaturalista e prosaico.

Já **Machado**, também romance publicado em 2016, retoma a linha da criação espectral numa chave estruturalmente bem profusa, embora assimilando de maneira frontal a biografia do grande escritor, sem deixar de combiná-la a muitos outros registros e gêneros ficcionais e não ficcionais. Trata-se de uma catedral de mosaicos cuja confecção será desencadeada, numa manhã de junho de 2015, conforme confessa o poderoso narrador-autor, pela compra do quinto volume da correspondência de Machado de Assis, entre 1905 e 1908, trocada nos derradeiros anos de vida do escritor.

Só essa circunstância, já caracteriza o relato como escrita do eu, na medida em que o leitor, constantemente interpelado na narração, fica imediatamente informado sobre a motivação da escolha criativa, baseada numa tendência bastante íntima do narrador-autor que, inclusive a aponta como responsável pelas outras bioficções já referidas que publicou, respectivamente em 1981 e 1995. Assim, na segunda página da narrativa, lê-se: “Aprecio a curta fração do tempo. Fascina-me enxergar a graça e o valor da experiência humana pela abreviação de longo e extraordinário percurso individual em pouquíssimos anos salientes”.

O rastro da correspondência, citada em diversos momentos do relato, não só oferece o fio pelo qual o narrador-autor dá conta dos últimos anos do criador célebre – descendo a minúcias documentais e biográficas – como também propicia o mote a ser glosado pelas tintas da invenção ficcional.

Esta via de reescrita do passado, tornando o escritor célebre contemporâneo ao narrador-autor, como “compagnons de route”

opera o seu deslocamento e vai transformá-lo em pura sincronia, colocando-o no âmago do contemporâneo como presente expandido.

A correspondência, aliada a uma infinidade de outros livros e documentos, vão construir um leito profícuo de pesquisa tanto dos anos finais do escritor, quanto da ruína do Rio de Janeiro imperial, sob a administração do prefeito Pereira Passos, em seu projeto de fazer surgir, de um monte de escombros de ruelas, becos e prédios antigos deteriorados, uma cidade moderna, digna do século XX.

Desta forma, o autor-narrador, ao reunir uma impressionante coleção de materiais híbridos – como cartões-postais, notícias de jornal, charges, fotografias, letras de marchinhas populares, extratos de artigos técnicos sobre medicina e saúde e o que mais – na verdade está compondo um quebra-cabeça, uma colcha de retalhos, uma impressionante bricolagem de materiais radicalmente alegóricos, no sentido de reformatizar o “lento desaparecimento” do homem célebre e a transformação da cidade ao seu redor.

69

Assim, o gosto da citação, incorporada das mais diversas maneiras, tem a ver com o “puro amor da escrita”, o gosto pela fabulação que, por sua vez, relativiza a diferença entre a recolha documental e a invenção .

Trata-se, antes de tudo, de uma escrita por imagens, tal como interpretada por Benjamin, na **Origem do drama barroco alemão**, quando a caracteriza como “o desnudamento das coisas sensoriais”, num contexto de desdobramento da imagem que se explica pelo emblemático:

O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada .

Nesta linha de compreensão, as associações livres de Santiago-narrador configuram um *patchwork* que, na verdade constitui o modo de produção deste romance múltiplo, simultaneamente biogra-

fia, ficção, ensaio, crônica histórica, crítica literária e diário íntimo. Tudo isso, em ritmo de performance, ou seja, oferecendo-se como reescritura cênica de vetores textuais e teatrais, basicamente centrados no corpo do autor que reescreve a progressão das mortes, ao mesmo tempo que acompanha o próprio processo de envelhecimento.

Assim, o entrelaçamento de nós temáticos e a extrema visualidade integram uma escrita intermitente e descontínua, em ininterrupto movimento no qual a estrutura fragmentária tende a estender-se indefinidamente.

Esta obsessiva busca de capturar a gradação destrutiva inerente à finitude talvez constitua o alimento maior do jogo de espelhos encenado na narrativa. Assim, se cruzam e correspondem o envelhecimento do corpo do autor-narrador, o desaparecimento dos “filhos da cidade”, ou os últimos anos da vida “do escritor viúvo” e o processo de rejuvenescimento do Rio de Janeiro, a partir de 1904, ou o que também é referido como o “fracasso da velha imperial cidade colonial”.

Este apego virtuosístico ao ritmo e ao policentrismo são sintomas de uma preferência do narrador-autor pelas figuras do gosto barroco: o jogo de espelhos e reflexos, e seus efeitos de duplicação; o labirinto, no qual as formas se sucedem em inusitadas combinações; e a metamorfose, que processa a multiplicidade de imagens, emblemas, e alusões diversificadas.

O vínculo entre o talento literário do escritor exemplar e sua doença é alegorizado no romance pelo emblema que Santiago denomina de “musa convulsiva”. Assim, “a beleza convulsiva” na obra de Machado recupera imagetivamente o “eixo enviesado de sustentação da epilepsia” a que responde “a proposta artística machadiana, convulsiva por natureza”, em seu estranhamento diante dos tempos e modos da sua época, pautados “em princípios retóricos orientados pela simetria perfeita” e pela reverência exibicionista ao solene e ao consagrado.

A sutileza e a variedade dos enlaces desafiados pela engenhosidade do narrador-autor, ao simularem a consagrada “volubilidade” do narrador machadiano, fazem desfilarem aos olhos do leitor um caleidoscópio de quadros e imagens sucessivos, a partir da eleição de motivos díspares, eleitos por uma relação de “simpatia”.

A palavra grávida de imagens e ancorada no corpo perfaz uma proliferação incessante de cenas, ideias e emblemas, num exercício intertextual alimentado pela figura tutelar do escritor maior. Essa mágica eleição e apropriação, segundo a explica o narrador-autor, resulta do “jogo de dados do Acaso”, capaz de sobrepor o dia e mês do seu nascimento, em 1936, ao “dia e mês em que morre o grande escritor em 1908, 29 de setembro.

A aludida “reencarnação” do célebre espectro “na pele” do “diferente e ousado personagem” Silviano Santiago, “a sobreposição e o acoplamento das duas vidas afins e distintas” funciona como uma apropriação antropofágica do legado de Machado de Assis pelo escritor, crítico e malabarista gourmet, autor de **Machado**. Assim, o espelhamento se distende e multiplica, em proporções à primeira vista, não consideradas. Já no 2º capítulo, o narrador-autor invoca o deus Jano na figuração de um símbolo emblemático da dívida ao espectro como herança seletiva: “A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara duma moeda única chamada Literatura. Duas caras, uma só coroa”.

A tutela do espectro antes de começar pelo aprendizado dos elementos *trademark* do seu estilo – “corte, abertura, digressão, safanão estilístico e tranco narrativo” (MACHADO, 2016, p.281) – inicia-se bem antes pelo modo de produção machadiano.

Nesse sentido, os roteiros adotados pelo crítico Silviano Santiago no artigo “**O começo do fim**”, poderiam servir de indicação para compreendermos a construção heterodoxa de associações, encaixes e analogias que produzem o romance *Machado*.

A abordagem da doutrina antropófaga como contraditória combinação entre a teoria poética de Paul Valéry, o Futurismo e o anarquismo dada (SANTIAGO, 2008, p.7), ao desdobrar-se na indicação do seu vínculo com o construtivismo brasileiro dos anos 1940 e 1950, revela justamente, no âmbito do banquete antropófago, a opção pela busca da verdade poética como esforço do artifício contra os romantismos da inspiração.

Não é por outro motivo que o crítico, no mesmo artigo, é levado ainda a constatar sobre o assunto:

Ela exige do artista, cuja tradição cultural se encontra em princípio despossada do ideal de universalidade criado pela tradição ocidental, o gosto pelo trabalho artístico que não é desassociado do trabalho crítico, também de responsabilidade do próprio criador (SANTIAGO, 2008, p.18).

72

Nessa linha, Santiago assinala no desafio antropófago ao universalismo da cultura europeia, a sua clara rejeição da dívida do não europeu com o legado do saber metropolitano e a consequente aposta ética na devoração da memória universal, em sua diversidade, como comunhão.

Nada mais congenial ao método de produção de **Machado**, romance que poderia ser visto também, em virtude dos enlaces que apresenta, como um palimpsesto, onde os signos desenhados são rasurados sem cessar em favor de outros, numa dinâmica de crescente volubilidade. Aliás, não é por acaso que uma das epígrafes do livro seja uma comparação de Thomas De Quincey entre o cérebro humano e o palimpsesto e a outra, uma consideração de Sartre a respeito de seu livro sobre Flaubert, como “ficção tecida por meio de hipóteses”.

Este prolífico entrelaçamento de cacos ficcionais, causos, emblemas e divagações, de inegável vocação antropófaga, na absorção indiscriminada do alto e do baixo, em permanente deslocamento inventivo, talvez possa ser compreendido como um modo de pro-

dução romanesco aparentado à rapsódica. Não apenas pela recolha que realiza de fragmentos narrativos desiguais e de um volume de dados considerável, em sua disparidade, mas também na acepção do dicionário Houaiss, que também a define como peça musical de forma livre que mistura melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais (2009).

Nessa deriva rapsódica, o capítulo que encerra o livro, intitulado **Transfiguração** certamente constitui o ponto alto da costura combinada de fragmentos, histórias e peças da mais diversa procedência. A barroca encenação deste último episódio, na verdade, é anunciada na primeira página do romance, com a reprodução da tela *Transfiguração* de Rafael, que apresenta a cura de um epilético pelo Cristo transfigurado, diante de alguns apóstolos e de uma pequena plateia. O estigma da doença, tratado durante todo o romance e aqui, nesse *gran finale*, retomado com pompa, talvez codifique o emblema-síntese desse profuso bordado: a imaginação poética como torção do consagrado e a criação entendida como transfiguração do corpo na obra.

73

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo

Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

CALABRESE, Omar. **A idade neo-barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 25^a ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Trad. Tovar, A; Varas-Reyes, F. P. Madrid. Ediciones Guadarrama: 1969. V II.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2^a ed. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.

HERKENHOFF, Paulo. “Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo” In: **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias da Civilização**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

74 LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. “Uma poética da emulação: uma leitura de Machado de Assis”. In: JOBIM, José Luís; MELLO, Maria Elizabeth Chaves de; KLEIMAN, Olinda (orgs.). **O diálogo Europa-Brasil na obra de Machado de Assis**. Niterói: Eduff; FAPERJ; Sorbonne Nouvelle, 2015.

RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

SANTIAGO, Silvano. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. Entrevista a Maurício Meireles, 13/12/2016.

_____. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Heranças. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. “O começo do fim”. In: Gragoatá, n.24, p.13-30, 1.sem.2008.

_____. **Uma literatura nos trópicos Ensaio sobre dependência cultural**. 2^aed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

_____. **Em liberdade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SARDUY, Severo. **O barroco e o neo-barroco**. América latina em sua literatura. Perspectiva: São Paulo, 1979.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível o olhar da literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Crise ética e distopia: correspondência entre as literaturas brasileira e francesa contemporâneas

Não há saídas

não há saídas
só ruas viadutos
avenidas

Régis Bonvicino, Sósia da cópia, 1983.

76 Existe hoje uma expressiva tendência ficcional professada por escritores que poderiam ser considerados, como na historieta de Baudelaire, lídimos representantes de uma descendência do “mau vidraceiro”. Trata-se de autores que, como o personagem criado pelo poeta, se veem acusados de produzir livros semelhantes à “frágil mercadoria” do vendedor ambulante que “ousa andar em bairros pobres, e não tem sequer, vidros que façam ver o lado belo da vida” (BAUDELAIRE, 1980, p. 33). Sua causticidade na recusa da penúria circulante na sociedade contemporânea, bem como sua teimosa rejeição do “lado belo da vida”, pode valer-lhes admoestações críticas que severamente os acusam de fechamento diante da possibilidade de mudança ou da alternativa da alteridade.

Este é o caso de Michel Houellebecq, na França, que tendo sido traduzido em mais de 20 idiomas, com notável sucesso comercial em vinte e cinco países, foi considerado por Perry Anderson como “o único escritor francês, desde Sartre, com significativa autoridade pública” (SWEENEY, 2013, p. 23, 27).

Sua notoriedade não o absente de restrições ao niilismo de suas sátiras, ao tom provocativo de determinadas postulações veiculadas em seus romances, bem como à derrisão de suas posturas

diante da crise ética experimentada pelo mundo contemporâneo.

Seus entrecchos dinâmicos e fascinantes estendem-se sobre a relação intrincada entre economia, sexo e vida afetiva do homem contemporâneo, vivida contraditoriamente entre as liberdades do individualismo, num contexto de capitalismo tardio e pós-industrial, em seu entrelaçamento com a asfixiante comodificação da vida social.

Esta espiral de inflação da independência pessoal frente às injunções institucionais constitui o traço mais característico das sociedades modernas ocidentais e, ao mesmo tempo, ocasiona, em decorrência do sentimento de desamparo subjetivo que produz, uma profunda crise ética. O desconhecimento de nossa dívida com os nossos ascendentes e com o mundo que nos precede, aliado à atual “valorização narcísica do indivíduo” constituem, segundo Maria Rita Kehl, os “pilares dos novos modos de alienação orientados para o gozo e para o consumo” (KEHL, 2002, p. 13).

77

Nas sociedades contemporâneas globalizadas, a violência dos apelos hedonistas agravada pelo “declínio da era industrial e de toda uma ética do trabalho, do sacrifício e do adiamento do prazer que a amparava” (KEHL, 2002, p. 14) criam uma situação de carência e empobrecimento subjetivos, fazendo *tabula rasa* das mentes e corações, desobrigados do pensamento e votados à banalização afetiva e emocional, pela generalização do sensacionalismo na indústria cultural, somada à aura fetichista dos bens de consumo circulante na publicidade.

O carrossel do espetáculo promovido pela socialização contemporânea e pela ubiquidade das imagens que nos cercam gera a superestimação do valor de exposição e da fama como avatares da cidadania, na cultura do narcisismo (KEHL, 2002, p. 25).

Por outro lado, a secularização e a desestabilização dos costumes, dos saberes e da verdade, no mundo ocidental, combinada à progressiva complexidade e sofisticação dos dispositivos de controle do Estado moderno desorientam os sujeitos, e os alienam a poderes

e motivações cada vez mais abstratas e incompreensíveis.

No panorama desencantado do universo houellebecquiano, as intrincadas conexões entre capital e troca não reconciliam o indivíduo e a banalidade do seu cotidiano com qualquer promessa de autenticidade, já que a cultura do excesso embutida na sociedade do espetáculo aponta para a saída cínica ou ainda o beco sem saída da depressão. A conformação de desejos, expectativas e aspirações pelo capitalismo torna a diversificação de escolhas ociosa, já que nada escapa aos determinismos socioeconômicos.

78 Nesse sentido, os romances do autor podem ser vistos como uma variante pós-moderna dos antigos romances de tese do naturalismo. Assombrados pela negatividade de fatalismos conjugados, suas obras denunciam a colonização do sexo, do afeto e da intimidade humana pelos mecanismos racionais das redes de troca e fetichismo prevalentes na era do capitalismo globalizado.

Num de seus primeiros livros, a economia neoliberal é considerada, no próprio título, como **Extensão do domínio da luta** (1997) a todos os campos da atividade humana, todas as classes sociais e todas as idades. Por isso mesmo, a domesticação do corpo pelo poder disseminado da vida econômica interioriza o controle disciplinar dos primórdios do regime capitalista numa autodisciplina introjetada por cada um.

Foucault, em sua profícua reflexão sobre a evolução dos regimes de poder até a modernidade, assinala a relativamente recente passagem do modelo disciplinar, exercido nos corpos particulares, para as sociedades de controle, em que os indivíduos submetem-se voluntariamente ao gerenciamento planejado das populações e à gestão da vida do corpo social, regidos pelos eixos flexíveis das economias de mercado, capazes de transformar os indivíduos em agentes econômicos responsáveis pela própria subsistência e sucesso, na arena competitiva das trocas e do consumo.

Esta invasão do *ethos* materialista na esfera íntima da se-

xualidade e dos afetos, bem tematizada nas obras de Houellebecq, instrumentaliza o sexo como um novo regime de seleção social e econômica, dissolvendo então a fronteira entre as esferas do público e do privado, ao submeter os indivíduos ao darwinismo de uma infatigável concorrência, no horizonte da qual o mercado constitui a instância suprema.

Segundo a visão do polêmico escritor, as experiências sócio-afetivo-culturais, ao estarem, nas sociedades contemporâneas, inteiramente sacrificadas ao imperativo econômico, aposentam distinções políticas, antes significativas, transformando os indivíduos em *homo oeconomicus*, ou potencializando-os como capital.

Na sua novela **Partículas elementares** (1998), um divisor de águas na sua obra, todo esse panorama desolador é tomado a partir da abordagem narrativa da revolução de costumes, desencadeada pela geração de 1968, numa pauta altamente crítica e negativista. Houellebecq postula que o movimento, em seu libertarismo sexual e na adoção de determinadas teses freudo-marxistas, ocasionou a exacerbação do individualismo, a deterioração da família como cédula de resistência ao racionalismo econômico e um aumento exponencial do materialismo, responsável pelo domínio irreversível do liberalismo biopolítico.

Foucault, em sua teorização sobre a genealogia dos micropoderes disciplinares, focaliza o biopoder como a última fronteira alcançada pelo poder soberano do Estado na subordinação do indivíduo ao espaço da regulação racional e das trocas econômicas. Nesse sentido, a normatização higiênica e sexual dos corpos tem a ver com a preservação da vida de parte da comunidade e a aniquilação de suas porções perigosas ou daquelas que, segundo o poder, podem ameaçar a sobrevivência do conjunto.

Este padrão paradoxal da biopolítica reitera-se também no vínculo que estabelece entre a economia e a biogenética, na medida em que o capital humano pode ser potencializado pelos avanços da

ciência e o indivíduo, aperfeiçoado em suas habilidades e capacidades de subsistência socioeconômica.

Em **Partículas elementares**, todos esses assuntos são abordados com um desencantado cinismo e uma negatividade sem brechas. Certamente por esse motivo, a crítica tem recriminado sua postura, argumentando, como é o caso de Ben Jeffrery ao alegar que Houellebecq pratica um “realismo depressivo” (JEFFRERY, 2011, p.2) e escreve “romances imaturos, cínicos, obsecados por sexo, abertamente racistas e ao mesmo tempo misóginos, abundantes em cenas pornográficas, contraditórias e plenas de ressentimento contra a arte e os intelectuais” (JEFFRERY, 2011, p. 5).

80 Considerando que a ficção niilista do autor constitui “uma progressão natural da sátira pós-moderna, ao colocar-se contra tudo, exceto os instintos básicos e o isolamento do sujeito” (JEFFRERY, 2011, p. 50), o ensaísta não perdoa a obra pela visão distópica que postula, embora reconheça sua dívida com o **Brave new world** de Aldous Huxley, em seu elogio da engenharia genética contra a “nossa vigorosa miséria” (JEFFRERY, 2011, p. 60).

De fato, **Partículas elementares**, também aposta na biogenética como saída para os males do desejo e da insatisfação existencial, amorosa e cultural de seus personagens.

Nesse sentido, cria os dois meios-irmãos Michel e Bruno, que encenam, de maneira extremada e radical, determinados dilemas da nossa problemática condição de órfãos do absoluto e de quaisquer valores capazes orientar opções existenciais.

O primeiro, ao apostar no espírito, sequestra o próprio corpo e nele produz uma espécie de fobia de contatos amorosos e prazeres sexuais. O segundo escraviza a alma ao imperativo categórico das relações eróticas e da sensualidade como obsessão. Ambos, em sua insólita desmedida, disposta numa simetria antitética, encenam, na deformação assumida, a justaposição de trajetórias paralelas e semelhantes na solidão, na desesperança e na ruína afetiva.

O desenlace apresenta um universo pacificado, no qual os seres pós-humanos celebram a superação do desejo por uma condição autossustentável e autônoma, na qual todas as satisfações estão a priori atendidas pela racionalidade da engenharia genética. Sua solução pós-política, por meio de seres assexuados, propõe a superação da necessidade afetiva como única solução para a desventura humana.

Cada uma destas contrastivas figurações ficcionais contribuem para encaminhamento das teses apocalípticas da obra marcada de um lado, pelo pessimismo mais profundo e de outro, por uma espécie de determinismo que parece capaz de reduzir as possibilidades do homem às suas dimensões biológico-moleculares, bem como à ditadura do econômico.

Na deriva destes personagens tolhidos se confirma a sua falta de talento para a competição darwinista inerente à dinâmica do capitalismo contemporâneo, ou por conta da carência de determinados atributos físicos para o mercado da sedução e do sexo, como é o caso de Bruno, ou então por força de uma vocação ascética de recolhimento e reflexão, encarnada por Michel, de certa maneira, o alter ego do autor.

81

Em seu competente levantamento da recepção do romance, Carol Sweeney (2013, p. 149) cita Abecassis quando o crítico compara o primeiro, em sua alucinada dissipação sexual, ao Marquês de Sade e o segundo, pela decidida opção monástica, a São Paulo.

A enorme controvérsia ideológica ocasionada por este romance foi marcada por uma obstinada teimosia em classificar as posições do autor dentro do espectro ideológico entre esquerda e direita. Sua radical condenação do mundo contemporâneo, aliada à incerteza quanto à posição assumida diante da pós-hominização, levou Sweeney, por exemplo, a classificar o escritor como *rouge-brun*, ou seja, a localizá-lo num “campo ideológico onde extremos da direita e da esquerda encontram-se no antiamericanismo, no

antissocialismo, no racismo” (SWEENEY, 2013, p.36).

Assim, apesar do romance ter conquistado o prêmio *Dublin Literary Award*, muitas resenhas de importantes publicações lhe foram desfavoráveis. No Brasil, num debate organizado em 1999, pela *Folha de São Paulo*, com a presença do autor francês, o escritor Cristóvão Tezza, embora tenha admirado o livro como uma sátira potente, levanta restrições à tese da “mutação metafísica” como “simplificação ficcional” do legado de 1968, transformado “na encarnação de algum mal metafísico” ou ainda num “certo instinto homicida” responsável pela desordem e pelo caos. Aliado a isso, o ponto crucial da crítica vai residir no espanto que o escritor brasileiro manifesta diante do “encanto” de Houellebecq pelo Positivismo de Comte, ao postular como “solução final do livro [...] a ideia de um sujeito filosófico mecanizado pela biologia” (TEZZA, 1999).

Mais uma admoestação crítica, sem dúvida baseada na inaceitação das posições extremas do escritor que não contempla qualquer contemporização diante da repugnância que a vida atual lhe inspira. Do meu ponto de vista, trata-se de uma incompreensão do tipo de literatura que está em pauta.

Numa coletânea de ensaios que organizaram em 2006, denominada **Novels of the contemporary extreme** (2006), Alain Philippe Durand e Naomi Mandel apresentam as características desse tipo de produção, situando, inicialmente, a controvérsia crítica e o interesse popular de que são alvo. Trata-se de uma família literária descendente da tradição dos romances “brat pack”, ou seja, das obras produzidas pela chamada “blank generation” dos escritores americanos Jay McInerney, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz, entre outros, conhecidos pela violência de suas tramas, saturadas por muita droga, sexo e consumo conspícuo.

Uma tendência marcante desta literatura extremista consiste na sua insistência em criar indistinções. Confundem sujeito e objeto, texto e autor, ficção e realidade e consequentemente dissolvem

as fronteiras entre autobiografia e invenção, produzindo o difuso efeito de autoficção.

Daí a polêmica envolvendo determinados autores, que passam a ser vistos como seus personagens, a quem são atribuídas experiências e declarações do próprio escritor. Aliás, este é bem o caso de Houellebecq, figura midiática cercada de uma aura controvertida, por conta de postulações veiculadas nos romances e de sua atuação polêmica, em entrevistas e aparições televisivas.

As respostas à violência da vida contemporânea, produzidas por esta literatura extremista, interpelam de maneira agônica não só as transformações tecnológicas, como também o espetáculo da mídia e a mascarada da política, replicados com fascínio pela transgressão e agudeza terrorista. Segundo Durand e Mandel, esta mistura de arte e agressão tem ascendência no romantismo extremado, em sua visão apocalíptica e desesperançada.

83

A sátira constitui, então, frequentemente o seu modelo discursivo mais habitual. Segundo Northrop Frye (1973) existem quatro modos de elaboração de enredo: a história romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. As histórias vazadas no modo irônico, do qual a sátira é a forma ficcional, recusam os tipos de coerência estrutural inerentes aos demais modos. Por outro lado, de acordo com Hayden White, a teoria dos tropos fornece a base para classificar as formas estruturais profundas da imaginação histórica, na medida em que manifesta estilos de pensamento (WHITE, 1992, p. 45).

A ironia é um tropo autoconsciente porque representa um uso autoconsciente da metáfora, a serviço da autoanulação verbal. A sua tática figurada básica é a catacrese (abuso), que é uma metáfora absurda porque propositalmente inadequada. Nesse sentido, a ironia é metatropológica, na medida em que constitui a percepção autoconsciente do possível excesso da linguagem figurada. E nisso representa um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem (WHITE, 1992, p. 50-51).

No caso específico de *Partículas elementares*, a sátira demolidora da sociedade contemporânea alia o anúncio de uma nova etapa metafísica à comparação de formas culturais com processos biológicos, num entrecruzamento de autobiografia, ficção, história do século XX, especulações filosóficas, descrições detalhadas de sexo, *science fiction* e reflexões sobre a crise contemporânea. Tudo isso se inicia com um prólogo no qual um narrador não identificado anuncia uma terceira mutação científica prenunciada por um dos irmãos protagonistas, Michel Dzerjinski, o homônimo do autor.

84 A influência de Comte, no seu *Curso de Filosofia Positiva*, é marcante na medida em que, a voz narrativa, ao descrever as etapas anteriores da cultura do Ocidente, se refere ao Cristianismo, surgido em pleno apogeu do império romano, e à Ciência moderna, emergente em meio à potência do Cristianismo medieval. Ou seja, dispõe o tabuleiro evolutivo, à imagem e semelhança das três fases sucessivas do conhecimento humano, segundo o filósofo positivista: a Teológica, a Metafísica e a Científica ou Positiva.

Não obstante, a grande frente de batalha a ser deslançada pela narrativa consiste na sua crítica ao libertarismo da geração de 1968, responsável, segundo a análise do narrador, pela dissolução da estabilidade dos laços familiares, pela exacerbação do individualismo e supervalorização da juventude, mas, sobretudo, pelo triunfo do materialismo com a final subordinação do indivíduo às leis do mercado, em consequência da comodificação do corpo e do sexo.

Nesse sentido, **Partículas elementares** constitui um romance de ideias de considerável alcance. Numa linguagem simples, banal, desafetada, bem compatível com a da *blank generation* americana, o autor aborda temas relevantes, como o declínio da influência do Cristianismo, a generalização do consumo, a revolução dos costumes e suas derivas como a homogeneização cultural, a alienação social e a mercantilização do sexo e finalmente, a solução pós-humana com a clonagem biogenética.

Ou seja, o panorama amplo da discussão ético-sócio-política, com suas incursões em prolongadas cenas sexuais e algumas tiradas misóginas, reúne a nobreza de temas com a mediocridade da linguagem, e uma inegável intensidade argumentativa do narrador privilegiado, distante e profético que, a partir de um futuro banhado em luz, recupera o passado de lutas e separação.

Por isso mesmo, a mistura romanesca constitutiva da sátira combina uma narrativa fantástica de *science-fiction*, com romance histórico, entremeado de várias digressões de ordem científica, num ecletismo profuso, cuja complexidade se processa em contraponto a um fundo de marcante determinismo social e biológico.

A compreensão contextualista da sociedade como entrelaçamento de circunstâncias — ou ainda, como um conjunto de “inter-relações funcionais existentes entre os agentes e agências [...] em províncias finitas de ocorrência” (1992, p.33), segundo Hayden White —, é inerente como forma argumentação discursiva, ao modo de “por em enredo” da sátira. Assim, os percursos de cada um são menos o resultado de opções particulares do que de um conjunto de dinâmicas contextuais, em que o sujeito se encontra inserido.

Por isso mesmo, a simetria antitética dos meios-irmãos, entre a opção pelo espírito, e a fobia de contatos amorosos e sexuais em Michel e o erotismo como obsessão em Bruno encena, por vias distintas, a desventura de trajetórias paralelas e semelhantes na solidão, no desalento e na falência afetiva. Ou seja, o fatalismo do meio termina sendo mais forte que as diferenças individuais de opção.

A ideia matriz desta visão distópica concretiza o fechamento da cena a qualquer outro componente que não sejam as regulações da vida social pelos imperativos econômicos. Nessa claustrofobia construída pela lógica do capital, o biopoder regula a vida social do seu interior assinalando a linha divisória entre vidas a serem preservadas e aquelas a serem banidas porque inadequadas ou prejudiciais ao equilíbrio do sistema.

Por outro lado, a apropriação direta de desejos e crenças pela ciranda da publicidade e da mercadoria aprofunda a impermeabilidade da vida social a qualquer fator exógeno.

Tal paradigma biopolítico de subjetivação produz um tipo de indivíduo mais suscetível a um autocontrole interno do que à disciplina externa. Trata-se de um tipo de introjeção sub-reptícia dos princípios de conduta mais propícios ao mercado, ao consumo e ao capital.

Este padrão de anhedonia que enlaça a sátira amarga à mediocridade de uma linguagem indiferente e sem vigor, a serviço de uma visão distópica e desenganada da vida contemporânea, pode ser encontrado em distintos contextos linguísticos e geográficos. Sobretudo o viés da sociedade de controle, gravada no emblemático **86 Admirável mundo novo** de Aldous Huxley, também discutido por Houellebecq **em Partículas elementares**, consiste no grande mote da tradição crítica vinculada à distopia. Nela os cidadãos são induzidos a amarem a injunção social a que são submetidos, num processo de domesticação alienante e radicalmente vinculado ao “perigoso fim do humanismo literário enquanto utopia da formação humana por meio de práticas de escrita e de leitura que [...] eduquem para se julgar com circunspeção e manter os ouvidos abertos” (SLOTERDIJK, 2000, p. 60).

Nesse sentido, há toda uma genealogia ficcional que privilegia o desenvolvimento de “uma antropotecnologia futura” supostamente capacitada para um “planejamento explícito de características” que possam instaurar até a “seleção pré-natal” (SLOTERDIJK, 2000, p. 61).

Nos países de forte linhagem distópica baseada na evolução da ciência e da tecnologia, como os Estados Unidos e a Inglaterra, a ficção científica prospera, e a reflexão sobre as questões do desenvolvimento planejado em horizontes futuros é bem mais madura.

Ao passar ao largo dos problemas brasileiros nesta área específica, que segundo Marcello Simão Branco, é de pouca origina-

lidade, e caracteriza-se por “uma parca experimentação de estilo e apuro do texto” (BRANCO, 2003), vale a pena insistir que o maior interesse da leitura em processo consiste em caracterizar a vocação ideológica distópica de uma parcela da literatura contemporânea, encarnada no Brasil, entre outros autores, pelas obras de Marcelo Mirisola, André Sant’Anna e Fernando Bonassi.

Embora bem diferentes entre si, estes escritores compartilham determinadas opções, tais como a vocação satírica dos respectivos enredos, o manejo de uma linguagem muitas vezes desqualificada por descrições quase pornográficas, além da banalidade do estilo coloquial e corriqueiro, e, por fim, uma cosmovisão bastante derri-sória da atualidade e das possibilidades dos personagens lidarem com as próprias fraquezas e com as adversidades do meio.

Em todos eles avultam igualmente uma postura dúbia entre cínica e crítica, ou ainda supostamente resignada, frente ao *status quo* aprisionante com que se defrontam, numa dicção performática, entre indiferente e agressiva. Poderíamos nesse sentido situá-los, a exemplo do que Sweeney faz com Houellebecq, como praticantes de reminiscências do “*spleen and ideal*” baudelairianos (SWEENEY, 2013, p.77).

87

No caso específico de Fernando Bonassi, seu último romance, **Luxúria** (2015), investe na crítica ao fetichismo da subjetivação contemporânea e ao implacável cerco ao qual escraviza os personagens. Não há, como no caso do escritor francês, nenhuma alusão ao futuro das transformações tecnológicas da existência humana, mas a crítica cínica da competição capitalista e da subordinação dos desejos e crenças ao circuito do consumo é o grande alvo do romance.

Assim, a anestesia do cotidiano de uma família de classe popular, num período brasileiro de incentivo ao consumo é flagrantemente descrita numa linguagem também anódina e distante que narra, como numa profecia da desventura, o infortunado desiderato da família de construir uma piscina, num terreno diminuto de um

bairro planejado de classe média baixa, e assim enredar-se num absurdo financiamento.

O clima da narrativa é opressivo e a corrosão, entre cínica e resignada, da voz narrativa não deixa margem à compaixão por seus personagens anônimos, designados todo o tempo como: “o operário ferramenteiro, o super-herói deste relato”, “a mulher do homem de que trata este relato, a mãe”, “o filho homem do homem de que trata este relato” (BONASSI, 2015, p. 33, 220, 233).

O desejo de visibilidade dos personagens, que ambicionam ultrapassar a fronteira de seu anonimato é o que comanda a vocação bovarista da família, no sonho de um bem de consumo que os diferencie da vizinhança e da estereotipia da vida comum.

88 Como compensação do cansaço pela mesmice de um cotidiano “sempre igual” – trânsito infernal, jornada na fábrica, penúria afetiva doméstica –, a família conta apenas com a televisão e os sermões na Igreja do Bairro Novo, proferidos pelo pastor jovem e ousado. Não obstante, o ansiado consolo da “pobreza psíquica” pela “prótese” da fé revela-se inteiramente incapaz de recuperar as “subjetividades amputadas” (KRISTEVA, 2002, p. 13, 14).

A atmosfera de inevitabilidade é enfatizada por um estratagemas da voz narrativa que enuncia, em itálico, falas subentendidas, frequentemente não pronunciadas pelos personagens, incapazes de manifestarem seus verdadeiros sentimentos na maioria das situações.

Neste país, ao contrário da França de Houellebecq, as instituições não funcionam: nem saúde, nem educação, nem segurança. É que, segundo o narrador, “os funcionários são mal-educados, mal remunerados e indolentes” (BONASSI, 2015, p. 107). Entretanto, todo esse estado de coisas desenrola-se num “período inacreditável de prosperidade”, “de crédito perigosamente fácil e algumas realizações” (BONASSI, 2015, p. 301), no qual o narrador diretivo se propõe a relatar “por linhas tortas” o “fim da ilusão de perma-

nência e previsibilidade” a que se acostumaram seus personagens (BONASSI, 2015, p. 34).

Por isso mesmo, o darwinismo apontado na obra do escritor francês e bastante presente no internato de Bruno, no qual eram escalonados os “machos-alfa” e os “machos-ômega”, de acordo com as qualidades físicas de cada um, ocorre igualmente entre o menino, “o filho do homem de que trata este relato”, e seus colegas. Não é por outra razão que o cinismo narrativo resolve intitular todos os capítulos sobre as vivências escolares do adolescente de “Uma cultura de banheiro”.

O sexo, como indica o título do romance, também é assunto relevante na narrativa, não apenas como razão do desconforto existencial do menino com seus hormônios, mas também na vida do casal que, com a encomenda da piscina percebida como signo de visibilidade e sucesso, passam a sentir-se “no tempo das oportunidades” (BONASSI, 2015, p. 25). Assim se entregam a uma fase de grande libido e atividade sexual, minuciosamente descrita pela instância narrativa, num tom de *voyeurismo* irônico.

89

Entretanto, a autêntica volúpia do narrador consiste na descrição minuciosa de processos de trabalho, máquinas, apetrechos e materiais profissionais. Os uniformes, na linha de produção da fábrica de peças, onde trabalha o metalúrgico, bem como as suas funções e rituais de trabalho são demarcados com detalhismo, de maneira semelhante às intermináveis reflexões e comentários de ordem científica de Houellebecq, na composição do personagem Michel, em suas ilações biotecnológicas.

Nessa linha, a construção da piscina constitui o auge da obsessão narrativa com a “luxúria de materiais” e a precisa descrição de processos. No mundo de seres heterodirigidos e controlados pelo desejo do consumo como redenção, as coisas ganham vida e os homens são coisificados. O congestionamento talvez seja, nessa linha,

a imagem mais recorrente da impotência e das rotinas massacrantes. Assim, nessa história regada a humor negro, o carro e relógio são emblemas, no universo de objetos que lotam a vida na cidade, do abastardamento da maioria. E os homens são, com insistência, comparados a animais e a coisas.

Trata-se da mesma “ontologia objetivante” (FAUSKEVAQ, 2007, p. 12), encontrada em no romance do escritor francês, que reduz os homens a “partículas elementares”, ou seja, a “objetos atomizados” e desconectados uns dos outros.

Por outro lado, a obsessão pelas imagens idealizadas pela propaganda e pelo espetáculo, se surgiu inicialmente numa leitora de romances românticos de amor e aventuras glamorosas, como no caso de Emma Bovary, no romance de 1857, é justamente porque já **90** possuía, ainda num contexto capitalista bem menos desenvolvido, uma dimensão social muito forte. E, nesse sentido, hoje, se cumpre também “como má consciência no seio da consciência aceita (pela) época”, ou seja, carrega “o outro de uma época” (HOSSNE, 2000, p. 276).

Assim, o sonho bovarista desencadeado pelo sentimento de inferioridade do personagem de Bonassi, sem que ele dissesse se apercebesse, vai custar-lhe um preço completamente exorbitante. Segundo o inventor da síndrome, Jules de Gautier, o bovarismo consiste no “poder manifestado pelo homem de conceber-se outro que ele não é” (GAUTIER, 1902, p. 13). Porém, a própria incapacidade de igualarem-se ao modelo escolhido termina por transformar tais personagens numa espécie de paródia do próprio desejo, na medida em que se tornam clones das aparências. É o caso de Madame Bovary, a personagem emblemática do célebre romance de Flaubert. Como ainda observa Gautier, nesse sentido,

todo drama e todo o cômico se estabelece no intervalo entre as linhas do que se é e do que se julga ser. E será o grau de energia investida em jogo pelo personagem que vai decidir sobre a cate-

goria trágica ou cômica sob a qual o fenômeno vai classificar-se.
(GAUTIER, 1902, p. 29-30)

Nessa vida sem horizontes culturais ou afetivos, todos precisam de drogas. O homem contenta-se e aflige-se com a promessa da piscina; o menino, com o computador, na solidão, querendo esquecer seu tempo e lugar; a mãe, tentando livrar-se do vazio por humilhações impingidas à empregada e, mais adiante, empapando-se de antidepressivos distribuídos gratuitamente nos postos de saúde públicos.

Por sua vez, as relações de classe no âmbito do capitalismo produtivo são focalizadas com delícia pela crueldade cínica do narrador que se apropria de um mundo gris no qual todos os trabalhadores tentam compensar a mais valia que sofrem pela humilhação eventual do outro, numa implacável competição em cadeia.

91

A retórica desse espaço degradado, em hostilidade e dissimulações, se constrói por uma aplicada e rigorosa articulação entre a ambiência social, familiar, afetiva e profissional, que dispõe personagens, objetos, animais e temperaturas emocionais com preciso rigor. Tal combinatória integra a miséria simbólica dos ambientes à mecânica rotineira dos objetos e mercadorias e à banalidade dos personagens; de certa maneira, reificando tudo numa *tabula rasa*.

Desta maneira, se põe em cena um mecanismo de compatibilidade entre climas, tipos e materiais, que certamente recupera a arquitetura consagrada pelo naturalismo, no século XIX. Se ainda relacionarmos tal disposição de elementos, inerente ao enredo, com os seus significativos preâmbulos – as epígrafes e uma notificação do autor – a cogitação ganharia razoável consistência. Sobretudo a nota do autor tem uma importância crucial, na medida em que afirma a não ficcionalidade do argumento do romance, “baseado em pessoas e acontecimentos reais, lamentavelmente”.

Esta maneira de misturar eventos efetivamente ocorridos com figuras reais, em um contexto ficcional, cria uma atmosfera ambígua

entre realidade e irreabilidade, da mesma forma que as conjugações entre autobiografia e ficção, trabalhadas na obra de Houellebecq (FAUSKEVAQ, 2007, p. 21).

No caso do romance de Bonassi, o autor chega a declarar em entrevista que a história que conta, de fato, aconteceu:

Meu irmão tentou, de fato, fazer uma piscina no quintal da casa dele à medida que o casamento ia para o brejo. Meu irmão não é operário, mas a imagem do romance me veio desse problema familiar. Meu irmão era vendedor, foi ficando desempregado e foi fazendo uma piscina à medida que o casamento foi apodrecendo. À medida que o casamento piorava, ele aprofundava o seu buraco pessoal naquela piscina. Eu achava que era uma imagem perfeita. Na última semana antes de se separar, a ex-mulher disse que piscina tinha que ter uma cachoeira. E o idiota foi lá e fez a cachoeira! O cara cavou a própria sepultura no quintal. (BENEVIDES, 2016)

92

Aliás, no contexto darwinista do romance, outro episódio relatado na escola do menino em que um colega seu quebra voluntariamente o braço, pela segunda vez, para chamar a atenção dos colegas e ganhar dinheiro deles é também autobiográfico, e ocorreu com o próprio Bonassi. Sua ficção, em geral, combina costumeiramente ficção e fatos reais, além de documentos e linguagens midiáticas, como em **Luxúria**, no que, respectivamente, a descrição de um vídeo, a decupagem de um audiovisual e o aproveitamento de uma carta de demissão constituem diversos capítulos.

O final trágico do romance, quando o pai de família, desesperado com a extensão das dívidas e com a própria demissão, mata o cachorro e a família, para, em seguida, suicidar-se, confirma, de uma maneira oblíqua, o que Foucault compreendeu como a dimensão política da vida. O valor político da vida, ao contrário de interditar a violência, implica na injunção da morte de muitos, para assegurar a existência normalizada da maioria. Assim, a interiorização da menos-

-valia por conta das dívidas e da falência do projeto bovarista, ou seja, do seu fracasso como *homo oeconomicus*, leva o metalúrgico a exercer, por iniciativa pessoal e livre vontade, a autoextinção.

Nesse sentido, podemos também compreender tal desenlace, segundo a contribuição de Agamben, como o exercício do poder soberano do mercado sobre a vida-nua, aquela que deve ser aniquilada porque “é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*)” (AGAMBEN, 2012, p. 16).

Apesar das diferenças de classe entre os personagens de Houellebecq e os de Bonassi, e da flagrante diversidade de contextualização política dos respectivos enredos, o fato é que suas criações compartilham de claustrofobias aproximadas porque, embora as chances e as perspectivas existenciais no universo ficcional do primeiro sejam infinitamente mais amplas e a consciência dos personagens sobre os próprios impasses muito maior, a experiência da “plenitude do possível” (FOUCAULT, 1999, p. 136), ou ainda, da vida como potencialidade, nestes mundos tão apartados, fica obliterada por determinismos de ordem biológica e econômica.

Mesmo em outra obra bastante distinta do perfil de **Luxúria**, embora contenha o mesmo tom enxuto, desafetado e direto, como é o caso de **Passaporte** (2001), o autor preserva o enfoque negativista e a notação satírica no recorte afiado de situações bastante diferenciadas, em termos geográficos e socioeconômicos. Trata-se de fragmentos curtos, de apenas um parágrafo, que concatenam um painel *bricoleur* da diversidade de vivências e situações humanas, no âmbito do capitalismo globalizado contemporâneo.

São 137 “cartões-postais de desilusão” que, num arco internacional, de Ji-Paraná à Europa Oriental surpreendem contingências amargas e extremas, desde, por exemplo, a prostituição das índias aculturadas, em Cuiabá, até a infundável espera de um homem em Hamburgo/Alemanha, para uma operação de mudança de sexo.

A natureza compósita da bricolagem não abala o pessimismo da abordagem, no que a abrangência amarga do olhar afina a pontaria em direção a todo vestígio de esperança no futuro.

Veja-se, a propósito, o fragmento “128 anotações em campo de refugiados”:

Fotografias amassadas em preces ininteligíveis; jogando paciência com a História; contando as favas, dormem o sono dos injustos os refugiados d’onde o céu pega fogo sem apocalipse. Guardados em contêineres mobiliados como bonequinhas de lixo (mercadorias pouco raras nesses continentes velhos de guerras, muito caras pra se misturar às populações locais). Reivindicam direitos, fazem filhos, forjam a hierarquia dos fofos. Ao saírem em passeata pra televisão, colocam-se atrás das cercas farpadas, construídas por uma Europa assustada morrendo de dó. (BO-NASSI, 2001, p. 128)

94

Ao seguirem a lógica implacável do determinismo tecnológico-econômico, a nosso ver, a reinvenção do social tanto em Houellebecq, quanto em Bonassi, como em outros autores do extremismo contemporâneo de diferentes nacionalidades, passa pela aposta numa utopia apocalíptica em que a máquina da mídia e a imersão na tecnologia comunicacional e no império do mercado, além da padronização dos indivíduos e comportamentos, promovem a impotência do controle humano sobre os efeitos da transformação tecnológica, em todos os níveis da fabricação social, reestruturando a existência em comum nas chamadas “sociedades de controle”.

Talvez esta seja a forma dos fatalismos atuais plasmados pela “impregnação mass-midiática” inerente à “aculturação capitalística”, onde avultam bancos de dados, inteligência artificial e imagens de síntese, e quando as vozes humanas se associam às máquinas (GUATTARI, 1993, p. 186).

Daí o novo surto naturalista contemporâneo que pode resuscitar Zola e sua convicção de que “o romance se tornou uma

investigação geral sobre a natureza e sobre o homem” (ZOLA, 1982, p. 59, 61), que, desta feita, não pode mais dispensar a ciência e a tecnologia, em seu afã de metamorfosear comportamentos, corações e mentes, na vida social.

Guattari, num artigo publicado em 1987, propõe a distinção de “três fraturas históricas a partir das quais, no decorrer do último milênio, surgiram três componentes capitalistas fundamentais”, que correspondem ao surgimento de novas subjetivações: “a idade da cristandade europeia”, “a idade da desterritorialização capitalista dos saberes e das técnicas”, “a idade da informatização planetária” (GUATTARI, 1993, p. 181, 182).

Na primeira, caracterizada pela “cultura da cristandade protocapitalista, se estabelece “uma nova concepção das relações entre a Terra e o Poder” aliada a um “primeiro florescimento do maquinismo” que não desfez a “relação homem/ferramenta”, ou seja, encontra-se ainda completamente inserido na primazia da iniciativa humana (GUATTARI, 1993, p. 184).

95

A segunda, iniciada em torno do século XVIII, será afirmada “por um desequilíbrio crescente das relações homem/máquina”, quando sua percepção espaço/tempo ficará drasticamente modificada, em decorrência de um conjunto de fatores acumulados através dos séculos: a disseminação da imprensa, a penetração do aço e das máquinas a vapor na vida cotidiana, as revoluções biológicas, a partir de Pasteur. Esta etapa se distingue pela ascensão do “Capital” como supremo paradigma de referência em todas as atividades humanas e em todos os campos de conhecimento, pela evolução ativa da ciência e da técnica (GUATTARI, 1993, p. 184).

A terceira consiste, por fim, na época da emergência “de uma subjetividade maquinica de um novo gênero” por meio da supremacia da mídia, das telecomunicações e do mundo digital, combinada à intervenção da engenharia biológica que certamente conduzirá mudanças profundas nas condições de vida do planeta, inerentes ao

conjunto das inúmeras revoluções processadas (sobretudo informáticas e biotecnológicas) (GUATTARI, 1993, p. 186).

Embora reconheça que “o impasse subjetivo do capitalismo da crise permanente [...] parece total”, o filósofo pretende que só “a passagem da era consensual midiática a uma era dissensual pós-midiática” poderia ser capaz de impor um novo padrão de engendramentos sociais alternativos (GUATTARI, 1993, p. 188, 189).

96 Por sua vez, vários pesquisadores ao se debruçarem sobre as últimas discussões inerentes ao determinismo tecnológico contemporâneo, baseados em Mc Luhan, Neil Postman e outros cientistas do mesmo calibre, postulam o poder cultural das invenções tecno-científicas de controlar radicalmente o mundo social. Como o reconhece o aluno do inventor do célebre emblema “o meio é a mensagem”, hoje vivemos numa tecnópolis, isto é, num mundo em que todos os signos e valores não tecnológicos se submetem à opressiva matriz tecnológica. Nesta linha, Postman argumenta ainda que o problema da tecno-subordinação sociocultural constitui uma espécie de “síndrome de Frankenstein”, ou seja, implica no paradoxo de que uma invenção controlada passe, em pouco tempo, a submeter quem a inventou (Postman *apud* LIMA, 2001).

Não obstante, a questão está muito longe de ser encarada numa pauta única. Em meio a esta interminável polémica, a socióloga Ruth Finnegan pondera que, apesar de seu extremismo, a aposta no determinismo tecnológico ajuda a nos fazer mais alertas diante dos perigos que ameaçam a instabilidade do nosso presente mutante e a prevenir uma postura negligente, característica dos muitos olhares temerosos de negativismo, diante de um incontrolável porvir (LIMA, 2001).

O tipo de ficção que focalizamos no presente artigo manifesta, antes e depois do novo século, como já aconteceu na virada do século XIX para o XX, um profundo mal-estar. Daí o seu radi-

cal pessimismo, o seu tom alarmado e apocalíptico diante do que “Deleuze&Guattari descreveram como “a habilidade capitalista de afetar os micro-espços da mente” (*apud* SWEENEY, 2013, p. 77).

A ficção de ascendência satírica que procuramos ler, conforme ensina Frye, tenta “dar forma às ambiguidades e complexidades da existência não idealizada” e, por isso mesmo, constitui uma “paródia da estória romanesca” ou ainda, a inflexão da “ironia militante” (FRYE, 1973, p. 219). Nesse sentido, o criador imprime à imperfeição do mundo que observa, um padrão moral para selecionar como absurdas determinadas atitudes convencionais. Nisto ele escolhe um caminho que será ora humorístico, ora grotesco, ora agressivo. Mas caminhos não são soluções, apenas apontam impasses e problemas a serem enfrentados.

A esse respeito, é bom lembrar a lição de Kierkegaard sobre o assunto:

97

Se é preciso se precaver contra a ironia como diante de uma sedutora, igualmente é preciso *recomendá-la como guia para o caminho*. E exatamente em nosso tempo é preciso recomendá-la desta maneira. Assim, por exemplo, a ciência em nosso tempo chegou à posse de *um resultado tão prodigioso*, que *parece* até impossível; [...] A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho. Todo aquele que só tem um resultado como tal, não o possui; pois não tem o caminho. Quando então a ironia intervém, ela traz o caminho, não aquele caminho do qual pensa apoderar-se quem imagina possuir um resultado, mas aquele caminho no qual o resultado o abandona. Acrescente-se a isso que bem que deve ser vista como tarefa do nosso tempo (*vor Tids Opgave*) o traduzir o resultado da ciência para a vida pessoal, *apropriar-se pessoalmente* desse. (KIERKEGAARD, 2015, p. 250-251 – grifos do autor).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer O poder soberano e a vida nua I**. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONASSI, Fernando. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BENEVIDES, Daniel. O maior dos pecados. Entrevista com o escritor Fernando Bonassi sobre seu romance *Luxúria*. Revista Brasileiros, [meio eletrônico], 8 fev. 2016. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2016/02/o-maior-dos-pecados/>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. **Passaporte**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRANCO, Marcello Simões. Tendências e desafios da ficção científica brasileira. *Megalon*, n. 70, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scarium.com.br/artigos/simao01.htm>. Acesso em: 16 set. 2016.

98

DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” in **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUARTE, André. “Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI”. *Cinética*. Programa Cultura e Pensamento. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/andre_duarte.htm>. Acesso em: 16 set. 2016.

DURAND, Alain-Philippe; MANDEL, Naomi (edited by). **Novel of the contemporary extreme**. London/New York: Continuum, 2006.

FAUSKEVAG, Yngvild. Souffrance e recherche de la bonté perdue Une étude du roman *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Mastergrad i fransk litteratur, Institutt for litteratur onradesetudier og europeisk sprak. Varen: Universitetet i Oslo, 2007. Disponível em: <<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25750/57982.PDF>>. Acesso em 16 set. 2016.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **História da Sexualidade, vol. I A vontade de saber**. 5. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Em defesa da sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Vigiar e Punir nascimento da prisão**. Trad. Ligia Pondé Vassalo. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de

- Melo Machado, Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAUTIER, Jules de. **Le Bovarysme**. 3. ed. Paris: Mercure de France, 1902.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. Trad. Suely Rolnik. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem máquina à era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 177-191.
- HOUELLEBECQ, Michel. **Les particules élémentaires**. Paris: Flammarion, 1998.
- JEFFERY, Ben. **Anti-matter: Michel Houellebecq and depressive realism**. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2011.
- KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Trad. Álvaro Luis Montenegro Valls. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- KRISTEVA, Julia. **As novas doenças da alma**. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LIMA, Karina Medeiros de. Determinismo tecnológico In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO DA INTERCOM. 24., 2001, *Anais...* Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/determinismo.pdf>. Acesso em: 16 set. 2016.
- SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SWEENEY, Carol. **Michel Houellebecq and the literature of despair**. London/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- TEZZA, Cristovão. Partículas elementares. [Texto apresentado no debate sobre o livro Partículas Elementares, de Michel Houellebecq, em 4 de novembro de 1999, no auditório da Folha de S. Paulo]. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_991104.htm>. Acesso em: 16 set. 2016.
- WHITE, Hayden. **Meta-história. A imaginação histórica do século XX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora USP, 1992.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.** Introdução, tradução e notas Italo Caroni, Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Estéticas do nomadismo: Circulações transculturais e o exotismo da diferença

O circuito mundializado, no qual interagem e se intercambiam imagens, informações, bens e produtos, bem como, multidões de viajantes, consumidores, empresários e vírus das mais variadas espécies, além de ter universalizado o capitalismo pós-industrial e sua coorte de injunções mercadológicas e standardização de valores, certamente amplificou a monetarização de uma das mais antigas e arraigadas formas de mais-valia de culturas e visões de mundo distintas do padrão ocidental dominante: a exotização da diferença, e sua domesticação para fins de exploração econômica.

101

O fenômeno, evidentemente, pode ser avaliado desde a história antiga, quando a civilização grega considerava os estrangeiros como bárbaros a serem dominados militarmente, mas, a história da primeira modernidade do século XVI, com a descoberta do novo mundo americano, vai afiar o pente fino da espoliação ou ainda, da comodificação das mentalidades e afetos pelas formas mais sutis da dominação cultural.

Atualmente, a aguda crise de valores sócio-políticos e morais, inerente ao capitalismo globalizado, movida por sua quimera de trocas livremente reguladas, no âmago das sociedades do espetáculo desenvolvidas, e forçosamente também; nos países marginalizados

pela pobreza e pela desigualdade, vale-se, sobretudo, do vazio de crenças ou de sentidos coletivos, de mais amplo poder de coesão, para inseminar o *modus operandi* do consumo e do dispêndio como via de inserção social e afirmação simbólica dos indivíduos.

A estetização do diferente, em situação de inferioridade sócio-econômica, neste contexto, não está, assim, absolutamente descartada. Michel Houellebecq, o premiado escritor francês, reconhecido internacionalmente, além de figura polêmica da mídia mundial, escreve, em 2001, o romance **Plataforme**, posteriormente transformado em fotonovela, sobre o turismo sexual e sua disseminação pelo capitalismo transnacional. O romance é, capciosamente, uma ficção protagonizada pelo personagem Michel, também o narrador em primeira pessoa, o que ocasiona uma ambiguidade promíscua entre narrador, personagem e autor, responsável pela aproximação dos estatutos da ficção e da autoficção, numa mistura indecível.

Seu personagem, um homem quarentão crítico, desiludido e solitário, tendo recebido uma herança, por ocasião da morte do pai, resolve espaiar o luto numa excursão turística à Tailândia. Na narrativa pródiga em interpolações ensaísticas sobre o turismo internacional, misturadas a meditações cétricas sobre a vida e a solidão e às notações do relato, propriamente dito, muita coisa acontece. Inclusive, o evento traumático de um ataque terrorista.

A dialética do turismo sexual, segundo o ensaio de Bem (2005, p.14), se equilibra pelo vínculo entre racismo, sexismo, identidade nacional e turismo. Esta deformação da atividade turística (BEM, 2005, p.14) desenvolve-se a partir do pós-guerra, no seio dos modelos de desenvolvimento desse setor, historicamente constituídos, em função de uma série de fatores arrolados pelo autor, em um conjunto: aumento do poder aquisitivo nos países industrializados; progressivo desenvolvimento de tecnologias e de transportes; aguçamento da consciência ecológica; aumento da necessidade de diversão pela fuga às pressões das sociedades industriais; crescimento da “demanda por

países, culturas e paisagens distantes, estimulada pelo imaginário colonialista” (BEM, 2005, p.20,21).

Nesse sentido, o terceiro mundo é historicamente “representado como o lugar do exótico, da aventura, do divertimento e do repouso” (KOTTE apud BEM, 2005, p.59) para a Europa, cujas elites, através dos meios de comunicação de massa, instituídos como uma espécie de quarto poder (JAEGER e JUERGEN, 1993, apud BEM, 2005, p.58), criam um imaginário idílico para representar a diferença étnica-econômica-cultural.

A esse respeito, Elfferding associa três tipos de discurso para a produção do racismo e de seu reverso, o exotismo, na visão metropolitana dos países do terceiro mundo: o discurso popular, o discurso nacional, alimentado pelos “mitos da homogeneidade nacional, da origem étnica e da unidade cultural”, inerentes às narrativas do primeiro; e, finalmente, o discurso estético do corpo, percebido como diferença (apud BEM, 2005, p.56-57).

O discurso nacional, segundo o autor alemão, é constituído por demarcações de “superioridade, inferioridade, principalmente nas relações norte-sul” (ELFFERDING apud BEM, 2005, p. 55). Por isso mesmo, o reverso do racismo é o exotismo, na medida em que ambos têm origem na “necessidade de dominar a angústia frente ao estranho” (SOUZA, 1994, p.145). Segundo o ensaísta, o que ocasiona a angústia é o surgimento de “fantasias inconscientes que nos são, portanto, familiares, no sentido de íntimas” ou ainda, recalcadas. Ainda, de acordo com o mesmo autor, o racismo e o exotismo controlam a afluência da angústia porque nos permitem projetar no outro o nosso íntimo, “sem a necessidade (...) de assumi-lo como nosso” (SOUZA, 1994, p.146).

Assim, pela projeção do racismo, imputamos ao outro a culpa “pela dívida que o nosso íntimo acarreta” e, no caso do exotismo, ao positivarmos a diferença, promovemos “a transubstanciação da

negatividade em positividade” (BEM, 2005, p.75) e “admiramos o que é nosso, atribuindo-o ao estrangeiro” (SOUZA, 1994, p.146).

Como já se constatou, se o terceiro mundo encarna turisticamente o exótico, “a cartografia do exótico se constrói a partir da cultura ocidental tida como não-exótica” (SOUZA, 1994, p.146). Ainda segundo o mesmo ensaísta, na medida em que o exotismo encara o estranho, em função do seu aspecto diferente, ele passa a valorizar o outro como objeto do olhar, ao exhibir-se, ou seja, ao expor-se na sua peculiaridade inusitada, ou na sua capacidade de atrair pela originalidade.

104 Nessa dimensão, o psicanalista Octavio Souza aponta que este dar-se a ver e a admirar-se implica na abolição do pensar e da capacidade de agir de uma etnia ou de uma cultura específica, acarretando a degradação de sua existência política e a neutralização de sua competência de fazer e de empreender, pela estetização exotizante (SOUZA, 1994, p. 146-147).

Esse abastardamento das possibilidades de expressão de uma cultura, a partir do espartilho do “supostamente autêntico”, segundo Stuart Hall tem a ver com a fabricação da singularidade europeia, a partir do contato com os países não-europeus e do que denomina de “encontros assimétricos”, nos quais o continente se conscientiza de sua posição em relação à “idiosincrasia” do outro (HALL, 1994a, p. 140-141 apud BEM, 2005, p. 66).

Nessa dimensão, os guias turísticos, segundo Bem, constituem verdadeiras amostras de “material proto-ideológico para a reprodução do racismo como ideologia e prática social”, além de divulgarem “ideais de feminilidade que tendem a reproduzir e estabilizar relações patriarcalistas” (BEM, 2005, p.67). Citado por Bem, Haug considera como “material proto-ideológico” a difusão de “modelos de interpretação compartilhados, discursos, comportamentos, preferências, aversões que são potencialmente ideologizáveis” (HAUG, 1993, p. 52 apud BEM, 2005, p. 59).

Daí que os guias turísticos não só cumprem a missão de assinalar demarcações entre os ocidentais e eles (os não ocidentais), como também se tornam fundamentais na coisificação exótica e erótica das mulheres do terceiro mundo e do oriente. Por isso mesmo, há muito, “a Ásia vem-se transformando no “Eros-Center” por excelência para os europeus” (MELBER, 1992b, p. 71 apud BEM, 2005, p. 69).

A centralidade do continente na explícita vinculação entre racismo, sexismo e exotismo, para disponibilizar a feminilidade como estímulo à exaltação da potência masculina (BEM, 2005, p.70), pela via atrativa dos folhetos de propaganda, é inevitavelmente influenciada por fantasias colonialistas.

Não é outro o enfoque de Edward Said, em sua célebre obra *Orientalismo*, quando aborda, a visão produzida pelo imaginário ocidental, sempre em busca do que “a **Description de l’Egypte** (enciclopédia napoleônica sobre o Egito) chamou de “bizarre jouissance”:

105

A **Description** tornou-se o modelo-tipo de todos os esforços ulteriores para aproximar o Oriente da Europa, para depois absorvê-lo inteiramente e — centralmente importante — cancelar, ou pelo menos baixar de tom e reduzir, a sua estranheza e, no caso do Islã, a sua hostilidade. A partir de então o Oriente islâmico apareceria como uma categoria que denotaria o poder dos orientalistas, e não os islamitas como seres humanos nem a história deles como história.

Desse modo, da expedição napoleônica surgiu toda uma série de filhotes textuais, do **Itinéraire**, de Chateaubriand, ao **Salambô**, de Flaubert, e, na mesma tradição, ao **Manners and customs of the modern Egyptians**, de Lane, e ao **Personal narrative of pilgrimage to al-Madinah and Maccah**, de Richard Burton. O que os liga não é apenas a sua base comum de lendas e experiências orientais, mas também a sua culta dependência do Oriente como uma espécie de útero do qual todos saíram. Se por acaso, paradoxalmen-

te, essas criações revelaram-se afinal como simulacros altamente estilizados, imitações elaboradamente forjadas do que se poderia crer que seria a aparência de um Oriente vivo, isso de modo algum diminui a força da sua concepção imaginativa ou a força do domínio europeu do Oriente (...) (SAID, 1990, p.96).

O Oriente torna-se um quadro vivo de estranheza.

E esse quadro, de modo totalmente lógico, torna-se um tema especial para textos. (...) A sua estrangeirice pode ser traduzida, os seus sentidos decodificados, a sua hostilidade domada (...) (SAID, 1990, p.112).

106 Neste ponto, justamente em função do avesso do exotismo no espectro do racismo, a par da vontade de domínio frisada por Said, nas relações ocidente/oriente, Octavio Souza chama a atenção para a sua contrapartida constituída pela estetização do estranho, inerente à perspectiva exotizante. A esse respeito, Adriana Piscitelli observa, na oposição que estabelece entre viagem individual e turismo de massa, que a segunda atividade é encarada como “apoteose do pseudo”, na medida em que se constitui como a resultante do privilégio da imaginação ocidental sobre a realidade não ocidental (2002, p.3-5).

Por este ângulo, o romance de Houellebecq, constitui a enenação de um dos principais emblemas das sociedades pós-industriais contemporâneas, no que dramatiza a máxima “viajar é consumir” e discute assiduamente os problemas da sociabilidade atual e da invasão do economicismo em todas as esferas da vida cosmopolita, incluindo a afetividade do homem e sua vida sexual. Trata-se de um romance que, conforme o reconhece Lahanque (2011, p.185), desvela o mundo, ao descrevê-lo em tom neutro e despojado, simultâneo a um certo deslocamento do narrador, capaz de dotar os comportamentos e situações do relato de uma certa estranheza.

Nesta perspectiva, a obra de Houellebecq, não apenas em **Plataforme**, mas também em seus demais romances, constitui uma extensa fábula da convivência vigente no mundo ocidental,

equilibrada entre economia de mercado, publicidade, trabalho e rotinas tediosas, solidão, tecnologia, e, por fim, sexo e busca de amor e companhia. De acordo com Novak-Lechevalier (2018 p.163-165), com esse amplo leque de preocupações, a partir de uma abordagem dos modos de funcionamento das relações e condutas, o escritor progride da diversidade de trocas e contatos aos princípios regentes do universo sob o qual se debruça.

Em seu “ativismo destruidor”, conforme Schober, o autor promove um retorno à ficção e à narrativa balzaquiana, a partir da mistura radical de gêneros e discursos — digressões teóricas, reflexões científicas, notícias enciclopédicas — segundo o modelo oferecido por Lovecraft, em suas histórias fantásticas que incluíam discursos pragmáticos e científicos (2004, p.4-8).

Desta forma, em **Plataforme**, ele elege os temas da mundialização e do turismo sexual, na construção de mais um romance de tese neonaturalista, no qual um narrador, que não deixa de ser um alter-ego do autor, num tom dúbio, entre o desesperado e o descrente que gostaria de acreditar, apaga as fronteiras entre arte séria e arte trivial (SCHOBER, 2004, p.11-16). Em sua linguagem anódina, o autor celebra o “ter qualquer coisa a dizer” (2001, p.27) em detrimento da adoção de um estilo, o que não o impede da complexidade e da polivalência.

Assim, o próprio título do romance começa por aturdir o leitor, entre os inúmeros significados da palavra. A esse respeito Schober repertoria as inúmeras acepções em que pode ser interpretada. Desde plataforma como “um conjunto de ideias sobre as quais alguém se apoia para apresentar uma política comum”, ou ainda como “plataforma de tiro”, pelo sentido explosivo do tema, e simultaneamente como “a plataforma de um ônibus” ou também, numa espécie de alusão à platitude do estilo, como exemplo agudo de autoderrisão (SCHOBER, 2004, p.14, tradução minha do francês).

No entanto, na sua tocante leitura do romance, o também escritor Frédéric Beigbeder comenta que o título está motivado pela seguinte passagem do romance, que cita sem localizar:

Um dia, com a idade de doze anos, eu tinha subido ao cume de uma torre elétrica em alta montanha. Durante toda a ascensão, eu não tinha olhado para os meus pés. Tendo chegado ao alto, sobre a plataforma, me pareceu complicada e perigosa a descida de volta. As cadeias de montanha se estendiam a perder de vista, coroadas por neves eternas. Teria sido bem mais simples lá permanecer ou saltar (HOUELLEBECQ, 2001).

Em seguida, baseando-se nessa bonita passagem, o escritor tece importantes considerações desenvolvendo uma emocionada interpretação:

108

Este lugar terrificante de imobilidade onde o narrador se encontra bloqueado pela vertigem, este promontório de aço onde o homem não ousa mais fazer um movimento, como um gato sobre um ramo de árvore, paralisado pela embriaguez dos cimos, intimidado pela tentação de morrer, galvanizado pelo infinito do universo que o cerca e o desejo de manter-se vivo, ao assumir a inanidade ridícula de seu destino: esta plataforma é a metáfora da condição humana (...). Eu não duvido que esta lembrança tenha sido autobiográfica. É também isto o que me toca nesse livro. Essa plataforma é o seu Rosebud; o pai de Houellebecq era guia de alta montanha. E esta vertiginosa impotência é a nossa. A humanidade tem escalado ao alto de um arranha-céu e se encontra paralisada quando olha pela janela. O mundo se autodestrói. O futuro é um precipício. O passado é apagado. Nós somos todos atrocemente prisioneiros da plataforma onde subimos, sem ser capazes de descer de volta (BEIGBEDER, Frédéric. *Plateforme*. In: L'Herne Houellecq. 2017).

Logo após a morte do pai, Michel, o autor-narrador, em sua cáustica lucidez, se dispõe a percorrer diferentes agências de viagem para escolher um roteiro de férias. Sua disposição profundamente

analítica imediatamente transforma a disposição da jornada turística numa espécie de balanço entre dispêndio e possibilidade de satisfação.

Eu passei a minha última jornada de licença em diferentes agências de viagens. Eu amei os catálogos de férias, a sua abstração, sua maneira de reduzir os lugares do mundo a uma sequência limitada de felicidades possíveis e de tarifas, eu apreciava particularmente o sistema de estrelas, para indicar a intensidade da felicidade que se estava no direito de esperar. Eu não era feliz, mas eu estimava a felicidade, e eu continuava a aspirá-la. Segundo o modelo de Marshall, o comprador é um indivíduo racional buscando a maximizar sua satisfação tendo em conta o preço; o modelo de Veblen, pelo contrário, analisa a influência do grupo sobre o processo de compra (segundo o indivíduo queira identificar-se, ou ao contrário se subtrair). (...); mas o modelo de Baudrillard-Becker estima que consumir, é também produção de signos. No fundo, eu me sentia mais próximo do modelo de Marshall (HOUELLEBCQ, 2001, p.20).

109

De fato, as frequentes reflexões ensaísticas relacionando consumo, turismo e prazeres felizes são inúmeras e podem ser reportadas por epígrafes de capítulos, conforme se exemplifica abaixo uma delas; e ainda por citações, como é o caso da “sociabilidade fática” (HOUELLEBCQ, 2002, p.39) dos primeiros momentos de excursão, colhida no ensaio **Sightseeing Tours: a sociological approach**, retirado de *Annals of Tourism Research*, vol.23, p.213-227, 1998.

Compreender o comportamento do consumidor a fim de poder identificá-lo, e propor-lhe o bom produto no bom momento, mas, sobretudo convencê-lo de que o produto que lhe é proposto está adaptado às suas necessidades: eis o que sonham todas as empresas (Jean-Louis Barma, **À quoi rêvent les entreprises**) (HOUELLEBCQ, 2001, p.145).

O enredo desse formidável romance é considerado por Beigbeder como possuindo “o charme e a verdade de uma série

B” (BEIGBEDER, Frédéric. *Plateforme*. In: L’Herne Houellecq, 2017. p. 123-124).

Michel, o personagem alter-ego do autor, finalmente decide-se pela excursão Tropic Thaï, e ao integrar o respectivo grupo de turistas interessados no sonho do “paradis tropical”, conhece Valérie, um importante quadro de agências turísticas multinacionais, e depois de hesitações e recuos, começam um tórrido romance. A situação profissional da moça leva-os a experimentarem outros paraísos sexuais, na medida em que ela e seu chefe passam a dedicar-se à criação de clubes de férias, nos países do terceiro mundo, dedicados ao turismo sexual.

110 Sobretudo durante a primeira excursão, as conversas preponderantes entre certos homens do grupo e, também frequentes entre o casal de namorados, são sobre sexo, formas de prazer sexual e preferências entre diferentes nacionalidades de mulheres.

As discussões sobre os diferentes tipos de turismo, em seus diferentes modelos (ético, de autenticidade, de lazer) multiplicam-se ao longo do relato, no qual se descreve a necessidade de criar uma nova “perspectiva pós-fordista” (HOUELLEBECQ, 2001, p.164).

Plataforme consiste numa narrativa de nuances plurais, estendendo-se da economia e dos negócios, ao ensaísmo sobre vertentes do turismo internacional, a reflexões sobre opções sexuais, incansavelmente descritas, ao lado de cenários edênicos, tudo isso com um pano de fundo romântico e depressivo.

O desenlace do atentado na Tailândia, em Krabi, ocasiona a morte de Valérie e a internação de Michel. Além disso, desencadeia uma série de artigos apontando a responsabilidade do Grupo Aurore “de promover o turismo sexual nos países do terceiro mundo”, tendo um deles até reconhecido “compreender a reação dos muçulmanos”. As repercussões foram grandes na França e na Alemanha, e um dos editoriais franceses, chega mesmo a apontar

a “complacência do governo tailandês diante da prostituição e do tráfico de drogas” (HOUELLEBCQ, 2001, p.328).

Em contrapartida, somando-se às incontáveis digressões sobre as implicações e tendências do turismo nos países exóticos do terceiro mundo, outros temas dominantes são as injunções econômico-sexuais, ao vincularem, um tanto cinicamente, a complementaridade entre a miséria dos habitantes dos países pobres e a insatisfação sexual e amorosa dos ocidentais solváveis. Por outro lado, como já se reconheceu há pouco, há ainda o baixo-contínuo romântico do encontro amoroso, e sua dissipação pela morte, além da perspectiva depressiva de um “descrente que queria acreditar” (SCHOBER, 2004, p.14, tradução minha do francês).

Nessa linha, convém comentar algumas passagens sobre diálogos turístico-sexuais antológicas, ao longo do romance. Sobretudo os comentários de Robert, um turista francês bastante viajado, são extraordinárias pela exaltação e pelo entusiasmo:

111

Na Tailândia, conclui Roberto, todo mundo pode ter o que deseje, e todo mundo pode ter qualquer coisa de bom. Poder-se-ia falar-lhes das Brasileiras, ou das garotas de Cuba. Eu viajei muito, senhores, eu viajei para o meu prazer, e eu não hesito em dizer-lhes: para mim, as tailandesas são as melhores amantes do mundo (HOUELLEBCQ, 2001, p.77).

Há inúmeras outras reflexões sobre as possibilidades do mercado sexual no terceiro mundo e vários diálogos sobre as práticas sexuais sadomasoquistas que as vinculam à decadência sexual do Ocidente, em função das características do mundo capitalista. Assim, reflete Michel, ao contemplar o chefe de Valérie:

Em meio à impregnação alcoólica, justamente antes do embrutecimento, atravessamos por vezes de instantes de lucidez aguda. O deprecimento da sexualidade no Ocidente era certamente um fenômeno sociológico, massivo, que seria vão de querer explicar-se por tal ou qual fator psicológico individual; lançando

um olhar a Jean-Yves eu, contudo, tomei consciência que ele ilustrava perfeitamente a minha tese, era quase perturbador. Não somente ele não fazia mais sexo, não tinha mais tempo para tentar, mas ele nem mesmo tinha verdadeiramente vontade, e isto era pior, ele sentia este deperecimento de vida inscrever-se na sua carne, ela começava a cheirar o odor da morte (HOUELLEBCQ, 2001, p.233).

Ainda no decorrer da mesma conversa, com Jean-Yves, Michel chega a declarar que “A única prática que corresponde verdadeiramente a qualquer coisa neste momento, é o sadomasoquismo” (HOUELLEBCQ, 2001, p.234).

No dia seguinte a esta noite, o assunto continua entre o casal e por fim, Michel desfia a última parte da própria teoria:

112

(...) veja o que os Ocidentais não sabem mais fazer. Eles perderam completamente o sentido do dom. Eles gostam de agitar-se, eles não sentem mais o sexo como natural. Não somente eles têm vergonha do próprio corpo (...) mais, pelas mesmas razões, eles não experimentam mais nenhuma atração pelo corpo do outro. É impossível fazer amor sem um certo abandono, sem a aceitação ao menos temporária de um certo estado de dependência e fragilidade (HOUELLEBCQ, 2001, p.236).

Esta teoria, de certa forma, é uma teoria desenvolvida por toda a obra de Houellebcq, sempre mais aprofundada a cada romance. **La extension du domaine de la lutte**, publicado no ano seguinte (2002), concretiza no próprio título, a dominação capitalista como uma luta permanente, presente em todos os campos da atividade humana, sem exceções.

Daí o fundo de tela depressivo deste alter-ego do autor, assinalado inclusive pela frequência dos protagonistas denominados como Michel. A constância da luta competitiva não sofre qualquer restrição no mundo contemporâneo. Por isso mesmo os romances do autor manifestam sempre, em meio ao fascínio das tramas enraizadas no atual, um tom teórico de romance de tese.

Nesse sentido, até o turismo sexual ganha uma inusitada dimensão reflexiva por parte de um protagonista que, a par de estar imerso nele, não se furta a elucubrar sobre ele.

Eu lancei então as bases de uma teoria mais complicada e mais duvidosa: em resumo, os Brancos querem ser bronzeados e aprender as danças dos negros; os Negros querem clarear a pele e alisar os cabelos. A humanidade inteira tende instintivamente à mestiçagem, à indiferenciação generalizada; e ela o faz preferencialmente através deste meio elementar que é a sexualidade. O único, entretanto, a ter conduzido o processo ao seu termo foi Michael Jackson: ele não era mais nem negro nem branco, nem novo nem velho, ele não era mesmo mais, num sentido, nem homem nem mulher. Ninguém podia verdadeiramente imaginar sua vida íntima; tendo cumprido as categorias da humanidade ordinária, ele se esforçou por ultrapassá-las. Vejam porque ele pode ser considerado como uma estrela, e mesmo como a maior estrela — e, em realidade, a primeira — da história do mundo (HOUELLEBCQ, 2001, p.227).

113

Apesar do afã especulativo de Michel, são sobretudo as regras do mundo capitalista que o massacram. Sua interminável volúpia por inovação, concorrência e consumo, e a progressiva uniformização de hábitos e mentalidades do sistema o fazem desacreditar da vida e encarar o mundo contemporâneo como “um aeroporto” (HOUELLEBCQ, 2001, p.128).

A visão do capitalismo como “estado de guerra permanente” e “luta perpétua sem fim” (HOUELLEBCQ, 2002, p.274), convive simultaneamente com a “consciência que a visão civilizatória da Europa se tenha evaporado, ao longo do século XX” (HOUELLEBCQ, 2001, p.287).

A contrapartida a essas amargas convicções de Michel são o amor e o sexo, pois, embora ele acredite que “o homem não é decididamente feito para a felicidade” (HOUELLEBCQ, 2002, p.157),

por outro lado, ele sente que “na ausência do amor, nada pode ser santificado” (HOUELLEBCQ, 2001, p.115).

Nesse sentido, o romance com Valérie, pelo elã sexual e pela própria docilidade e inteligência da moça, faz o narrador reconhecer, num momento fugaz da narrativa, ter experimentado a felicidade (HOUELLEBCQ, 2001, p.159).

A interface depressiva da ausência de amor constitui o desalento e o reconhecimento de que, “pouco a pouco, tudo se torna muito difícil” porque “pode-se caracterizar a vida como um processo de imobilização” (HOUELLEBCQ, 2001, p.128,115).

114 O desenlace do atentado terrorista que ocasiona a morte de Valérie, fecha com amargura uma trajetória que conduz Michel a confessar que acredita que a morte não lhe fará mal, já que sua vida é uma forma vazia (HOUELLEBCQ, 2001, p.350-348).

Entretanto, para empanar essa nuvem cinzenta de desconsolo e melancolia, talvez se possa lembrar como o faz Shober (2004, p10), que essa busca incansável de proximidade humana e amor constitui o verdadeiro aspecto utópico de sua obra, já que ela constitui o móvel para que os homens possam sair de si mesmos e ganhar o mundo.

REFERÊNCIAS

BEM, Arim Alves do. **A dialética do turismo sexual**. Campinas: Papyrus, 2005.

BEIGBEDER, Frédéric. Plateforme. IN: **Michel Houellebcq L’Herne**. Paris, Éditions de L’Herne, 2017, p.123-124.

HOUELLEBCQ, Michel. **Plateforme**. Paris: Éditions J’AI LU, Diffusion France e étranger Flammarion, 2001.

LAHANQUE, Reynald. **Houellebecq ou la platitude comme style**. *Cités*, n. 45, p. 180-185, 2011. Paris: Presse Universitaire de France. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue.cites.2011-1-page180.htm>. Acesso em: [data de acesso].

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (dir.). **Michel Houellebecq: L'Herne**. Paris: Éditions de L'Herne, 2017.

_____. **Houellebecq, l'art de la consolation**. 1 ed. Paris, Stock, 2018.

PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. *Cadernos Pagu*, n. 19, Campinas, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200009>.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHOBER, Rita. Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq. Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Terms of use: <https://www.openedition.org/6540>.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil: As identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

Itinerário de uma infausta tradução: A mestiçagem brasileira em Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Elvira Vigna

116

A cena genealógica da tradução como dívida, atribuição, tarefa invocada por Benjamin (1921) em “A tarefa do tradutor” e recuperada por Derrida, *em Torres de Babel* (1998/2002) caracteriza o ato de traduzir como “transmissão”, “deslocamento transferencial ou metafórico” (DERRIDA, 2002, p.57). Por esse movimento, o tradutor assegura a “pervivência” da obra, por meio de sua “transformação e renovação”, ou seja, de sua “maturação póstuma” (BENJAMIN, 2013, p.107).

Nessa linha do diálogo encetado por Derrida com Benjamin, o filósofo francês reconhece a tradução como “experiência, o que se traduz ou se experimenta” e no reverso da correlação acrescenta “também a experiência é tradução” (DERRIDA, 2002, p.69).

No início de *Torres de Babel*, o pensador da desconstrução observa que Jakobson, no ensaio “On translation” (1959) diferencia três formas de tradução: “a tradução intralingual ou reformulação” que “interpreta signos linguísticos por meio de outros signos da mesma língua”, “a tradução interlingual ou tradução “propriamente dita”” que faz o mesmo por meio de uma língua diferente; e finalmente, a “tradução intersemiótica ou transmutação” que “interpreta signos linguísticos por meio de signos não linguísticos” (DERRIDA, 2002, p.23).

O presente ensaio pretende articular a “tradução no sentido figurado” ou tradução intralingual com uma persistente tendência do pensamento brasileiro sobre a formação e os destinos do país: a interpretação racial. Através dos séculos de nossa experiência histórica, a tradução que produzimos da formação brasileira sempre centralizou o cruzamento racial e a multiplicidade étnica e sociocultural.

Nesse sentido, a proposta da atual reflexão visa comentar a diversidade dos posicionamentos intelectuais e utopias, alinhadas a partir da 2ª metade do século XIX, e cotejá-las em seus formatos e diferenças, na oscilação entre ufanismo na projeção do futuro do país e o desencanto distópico.

A esse respeito, Lilia Moritz Schwarcz observa que “a interpretação racial é antiga e estabelecida no país”. De fato, desde Von Martius, em inícios do século XIX, passando por Silvio Romero, “para chegar ao elogio da democracia racial com Gilberto Freyre”, que “o argumento de que o “Brasil se define pela raça” sempre foi arraigado em nossa tradição (SCHWARCZ, 1993, p.247). Ainda hoje, comenta a ensaísta, “essa representação mestiça do país que de negativa se transforma em exótica, de científica se modifica em espetáculo” vigora, como resíduo atuante de toda essa marcante controvérsia (SCHWARCZ, 1993, p.249).

117

A “bossa racial” (Schwarz, 1987, 41) entre nós, ainda segundo a estudiosa, sofreu uma tradução “crítica e seletiva”, concentrando-se num “germanismo de segunda ordem”, e acabou por adquirir um perfil capcioso e autocrático, porque excludente na desvalorização de vastos segmentos sociais, para a definição de uma política da identidade nacional (SCHWARCZ, 1993, p. 42).

Como anota a antropóloga, no início do seu **O espetáculo das raças**, o crítico literário Sílvio Romero, ao comentar a “composição étnica e antropológicamente singular” do país argumenta: “Formamos um país mestiço... somos mestiços senão no sague ao menos na alma” (ROMERO, 1888 apud SCHWARCZ, 1993, p.11).

Mesmo a geração de 1870, voltada para a modernização do pensamento social brasileiro a partir da importação das teorias positivistas, evolucionistas e darwinistas produzidas na Europa, coloca no centro de sua reflexão sobre a identidade nacional, o critério étnico.

Sobretudo a partir dos anos 1870, as previsões da inviabilidade do país e da inevitabilidade do seu atraso, devido ao cruzamento racial e ao aspecto híbrido da população mestiça se multiplicaram, com a recepção das teorias europeias positivo-evolucionistas combinada aos comentários feitos pelos naturalistas europeus sobre suas viagens de investigação ao Brasil e à sua repercussão na imprensa e na visão dos estudiosos locais.

118 Lília Schwarcz observa, no período, a convivência contraditória entre esta forma “científica” de racismo e o liberalismo, também recém-influente nas elites pensantes, já que fazia entrechocarem-se o determinismo biológico e fatalista da primeira teoria com a aposta na liberdade e responsabilidade social e política do indivíduo, inerente à segunda.

Em termos mais gerais, a antropóloga se propõe, ao longo de sua investigação a examinar o aproveitamento nacional das teorias raciais no Brasil, entre 1870 e 1930, quando o paradigma do evolucionismo social entra em declínio. Nessa direção observa que, além de sua definição biológica, o argumento racial recebe também no Brasil uma leitura “sobretudo social”, não só para o debate sobre as diferenças sócio-culturais, bem como para a inviabilização de um novo projeto de país, na medida da perplexidade dos cientistas sociais e pensadores diante da experiência social do cruzamento racial e a consequente “interpretação pessimista da mestiçagem” (SCHWARCZ. 1993, p.17-18) que produz.

O prestígio desse “ideário cientificista difuso” (p.34) vai ocorrer, segundo Schwarcz, por meio de uma exposição retórico-literária de suas teorias evolucionistas e deterministas, por meio da voga lite-

rária do Naturalismo, a partir do protocolo do “racismo científico”. Nessa direção, passa a prevalecer uma interpretação crescentemente biológica dos comportamentos, sempre mais distante dos modelos humanistas (SCHWARCZ, 1993, p.49), na medida em que tende a atribuir a diversidade humana a fatores estritamente raciais.

Com a ascensão do darwinismo, a visão monogenista que atribuía uma origem comum à espécie humana, a partir da metade do século XIX, cede lugar à hipótese poligenista que considerava a “existência de vários centros de criação” em correspondência com as diferenças raciais observadas (SCHWARCZ, 1993, p.48). Isto porque o princípio darwinista da “seleção natural” levava os teóricos dessa corrente a pensar no fenômeno da “degeneração” quando se tratava dos efeitos da hibridação racial nos destinos do país (SCHWARCZ, 1993, p.57).

119

Depois da 2ª metade do século XIX, o vínculo entre o darwinismo social e as premissas racistas deu origem a algumas importantes teorias deterministas, dentre as quais a mais significativa foi a de Taine, responsável inclusive pela ampliação do conceito de raça, e sua vinculação aos conceitos de clima e de nacionalidade. Conforme citação de Schwarcz: “Eu entendo as nacionalidades, os climas e os temperamentos, como um duplo de raça” (Taine 1923:XLI apud Schwarcz, 1993, p.63)

O prestígio das teorias deterministas no Brasil, em torno da discussão racial, segundo a tese da antropóloga, vai vigorar como lugar comum e compartilhado pelos intelectuais entre 1870 e 1930. Nesse sentido será debatido, em distintas direções, por várias instituições do período como os museus etnológicos, os institutos históricos e as escolas de Direito e Medicina.

Na liderança da Faculdade de Direito de Recife, Silvio Romero afirma em **O naturalismo em literatura** que esta última se rege pela lei “que dirige a história em geral: a evolução transformista (...) O poeta deve da sciencia ter suas conclusões e os fins para não

escrever tolices” (ROMERO, 1882:35 apud SCHWARCZ, 1993, p.152). Em sua cruzada evolucionista, o crítico adota o diapasão etnográfico como método reflexivo para lidar com os problemas do país. Assim, passa a celebrar o mestiço como o resultado último de nossa constituição como povo.

120 Numa curiosa reviravolta diante dos padrões europeus das teorias deterministas da época, o líder da Escola de Recife elege a mestiçagem como o caminho da “futura “viabilidade nacional” (SCHWARCZ, 1993, p.154). Entretanto, como pontua a antropóloga, essa celebração da mestiçagem por meio da fidelidade aos modelos deterministas etnográficos da época, se combina à crença poligenista numa “desigualdade original, brotada do laboratório da natureza, aonde a distinção e a diferença entre as raças aparecem como fatos primordiais” (ROMERO, 1895, p. XXXVII apud SCHWARCZ, 1993, p. 155).

Importa considerar que esta postura evolucionista-etnográfica defende “o direito enquanto prática científica”, porque apoiado na ciência produzida por autores como Haeckel, Darwin, Le Bon, Lombroso e Ferri que, desde o primeiro número da **Revista Acadêmica da Faculdade de Direito do Recife** (1891), passaram a embasar seus estudos de antropologia criminal (SCHWARCZ, 1993, p.156-157). Segundo esta área de estudos, o livre-arbítrio estava inteiramente descartado, já que o universo seria regido por “leis mecânicas, causais e evolutivas” que encaravam o fenótipo como a definição visível da personalidade do homem (SCHWARCZ, 1993, p.166).

A partir do final dos anos de 1920, a revista da Faculdade de Direito começa a introduzir as figuras do higienista e do perito em medicina legal em contraponto à preponderância do peso da questão racial. Finalmente, com a entrada nos anos 1930, começa uma superação do protótipo racial em nome de outras abordagens dos problemas nacionais, como a dos sanitaristas e dos educadores

(SCHWARCZ, 1993, p.171). Também na Academia de Direito de São Paulo, a par do progressivo desprestígio das teorias etnográficas, mantinha-se, entretanto a importância da compreensão evolucionista da vida social, combinada a um “modelo liberal conservador” que defendia um Estado harmonizador das diferenças de classe e de raça (SCHWARCZ, 1993, p.182).

Apesar da divergência de orientações teóricas, ambas as faculdades acreditavam que “o Brasil tinha saída” tanto “por meio de uma mestiçagem modeladora e uniformizadora, apregoada por Recife”, quanto, “por meio da ação missionária de um Estado Liberal”, na acepção da academia paulista (SCHWARCZ, 1993, p.187).

Não obstante, o desalento marcava a atmosfera do final do século XIX, diante do dilema intelectual da nação entre a confiança no paradigma evolucionista, que encarava o progresso e a civilização como irrefutáveis, e o desconforto em relação à hibridação racial, como perigo de degeneração. Assim, entre o evolucionismo e o darwinismo social vivenciávamos a nossa mestiçagem na constante tentativa de criar valores e justificativas para o futuro. De um lado a igualdade era vista como uma utopia fundada na lei, de outro as diferenças raciais apontavam para a inevitabilidade, como ponto de fuga das convicções darwinistas (SCHWARCZ, 1993, p.243).

121

Em decorrência dessa incongruência insanável, entre racismo e liberalismo, não só, as discussões sobre a cidadania e os direitos do indivíduo ficaram postergadas, como também, a partir das perspectiva racial, “o problema da nacionalidade como que escapava do plano da cultura para se transformar em uma questão de natureza” (SCHWARCZ, 1993, p.244,245).

Nessa linha, cristalizam-se na vida social e nas esferas pública e privada de convivência o paralelismo entre uma visão mais formal e legal dos direitos do indivíduo e uma outra interpretação, mais disseminada em romances e teses científicas de diversas áreas, e, igualmente, nas concepções compartilhadas no cotidiano, que pri-

vilegia as teses da importância da raça para a moldagem do futuro da nação (SCHWARCZ, 1993, p.245).

A constância do paradigma étnico como tópica para a produção ficcional, sobretudo na 2ª metade do século XIX, vai manifestar-se sempre num diapasão bem pouco auspicioso. Ao tomarmos algumas obras como testemunho histórico das relações raciais no Brasil, evidencia-se a persistência da ótica pessimista. Num momento crucial, em plena voga naturalista, a obra **O mulato** (1881) de Aluísio Azevedo, busca surpreender o âmago do preconceito racial, em pleno século XIX, assolado pela convicção da inferioridade racial brasileira frente às demais nações.

Como anota Precioso, “em **Sobrados e mucambos**, no capítulo XI, intitulado “Ascensão do bacharel e do mulato”, Freyre 122 recorre ao citado romance “como testemunho histórico de uma Maranhão provinciana” (2011, p.8). Entretanto, ao sublinhar o que considera o tipo “eugênico” ou “eutênico” do mulato, Freyre afasta-se de sua visão culturalista, na medida em que, aponta caracteres do fenótipo branco para enfatizar o sucesso desse hibridismo (SOUZA apud PRECIOSO, 2000).

A história da trama, a par da deriva fatalista inerente ao momento, se apresenta como recriação de uma realidade vívida para o escritor que, no prefácio à 2ª edição afirma tê-lo escrito de maneira quase espontânea: “[...] não a puxei a força de dentro de mim, foi ela que se formou por si mesma, sob o domínio imediato das impressões, e procurou vir à luz em forma de romance.” (AZEVEDO, s/d, p.11). Esse “domínio imediato das impressões” faz o autor escrever um forte libelo contra o preconceito de cor, além de dar conta de um tipo híbrido, cuja ascensão social, numa época de preconceitos e de escravidão, fazia-se altamente problemática.

A ambiguidade do personagem, bem educado, culto e herdeiro rico do pai português, ainda assim é responsável pelo seu final trágico, de mártir do preconceito na província, em decorrência da

própria instabilidade de sua inserção social.

Como bem o reconhece ainda Gilberto Freyre:

Em três séculos de relativa segregação do Brasil da Europa não-ibérica e, em certas regiões, de profunda especialização econômica e de intensa endogamia – em São Paulo, na Bahia, em Pernambuco – definira-se ou, pelo menos, esboçara-se um tipo de brasileiro de homem, outro de mulher. Um tipo de senhor, outro de escravo. Mas também um meio-termo: o mulato que vinha aos poucos desabrochando em bacharel, em padre, em doutor, o diploma acadêmico ou o título de capitão de milícias servindo-lhe de carta de branquidade. A meia raça a fazer de classe média, tão débil dentro de nosso sistema patriarcal (FREYRE, 2004, p. 430).

Já nas primeiras décadas do século XX, a mesma crença sobre a inferioridade dos não europeus se mantém, na ideologia da nova república expressa pela recém-formada Academia Brasileira de Letras. Nesse momento, o sinal de menos passa a pautar-se pelo “encorajamento à imigração branca”, apesar da atuação de escritores como Lima Barreto ou Monteiro Lobato, e de alguns outros intelectuais regionalistas nordestinos, precursores dos movimentos Modernista e Regionalista, iniciados em 1922 e 1926 (BROOKSHAW, 1983, p.77). Segundo o citado sociólogo constata em **Raça e cor na literatura brasileira**, o recrudescimento da influência do primitivismo, depois da 1ª Guerra Mundial, vai encorajar a formação de um novo estereótipo sobre o negro, transformado, assim, em “símbolo” do combate à repressão moral e religiosa burguesa, ou ainda em representante de uma libertação de impulsos recalçados (BROOKSHAW, 1983, p.77).

Nesse sentido, o Modernismo paulista dos anos 1920, engendrado nas classes médias das populações, vai desencadear uma profícua busca das raízes populares de nossa cultura, em oposição aos padrões clássico-parnasianos dominantes no Rio de Janeiro.

Entretanto, mais que o componente negro, o índio, ao longo das três primeiras décadas de nosso século, exercerá seu protagonismo, certamente devido à combinatória entre o seu distanciamento do processo da história social brasileira e a tradição literária oriunda do Romantismo. Como anota Brookshaw, uma outra linha primitivista, construída em função do papel do mulato, pode também delinear-se a partir do que Alfredo Bosi denomina de “o telúrico interiorizado” (BOSI, 1976, p.416), encarnado em obras como **O mulato** (1881) de Aluísio Azevedo, **Juca Mulato** (1917), de Menotti del Picchia, e **Jubiabá** (1935) de Jorge Amado (BROOKSHAW, 1983, p.82).

124 Por outro lado, na Antropofagia, esta busca das raízes ancestrais e de um retorno até os instintos subconscientes, soterrados pela cultura europeia, igualmente invoca a temática freudiana da dominação da psique pela moralidade e se aplica, nessa busca do nativismo, à prática de uma espécie de “anarquismo espiritual” (BROOKSHAW, 1983, p.84).

Conforme pontua o estudioso, esse “mesticismo”, que compreende a visão sincrética da cultura nacional em formação, atinge o seu apogeu no **Macunaíma** (1928) de Mário de Andrade. O personagem, “herói sem nenhum caráter”, encarna então toda a plasticidade e a virtualidade de uma cultura em processo dinâmico de mutação e absorção de múltiplas influências, inacabada. Ao mesmo tempo, sua trajetória errática, seu nomadismo e sua volubilidade dramatizam também um empenho visceral, inscrito na produção de Andrade, para além de um estrito nacionalismo, no conhecimento da cultura americana como um todo (BROOKSHAW, 1983, p.89).

Numa apreciação conclusiva sobre o tratamento modernista das figuras do negro e do ameríndio, o pesquisador anota sua natureza “essencialmente artística,” despida de qualquer intenção de defesa dos interesses políticos dessas massas populacionais, desprotegidas de qualquer prerrogativa social. Tais personagens eram tomados por sua potencialidade crítica diante do convencionalismo dos valores

burgueses e do materialismo de sua cultura. Nessa linha, tal exaltação “mesticista”, em termos estéticos, também poderia constituir-se como um contraponto da cultura latino-americana aos valores utilitários e economicistas da América do Norte (BROOKSHAW, 1983, p.97).

No final da década de 1920 dois historiadores sociais sobressaem: Oliveira Viana e Paulo Prado. Ambos seguem a orientação das teorias raciais do século XIX, mas o primeiro aplicou-se numa interpretação fortemente racista da formação da sociedade brasileira, enquanto o segundo tratou de matizá-la com considerações sobre a influência dos aspectos sócio-culturais para a suposta inferioridade do mestiço. Em seu belo livro **Retrato do Brasil**, publicado no final de 1927, com um estilo apurado e uma desalentada poeticidade, este milionário militante do movimento modernista, fala da tristeza do Brasil, em decorrência não só da “ambição do ouro” e da “sensualidade” dos “descobridores” (PRADO, 1997, p.53), mas, sobretudo da escravidão por eles instituída. Seus efeitos corruptores, segundo ele, não só degradam o negro, como pervertem o senhor branco.

125

Na virada para a década seguinte, a Revolução de 1930 imprime novos rumos ao liberalismo da República Velha, emprestando à vida intelectual um interesse vivo pela sociedade patriarcal açucareira. A partir da ascendência da antropologia norte-americana sobre Gilberto Freyre, a discussão sobre os destinos do país ganha uma inflexão crítica em relação à suposta inferioridade das populações mestiças, negras ou indígenas, daí em diante, examinadas segundo premissas de natureza sócio-cultural.

Desde **Casa grande & senzala** (1933), a obra *princeps* do antropólogo, que a questão da mistura racial, e sua pesada herança de polêmicas do século XIX, tem sua mão invertida e passa de dilema para emblema de singularidade. A reelaboração do estigma negativo em marca de originalidade inverte a direção e consegue, por fim, ajustar o discurso racial, a pedra de toque das teorias de-

terministas e evolucionistas europeias aqui influentes, a projetos de cunho nacionalista.

A valorização do elemento negro na formação da sociedade nacional vai, desse momento em diante, ser valorizada como nunca antes. A argumentação de Freyre em favor do protagonismo desse ator, a partir do convívio com os brancos na casa grande, busca demonstrar sua maior adaptabilidade aos trópicos que, somada ao pendor português à miscigenação e ao empenho da Igreja Católica na catequese das populações não-europeias, vai gerar, historicamente, uma maior aproximação entre as raças na formação do país (BROOKSHAW, 1983,107).

126 A respeito da obra de Freyre, como um dos protagonistas da “geração dos explicadores da cultura brasileira” (MOTA, 1978, p.54), o sociólogo Carlos Guilherme da Mota surpreende a perspectiva modernizante no fato da “valorização de um tipo de relacionamento racial que dê abertura para a mestiçagem”, em detrimento da postura tradicional voltada para a defesa “da separação entre as “raças”, elemento essencial a ser preservado numa sociedade de estamentos e castas” (MOTA, 1978, p.55).

O vínculo estabelecido por Freyre entre nacionalidade, raça e cultura, despido de contradições, vai reificar o que o pernambucano denomina de “caráter brasileiro” como “realidade tangível, e não como ideologia”. Em decorrência disso, o sociólogo considera a contribuição freyriana como uma “abordagem cultural, psicológica, funcional, buscando “antecedentes de raça””, ao compor uma operação sintética pela reunião de vários elementos (MOTA, 1978, p.58).

Nesse sentido, Mota aponta como uma das conclusões desse livro, pródigo em interpretações, a vinculação entre “regional” e “nacional” na defesa de uma única diretriz de organização social baseada na miscigenação de ordem patriarcal; fato que, segundo o estudioso encobre o “problema real que é o das relações de dominação no Brasil”, escamoteado pela criação de mitos como

o da “democracia racial e do luso-tropicalismo” (MOTA, 1978, p.58-59).

O esgotamento da Primeira República, controlada pelos estamentos senhoriais, certamente propiciou a revisão da crise prolongada que os segmentos dominantes vinham passando, em consequência dos avanços tecnoeconômicos do capitalismo. Daí terem surgido ensaios da estirpe do de Freyre; além de outros como **Retrato do Brasil**, de Paulo Prado ou ainda, **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Hollanda; interessados na reconstituição e na compreensão do passado perdido. Além do mais, na obra do antropólogo brasileiro, a leitura marcadamente psicológica das diferenças entre as raças aprofunda as consequências de uma hipótese levantada por Franz Boas que, na realidade, acreditava, sobretudo, na importância do ambiente social para a moldagem do comportamento dos diversos grupos étnicos (MOTA, 1978, p.62).

127

Entretanto, vale ressaltar que a grande contribuição do aproveitamento da perspectiva de Boas à situação brasileira, reside, segundo indica Dante Moreira Leite, no “princípio de que não existem raças superiores e inferiores” (LEITE, 1969, p.273 apud MOTA, 1975, p.62).

Em seu livro, **Ideologia da cultura brasileira** (1933-1974), Carlos Guilherme da Mota faz a crítica da atitude incerta de Freyre na qualificação do trabalho que realiza, na interpretação histórica de nossa trajetória sócio-cultural, na medida da sua insistência em não localizar-se teoricamente, chegando ao ponto de insistir na própria definição profissional como, simplesmente, um escritor. Nesse sentido, o estudioso aponta a renitente camuflagem que o célebre pernambucano opera do genuíno “sentido da colonização e da história das relações de dominação no Brasil” e, evidentemente, das “contradições reais do processo histórico-social” (MOTA, 1978, p.64 - 67).

Também Sérgio Buarque de Hollanda, em seu memorável **Raízes do Brasil** (1936) pretende dar conta das constantes de nossa

formação sócio cultural e vai caracterizá-las a partir da informalidade institucional, desenvolvida no meio rural e patriarcal, sobretudo entre senhores e escravos, responsáveis pela “cordialidade”, que o teórico define como “a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade”, oriundas “de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 2012, p.52). Justamente pela afinidade de ambas as propostas no amálgama entre cultura e raça, Freyre, no seu **Sobrados e mucambos** (1936), define o mulato como detentor da “simpatia” e da “cordialidade” brasileiras (BROOKSHAW, 1983, p.109).

128 José Lins do Rego, herdeiro da psicologia social desses grandes intérpretes dos anos 1930 e, sobretudo, da visão freyriana do nordeste, escreve uma obra profundamente melancólica sobre a decadência dos engenhos e da vida senhorial, embora não deixe de manifestar uma visão negativa sobre os efeitos da escravatura na vida social de seus atores, depois do declínio e da progressiva hegemonia capitalista (BROOKSHAW, 1983, p.115).

Suas ficções, muito baseadas na própria experiência de neto de senhor de engenho, constituem uma panorâmica altamente vivaz e eloquente da resistência das relações de opressão e mando entre senhores e escravos, antes e depois da abolição da escravatura. Em **Menino de engenho**, Carlos, o neto do patriarca Zé Paulino, enxerga os negros como integrantes da natureza a ser dominada, conforme os caprichos de sua classe, tanto em termos de mandonismo, quanto de aprendizado e deleite sexual.

Dentro dessa lógica de dependência e exploração entre oprimidos e opressores, a ascensão do mulato muitas vezes incomoda, na medida do que desconcerta os senhores brancos a competição com mestiços espertos e ambiciosos, como é o caso do personagem Zé Marreira, em **Bangüê** (1934) (BROOKSHAW, 1983, p.117).

Também a partir dos anos 1930, a literatura de Jorge Amado assegura um novo marco na abordagem da hibridação racial no

Brasil. Em seus livros **Jubiabá** (1935), **Gabriela, cravo e canela** (1958) e **Tenda dos milagres** (1969), Brookshaw assinala uma interessante trajetória. No primeiro, ocorre “o despertar de uma consciência racial (...) que afinal é colocada à disposição da ação social responsável”, num crescente amadurecimento em direção a um engajamento “contra a opressão capitalista”. No segundo, o comprometimento do escritor com a ideia de uma “brasilidade negra” encarna a sexualidade livre, “cuja origem encontra-se na escravidão e na instabilidade da vida familiar no proletariado brasileiro” (BROOKSHAW, 1983, p.133-134-137).

Em **Gabriela**, ocorre, então, de acordo com o estudioso, uma guinada da utopia transformadora em Amado, da instância social ou sócio-econômica para o patamar “cultural, espiritual”. Finalmente, no livro de 1969, o protagonista Pedro Archanjo personifica o ideal de uma “cultura afro-brasileira” que propicia a culminância da mistura racial, numa espécie de convergência entre hibridismo étnico generalizado e cultura nacional (BROOKSHAW, 1983, p.138-140).

129

Segundo Alfredo Bosi, em seu **História concisa da literatura brasileira**, “o populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária” (BOSI, 1976, p.457). A esse respeito, Brookshaw pontua as inconsistências ideológicas de cada romance, apontando no Balduino de **Jubiabá**, o convívio entre “vitalidade negra” e a adoração da loura Lindinalva. Nas personagens mulatas, o crítico assinala a persistência do mito da sexualidade, ao mesmo tempo em que observa a constância com que o escritor baiano aposta “no ideal social e estético de “branqueamento””, quando aborda o “mito do potencial afro-brasileiro” (BROOKSHAW, 1983, p.144).

O conceito de ecologia, adotado por Gilberto Freyre, no início dos anos 1960, compreendendo uma “atitude artística para com a própria natureza, através de uma nova filosofia das relações gerais do homem com o espaço” (FREYRE, 1980, p.31), constitui o eixo

teórico da sociologia da arte, na qual desenvolve a idéia de “estilo tropical”. Nele, o antropólogo introduz a perspectiva da “civilização luso-tropical”, ou seja, “um estilo simbiótico de transculturação ao mesmo tempo que de adaptação do europeu aos trópicos” consumado pela “interpenetração cultural” combinada à “miscigenação biológica” (FREYRE, 1980, p.123).

Em 1995, Darcy Ribeiro publica **O povo brasileiro A formação e o sentido do Brasil**, obra ufanista que, sem adotar o mito da democracia racial, deságua na celebração de uma “etnia brasileira”. Isto porque, nossa formação sócio-cultural, no avesso da descaracterização, alcança “paradoxalmente, condições ideais para a transfiguração étnica, pelo que o antropólogo considera a desindianização forçada dos índios e a desaffricanização do negro, que, **130** despojados de sua identidade, se veem condenados a inventar uma nova etnicidade englobadora de todos eles” (Ribeiro, 1995, p.442).

Nesse sentido, o estudioso investe na exaltação do assimilacionismo capaz de transformar a “ninguendade” de “um povo mestiço na carne e no espírito” numa “nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros”, então definidos como uma “nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro” (RIBEIRO, 1995, p.447). A figura dessa “Roma tardia e tropical” é otimista sob a alegação de que “os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos linguística e culturalmente e também um dos mais integrados socialmente da Terra” (1995, p.448).

Descontado o entusiasmo vibrante da afirmativa, hoje, quase 25 anos depois, o país tendo vivido as mais recentes disputas políticas, alimentadas por muito extremismo e uma acirrada polarização, certamente não deixa espaço para tal visão idílica, aparentada às ideologias integracionistas já apontadas, sempre submetidas, de maneira mais ou menos explícitas ao ponto de fuga do “embranchamento”.

Mais de um século depois, um romance da escritora Elvira Vigna, **A um passo** (2004) dramatiza o lugar ambíguo de outro

mestiço, numa narrativa em que a relação paradoxal e irônica do conjunto remete obliquamente para uma ampla e histórica reflexão de natureza antropológica e política sobre a formação do país tropical, sua mestiçagem e suas distorções sociais.

A lógica de embustes da narrativa toda ela constituída por capítulos curtos e intrigantes se enuncia numa linguagem coloquial e, não obstante, estranhamente torcida, e se estrutura numa temporalidade confusa, na qual os acontecimentos se retomam diferidos, num desenlace incerto, alimentado pelo contraponto de hipóteses e versões, em que personagens mais ou menos individualizados podem ser também tomados como figurações sugestivas e pouco precisas.

Certamente por isso, pode-se buscar compreender a pauta da literatura de Vigna, sob um modo de produção alegórico, em sua modulação bastante característica. Sobretudo, por conta da significação etimológica da palavra, que reúne *allos* (outro) + *agoreuein* (assembleia ou praça), e se compreende como “figura denominada inversão, na qual o que é um em palavras é outro na frase ou significado” ou ainda “ficção em virtude da qual uma coisa representa ou significa outra diferente” (FLETCHER, 2002, p.12).

A um passo conta a história de uma vingança. Trata-se da revanche de uma moça de cidadezinha do interior acusada de roubo pelo professor particular de matemática que tentava assediá-la. Tendo sido levada para um centro urbano maior, para escapar à prisão; muitos anos depois, Nina resolve acertar as contas com o seu inesquecível credor. Gringo, como o professor era chamado por todos, era um apaixonado jogador de xadrez, reconhecido em todos os meios por sua cultura e grandes dotes intelectuais. Filho de um casal de imigrantes alemães, o homem era surpreendentemente “o escuro, o baixo, o feio” (VIGNA, 2004, p.46), cujo apelido sublinhava sua condição mestiça, descendente de mãe alemã com um técnico de eletrodomésticos que, acidentalmente, esteve em sua casa.

Na cidade grande, Nina e Gringo interagem à distância, mediados por P, amante meio hippie de Gringo, e amigo da moça, e por Tania, uma espécie de duplo de Nina, também sua amiga, moça e mestiça, como ela mesma.

O xadrez, como obsessão de Gringo, é o emblema mais forte da narrativa, desdobrado a partir de seu núcleo semântico de jogo, como quebra-cabeça, aposta desafiadora. Nina é acusada no momento em que o professor, ao final da aula, ao tentar fazê-la abaixar as alças do vestido, descobre, entre seus seios “as duas orelhinhas de marfim da cabeça do cavalo branco do jogo de xadrez” (VIGNA, 2004, p.43). As hipóteses se multiplicam e se excluem, obrigando o leitor a uma espécie de montagem em que sempre falta uma peça no tabuleiro de xadrez, numa infundável progressão de lances.

132

A relação entre Gringo e P, começada por um encontro casual, na época hippie de P, constitui a chave principal da narrativa, na medida em que ambos, vindos “de perto da fronteira estão fadados a procurar sempre o lado de lá, a ultrapassar o limite” (VIGNA, 2004, p.71). Dão largas ao intempestivo do jogo, e nunca se negam a “continuar de algum modo, o dia seguinte” (VIGNA, 2004, p.71).

O grande desenlace do enredo consiste na descoberta do papel de P como narrador. Um narrador sem profissão, regido pelo acaso, que justapõe hipóteses sobre os acontecimentos da vida dos outros e da própria vida e não se decide. Talvez por isso, em sua última intervenção, ele se confesse e justifique, assim, o título do livro: “Ela me olha e nos olhamos por um tempo, nos reconhecendo como ambos a um passo, eternamente a um passo, da realidade” (VIGNA, 2004, p.182).

Nessa deriva, o leitor se pergunta sobre o que afinal, de fato, aconteceu. Mas o desconforto ocasionado pela impossibilidade de uma resposta mais precisa, pode conduzi-lo à percepção de que o importante nesta narrativa vocacionada pela charada é o jogo, o negaceio, a trapaça entre os personagens e as versões que se con-

fundem e estrilam incongruentes. Os protagonistas, pela própria biografia se adequam perfeitamente a este regime de irregularidades e engodos. P, o personagem-narrador, é “pintor e segurança, além de eventual garoto de programa”, e Gringo, apesar de “destinado a assumir posição importante nos meios empresariais do país” (VIGNA, 2004, p.155) ocupa, provavelmente com a mesma arrogância, um contexto bem menos oficial:

“Diziam que el gringón era um misto de assessor de político e traficante de fronteira, e que prestava serviço para qualquer um que pagasse, (...) , e que este serviço era o de trazer armas e levar coca, uma coisa pagando pela outra, e ainda sobrando um troco” (VIGNA, 2004, p.59).

A razão de seu apelido segue a mesma linha de desarrazoados, já que sua mãe, a alemã Evelyn, “não esperava que o menino crescesse tão moreno” (VIGNA, 2004, p.159). Daí porque a motivação coletiva tenha criado o qualificativo que embora contemple o seu nome de batismo – Goldenbach, Franz Heinrich Gustav – dispõe-se a uma brincadeira derrisória com a dissonância identitária do moreno “baixo, encurvado para frente (...) considerado garoto prodígio”, já que “mais do que todo o resto, é ele próprio, seu corpo (...) sua maior e mais importante transgressão” (VIGNA, 2004, p.45).

Nina, por sua vez, nunca chega a declarar uma profissão e vive sustentada pelos *affaires* que sucessivamente a financiam. A seu lado, a amiga Tânia “vende joias de porta em porta” (VIGNA, 2004, p.127).

De sua parte, as duas também entram no jogo dos homens e, embora com alguma desvantagem, pela própria condição feminina e pobre, manejam bem os cordões de que conseguem apossar-se para conduzir o teatro com seus parceiros e cúmplices.

Nesse universo apequenado de horizontes restritos e imediatismo de apostas, “a prevalência das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total” (Benjamin, 1984, p.209), atribuída por

Benjamin à alegoria, constitui talvez o principal traço constituinte do enredo.

No que concerne aos pais de Gringo, o casal alemão, podemos definir Evelyn por meio do sofá de jacarés entre flores tropicais, que comprou quando engravidada, e seu marido Oscar, pelo cachimbo Raleigh, considerado pelo narrador como “sua nova amizade” (VIGNA, 2004, p.155).

134 Mesmo a vingança de Nina fica contaminada pela atmosfera de blefe e embuste que se propaga por toda a trama. Por outro lado, tal lógica interna vai influir agudamente no processo de constituição dos personagens. Isto é, o acaso e o tempo aleatório do jogo vão contaminar a interioridade de cada agente com uma figuralidade sem qualquer traço de espiritualização. Os personagens serão prioritariamente corpos privados de alma, somente “configurações” (BENJAMIN, 1984, p.209, 155).

Assim, a relevância do traço corpóreo, como pura exterioridade, é a marca peculiar a cada um. Em Gringo, já se viu o seu corpo-transgressão. P, por exemplo, em sua época hippie, quando conheceu o futuro parceiro, andava com Gordo e se chamava Flaco, que, segundo anota Houaiss, é um regionalismo sulista e quer dizer “sem vigor, fraco”. Mas, entretanto, na “dança de aproximação” com o novo amante, impressiona pela axila, “uma das poucas coisas decididamente masculinas do seu corpo” (VIGNA, 2004, p.60).

Quanto às meninas, seu aspecto típico aparece descrito com riqueza de detalhes:

Elas eram, as duas, de um tipo bem comum na terra, morenas, nem magras, nem gordas, nem altas nem baixas, e bundudas de peito pequeno, a recém-chegada muito, mas muito mais bonita (VIGNA, 2004, p.124).

Mas, sobretudo há um aspecto verdadeiramente importante em toda esta dinâmica caracterológica: o enraizamento dos personagens à terra. Assim, a cidadezinha na qual viviam Gringo e Nina,

onde “o destino, preso no chão,” (VIGNA, 2004, p.34) transmite um ar de fatalidade a todos, e contamina de tal forma os habitantes que, mesmo longe, da mesma forma que as árvores e casas plantadas no solo, não os deixa serem capazes de libertar-se:

Porque nestas cidadezinhas tudo é marrom, o marrom do solo subindo pelas pernas, pele das pessoas, pelas paredes das casas e tomando alento nos cantos das sarjetas, e os cachorros vadios e magros também são marrom, os pés dos meninos e os meninos e os calçõezinhos rasgados dos meninos, é tudo marrom (VIGNA, 2004, p.34).

Por outro lado, o estreito vínculo entre a terra e os homens não se situa apenas pela “invasão, em seus corpos, da cor do chão” (VIGNA, 2004, p.82), mas se alastra também pela dinâmica gratuita e descompromissada de suas vidas regida pelo ritmo imprevisível do jogo. Assim, o mundo desidealizado das cidades nesse país mestiço não dá margens a dúvidas. Não passa da réplica da constatação de Caetano Veloso na sua canção “**Fora de ordem**”, quando diz: “Aqui tudo parece / Que era ainda construção / E já é ruína”.

135

Assim desfilam, melancolicamente anotados pelo narrador, argumentos e reflexões demolidores sobre o estado geral da sociabilidade no país mestiço, em todos os espaços focalizados, em que avultam os aspectos decadentes das cidades e paisagens mesquinhas.

Como síntese deste panorama desolador, surge, lá pelo meio do romance, uma parábola reveladora, de súbito, citada entre aspas pelo narrador e supostamente atribuída a Gringo:

“Uma vez encontrei no meio da selva um filhote de passarinho, ainda sem pena, e ele tinha uns inchados pelo corpo que pareciam inchado de pena que vai nascer. Mas quando passei a mão, notei que havia inchados não só no pescoço depenado, mas no corpo todo do bicho, na cabeça, embaixo da asa, perto do bico, no bicho todo. Aí eu apertei um dos inchados e saiu então um verme. O verme era roliço, resistente, e tinha uma tira preta no sentido

do comprimento. Antes mesmo do bicho morrer, enquanto ele ainda crescia, os vermes já estavam comendo ele inteirinho”. Tem coisas assim. Terminam antes do fim. Coisas, países, pessoas, histórias (Vigna, 2004, p.94).

A “pesada herança político-moral” do Brasil, apontada por Roberto Schwarz, como inerente ao “jogo entre informalidade e norma”, ao eternizar-se num “fundo estático”, vai servir de matéria-prima para os “achados escandalosos do tropicalismo” (SCHWARZ, 2012, p.136-137). Aqui no romance de Vigna, a mesma formação social definitivamente incompleta surge nos sintomas do país mestiço, com a tediosa face do subdesenvolvimento periférico no qual se criam seus personagens.

Assim, “a perenidade universal das ações que se repetem” (VIGNA, 2004, p.94) radica-se invariavelmente em ambientes degradados pelos “cheiros de lixo”, “anúncios luminosos em neon”, “barulhos de ônibus” (VIGNA, 2004, p.142), entre os quais os agentes circulam à vontade. Homem e meio em interação não problemática, tanto na cidade do interior, quanto na metrópole, falam de uma terra anacrônica e deteriorada, que como o Brasil comentado por Schwarz, se dissipa entre a informalidade e a violência.

Nessa linha, de um lado, a improvisação e, de outro, a arbitrariedade e o abuso dão o tom geral. Na paisagem, apontam sintomas típicos: “postes ligeiramente inclinados (...) porque, na colocação mesmo, os noventa graus necessários são calculados no olho torto, o outro fechado, a ponta da língua de fora” (VIGNA, 2004, p.147). Nas ações, predominam o embuste e a trapaça, já que a perícia do bom jogador não dispensa o blefe. Nesta progressão, Gringo disfarça o assédio a Nina pela acusação de roubo, a moça, por seu turno, prepara-se para uma vida dedicada à vingança. De seu lado, o narrador Próspero manipula todos e termina por escrever seu romance, desfazendo-o na prestidigitação final em que todos os acontecimentos podem ou não ter ocorrido.

Ao contrário da “ecologia”, louvada pelo Freyre luso-tropicalista dos anos de 1960 e da “Roma tardia e tropical”, pensada por Darcy Ribeiro (2006, p.411) na imaginação utópica do Brasil como país irradiador de uma nova civilização, o que **A um passo** propõe é uma visão distópica e desoladora, na qual também a mestiçagem e o “estilo tropical” do autor de **Casa grande&senzala** se degradam e degeneram e o pessimismo, inerente ao pensamento século XIX, retorna, dessa vez, despedido de seu fatalismo determinista.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. Rio de Janeiro: Klick Editora, s/d.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- FLETCHER, Angus. **Alegoría Teoria de un modo simbólico**. Trad. Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: a decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 16ª ed. São Paulo: Global, 2006, pp. 11-20.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O homem cordial**. Penguin Clássicos. Seleção de Lília Moritz Schwarcz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1978.
- PRECIOSO, Daniel**. *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, e as relações raciais no Maranhão oitocentista (São Luís, 1850-1881): disputas políticas e práticas de poder. In: **II SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DO MARANHÃO**

OITOCENTISTA, 2011, São Luís. *Anais...* São Luís: [instituição organizadora], 2011. ISSN 2236-9228. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/anais/pdf/precioso.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia ensaios e entrevistas**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

SOUZA, Jessé. “**Uma interpretação alternativa do dilema brasileiro**”. In:_____. A modernização seletiva. Uma reinterpretação do dilema brasileiro. Brasília: UNB, 2000, pp. 205-251.

VIGNA, Elvira. **A um passo**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

Lisboa dos clandestinos: O sonho encalhado

Em “Paisagem: como se faz”, Carlos Drummond de Andrade pensa a existência do espaço vivenciado como construção do depois, como memória retrospectiva de registros já experimentados.

139

[...]

Paisagem, país

feito de pensamento da paisagem,

na criativa distância espacitempo,

à margem de gravuras, documentos,

quando as coisas existem com violência

mais do que existimos: nos povoam

e nos olham, nos fixam. Contemplados,

submissos, delas somos pasto,

somos a paisagem da paisagem. (Drummond, 1974, p. 41)

O pequeno extrato do final do poema sintetiza noções fundamentais na compreensão da dinâmica entre memória & mundo, interioridade & exterioridade, natureza & cultura, sensível & inteligível, na produção da paisagem. Ou seja, é preciso “distância espacitempo” para que possamos nos submeter à invasão do vivido e do tempo como espaço-“tapeçarias [...] “de impercebida terra visitada” (DRUMMOND, 1974, p. 40). O “espacitempo” é uma construção

do que experimentamos sem perceber, inadvertidamente, e que, de repente, nos invade imperativo, como uma dor súbita que não entendemos de onde vem, mas que insiste em não nos abandonar.

Nesse sentido, o corpo produz paisagem espacializando o metal da agulha que nos fere, mas, ao mesmo tempo nos faz experimentar o “amadurecer longínquo”, ou seja, o “depois-do-que-já-se-passou” (DRUMMOND, 1974, p. 40).

Esse fora que testemunha o afeto indefinível do lugar é também a imagem de um dentro que subitamente passamos a conceber como espaço que nos invade inelutável. Essa invasão consiste numa alteridade irreduzível que se impõe a nós como a linha do horizonte, isto é, “uma estrutura essencial de nosso estar-no-mundo”, segundo Collot (2010, p. 191).

140

A “aliança entre a paisagem e o sujeito que a olha” (COLLOT, 2010, p. 192), que compõe o panorama como síntese construída, constitui o horizonte definido ao mesmo tempo pelo meu raio de ação e pelo meu raio visual. Este liame entre o meu ponto de vista e o mundo que o circunda articula o visível ao invisível, o próximo ao distante e prepara a emergência de um pensamento do espaço, que é sempre excêntrico e dinamizado pelo sujeito, em seu movimento, transformando, desta maneira, extensão e pensamento em duas faces da mesma moeda (COLLOT, 2011, p. 36).

Por isso mesmo, “o conhecimento é a tradução da paisagem, na medida em que constitui a construção simultânea de um conjunto e de um sentido, como apreensão sintética dos vínculos entre os elementos” (COLLOT, 2011, p. 24). Nessa progressão, a paisagem constitui uma rede de signos, uma escritura, e o horizonte oferece sempre, simultaneamente, um limite e uma abertura (COLLOT, 2011, p. 24, 88).

Nesse transporte incessante entre o sensível e o sentido construído pelo conhecimento, o homem é um ser insuficiente diante do excessivo do horizonte, que transborda a sua capacidade

de compreender. É essa falha na reconciliação entre paisagem e sujeito, e, igualmente, entre comunidade e interioridade que faz surgir o ímpasse e proliferar a linguagem. Por essa razão, paisagem e comunidade são coirmãs na mesma condição da alteridade ao ponto de vista que as contempla, isto é, na perspectiva da inescotabilidade e da irredutibilidade a qualquer forma sintética de conhecimento. Da mesma forma, de acordo com Collot, ambas convergem também num estilo comum entre uma certa maneira de estar no mundo e uma certa forma de manejar a linguagem (COLLOT, 1997, p. 202).

Desta maneira, a cidade pode transformar-se em paisagem, desde que seja percebida pelo sujeito como inserida na sua ambiência e componha, a partir de sua concepção, um conjunto, cuja coerência sensível seja portadora de sentido (COLLOT, 2011, p. 69). Por isso, a paisagem transforma-se em paradigma para subjetivação a partir da mistura cultura/natureza, conformando uma rede simbólica de interações.

141

Assim, a Lisboa apresentada pelo personagem Serginho, um imigrante pobre brasileiro, em sua proliferante atribuição de sentidos, manifesta, certamente, um estilo de inclinação neobarroca pelo caráter heterogêneo da linguagem que maneja, numa espécie de hibridização idiolética em que se misturam uma dicção “brasimineira”, no início da narrativa na Cataguases natal, ao jargão “brasilusitano”, após a imigração a Lisboa. Trata-se de uma fala diáspórica que manifesta um Serginho desterritorializado, pelo entranhamento do léxico lisboeta na sua fala oralizada, cuja aura melancólica configura a coesão ficcional do depoimento.

Depois da dedicatória, a epígrafe do livro, retirada do último verso da música “Lisboa A Magnífica” da banda de rock *Xutos e Pontapés* (“Sem me lembrar/ De ti eu vivo/ Em Lisboa/ A Magnífica”) contraria o título do romance **Estive em Lisboa e lembrei de você**. A narrativa é precedida por um belo poema de Miguel Torga sobre saudades do Brasil, uma declaração de amor à terra que po-

vouu a infância do sujeito lírico, o que funciona como uma espécie de aura coroando o clima do relato.

Brasil onde vivi, Brasil onde penei,/ Brasil dos meus assombros
de menino/ Há quanto tempo já que te deixei,/ Cais do lado de
lá do meu destino!

Que milhas de angústia no mar da saudade!/ Que salgado pranto
no convés da ausência!/ Chegar. Perder-te mais. Outra orfanda-
de,/ Agora sem o amparo da inocência.

Dois polos de atracção no pensamento!/ Duas ânsias opostas nos
sentidos!/ Um purgatório em que o sofrimento/ Nunca avista
um dos céus apetecidos./ Ah, desterro do rosto em cada face,/
Tristeza dum regaço repartido!/ Antes o desespero naufragasse/
Entre o chão encontrado e o chão perdido.

142

Certamente, a pungência do poema se contrapõe à epígrafe, na medida em que o luto pelo desterro do Brasil constitui a outra face da vida na “Lisboa A Magnífica”.

Em seguida ao poema, posto depois do título do livro, surge uma reduzida nota assinada pelo autor que diz o seguinte:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado”, dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa. A Paulo Nogueira, que me apresentou a Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, oferto este livro (RUFFATO, 2009, s/n)

O interessante ofertório às duas pessoas que conheciam o protagonista desconstrói o carácter ficcional do livro, confunde e embaraça o horizonte de expectativas do leitor. Afinal, o autor confessa tratar-se do depoimento de um emigrante que lhe é apresentado e está em Lisboa.

O relato que constitui o livro dispõe-se em dois grandes capítulos antitéticos, cujos respectivos títulos são “Como parei de fumar” e “Como voltei a fumar”. O primeiro bloco consiste na narrativa da vida em Cataguases e o segundo consiste no relato da experiência, de cerca de seis anos e meio, como imigrante sem cultura, ou qualificação profissional, em Lisboa.

A linguagem escorreita e coloquial corre ao sabor do encaideamento de acontecimentos, emendando um pequeno “causo” no outro e apontando inclinações casuais e motivações de atitudes. Assim, Serginho emenda o futebol no time *Primeiro de Abril*, onde conheceu Dr. Fernando, o médico responsável pelo tratamento para a abstinência de nicotina, com o conhecimento do cigarro John Player Special, oferecido por um conhecido, a quem encomendou também uma garrafa do uísque Cavallo Branco, a ser comprada no Paraguai. A fascinação pelos produtos estrangeiros conduz o narrador a confessar que “naquele dia, pela primeira vez, me roeu uma vontade danada de viajar pra-fora” (RUFFATO, 2009, p. 17).

143

Ainda neste primeiro polo da narrativa, Serginho relata o conselho de Dr. Fernando para incitá-lo ao começo do tratamento: “Aproveita que está de férias”, para tomar um porre, “Fume o máximo que conseguir”, porque, no dia seguinte, de ressaca, provavelmente não ia poder nem sentir cheiro de fumaça, “E aí você inicia o tratamento” (RUFFATO, 2009, p. 16).

No entanto, o tratamento bem sucedido, segundo o protagonista, não foi absolutamente positivo para a sua vida: “Mas foi parar de fumar, e as coisas degradingolaram na minha vida, e só não desisti daquela empreitada para não desapontar o doutor Fernando, que adotou uma felicidade irradiante, me expondo pra deus-e-o-mundo como *prova incontestante do seu método revolucionário*” (RUFFATO, 2009, p. 21, grifos do autor).

Depois do casamento desastroso com Noemi, forçado por sua gravidez, os ataques de nervos da mulher e sua internação numa

clínica de repouso, o narrador, “desacorçoado”, perde o emprego na “Seção de Pagadoria da Companhia Industrial de Cataguases”, por negligência no trabalho. Assim, sem perspectivas, num arroubo, Serginho declara que “cismava ir embora” (RUFFATO, 2009, p. 17). O que, decididamente, era também um sonho compartilhado pelo grupo. Aconselhado pelo português dono de um bar que frequenta, o protagonista decide-se, então, partir para Portugal.

Embora orgulhoso de guiar-se pela própria mestiçagem (coropó, lusitano e escravo), o narrador, ingênuo e desorientado, hesita entre “bobo-alegre” e “cu-na-mão” (RUFFATO, 2009, p. 28), preocupado com as perspectivas futuras e oscilante com o vaivém da opinião coletiva, entre admirada e descrente, a respeito da sua decisão de emigrar. Finalmente, em meio à “latomia” do povo de
144 Cataguases, emocionado entre “aconselhamento e chororô” (RUFFATO, 2009, p. 35), o narrador parte para Lisboa.

Hospedado na Madragoa, “um bairro antigo pra caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado” (RUFFATO, 2009, p. 39), sua primeira impressão não é muito favorável. O local ressuma o peso dos anos e os habitantes transmitem a Serginho uma sensação lamentável:

as pessoas são passadas, velhas agasalhadas em xailes pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa, vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando pra dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação, e, quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carimbo e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele não devia estar bem dos bofes... (RUFFATO, 2009, p. 39)

Esse astral decadente e o sonho “de trabalhar firme por um tempo, ganhar bastante dinheiro e voltar pro Brasil, comprar uns imóveis, viver de renda” (RUFFATO, 2009, p. 40) não convergem e sua distância só se agrava pela ingenuidade infantil do personagem.

Mal desembarcado, ele conta todos os planos de permanência para a moça do balcão de informações do aeroporto, explicando que tinha decidido emigrar para Lisboa por conta do desemprego no Brasil, sem qualquer suspeita sobre a natureza clandestina de suas ambições.

O vocabulário começa então a hibridizar-se com maneirismos do português lisboeta. Serginho já usa a palavra “xaile” para descrever as idosas e, em seguida, utiliza tasca para designar botequim. A expectativa do emprego é angustiada e ele mais uma vez, “desacorçoado”, embora acredite na própria capacidade de “retirar força das desventuras”, pensa em desistir da “desastrada viagem” (RUFFATO, 2009, p. 44, 45).

145

Embora se gabe a todo momento de “não ser trouxa”, quando conhece a prostituta Sheila — “mesmo amontada num sapato de salto alto, mínimo vestido grudado no corpo, [...] a cara borrocada de rouge, olho ensombreado de azul, lábio pintado de vermelho” — enxerga nela “um verniz de decência”, além de “dentes alvos, bem feitos, sem falhas, que revelavam uma origem de moça-de-família”, e, em seguida, comenta que “difícilmente erra nos julgamentos” (RUFFATO, 2009, p. 60, 61).

Finalmente, o primeiro emprego de garçom, no **Lagar do Douro**, aparece, pelas mãos de Rodolfo, um brasileiro que conhece no hotel. Sua experiência na profissão exige adaptação e aprendizado, já que, brasileiro inculto, era incapaz de falar qualquer língua estrangeira para “laçar” os clientes de múltipla proveniência. O colega, “um garçom ucraniano louro de olho azul, que entendia o diabo de tudo quanto é idioma [...], todo janota [...] pegava a gorjeta, e enfiava no bolso do avental preto”. O “seu Peixoto”, o dono do restaurante,

“lavava as mãos, que o sistema era aquele, o Anatólio é que fazia as honras da casa, tinha direitos” (RUFFATO, 2009, p. 56, 57, 58).

Porém, em pouco tempo, Serginho começa a gabar-se de “desatar o inglês” e daí suas confissões passam a decalcar a versão fônica em português da pronúncia do inglês: “Rei ser, Rei mádam, Ria chípe fude, gude fude, uaine, fiche, mite, têm-quíu” (RUFFATO, 2009, p. 58).

Gradativamente, a absorção do vocabulário de procedência portuguesa e angolana, vai-se entremeando com frequência à linguagem do narrador, numa espécie de reflexo da confluência de culturas na atmosfera lisboeta. Assim, uma mesma sequência do relato mistura palavras como: eléctricos e autocarros, kizomba, alfacinhas, bibes, umbundo, fazer banga em Lisboa, tugas, musseques, sanzalas
146 (RUFFATO, 2009, p. 54, 55).

A oralidade do personagem, em seu pluralismo de falares torna as palavras palpáveis, e ganha um peso sonoro versátil e inusitado. A colcha de retalhos do seu idioleto dá às confissões uma vivacidade tocante. Seu chão de desenraizado se torna este jargão mestiço e compósito, cujas palavras dissonantes aparecem grifadas em negrito pelo autor.

A ingenuidade do personagem, na descrição dos tipos esdrúxulos com que esbarra, é comovente. Como no caso do poeta que “gesticulava bíblico” e do Lopo Garcia, “a Ideia Viva de Portugal”, segundo lhe haviam dito. A linguagem vívida com que Serginho apresenta, com pureza e sem qualquer suspeita, as figuras bizarras desses derrotados é, quase infantil. Não é à toa que, mais adiante, o narrador depara-se com o último, já completamente endoidecido a pregar para os transeuntes, “agarrando os ariscos passantes”, e, feliz por se sentir lembrado, resolve brincar com o velho demenciado:

Quanto achas que valho, pá?, e eu, imaginando que ele tinha me reconhecido [...] vasculhei o bolso, respondi, chistoso, “Cinco euros”, e ele, puxando a nota da minha mão, desfilou berrando,

“Cinco euros!, cidadãos, cinco euros!”, agora, até um brasileiro tem o desprate de fazer uma oferta por um português, e vejam o preço que ele propõe, “É isso, o quanto valem?” e, abordando as assustadas pessoas que por ali circulavam, apontava para mim, gritando, “Aquele brasileiro quer me comprar por cinco euros!”, Eu, um lusitano de quatro costados!, não um **retornado**, mas um legítimo descendente de Viriato!, cinco euros! É isso, o quanto valem?” (RUFFATO, 2009, p. 80, grifo do autor)

Confusão formada, aparece a polícia e Serginho e acaba “no-prejuízo”, sonhando em recuperar o dinheiro e demonstrar “o quanto vale um brasileiro” (RUFFATO, 2009, p. 81).

As reiteradas encrencas em que o narrador se mete por sua tola credulidade têm sobretudo a ver com sua incapacidade de entender o desprezo que os portugueses, em geral, manifestam pelo brasileiro, na sua situação subalterna. Sua obstinação em acreditar no teimoso sonho de sucesso que acalenta o cega para a sua realidade periférica. Pouco tempo antes, no restaurante humilde onde almoçava, ao conhecer o poeta, imagina que “ele tinha em alta conta o nosso povo”, só porque o outro divertia-se muito, ao pedir que ele falasse qualquer coisa, e troçava de sua pronúncia (RUFFATO, 2009, p. 50).

147

Em sua obsessiva inocência, o personagem só tem olhos e acuidade para enxergar o próprio sonho:

economizar ao máximo pra ir embora logo, comprar umas casas em Cataguases, viver de aluguel, fazendo nada o dia inteiro, subindo e descendo a rua do Comércio, [...] ver o mulhêrio desfilar ,o povo, ensardinhado dentro dos ônibus, respeitoso, me cumprimentar, Boa tarde, Serginho, Serginho não, seu Sérgio, Boa tarde, seu Sérgio, não, não, Doutor Sérgio, quem sabe candidatar a vereador, entrar pro Rotary ou pro Lions, virar gente importante [...]. (RUFFATO, 2009, p. 57)

Fora o seu sonho de bom sucesso na terra natal, Serginho, com sua bonomia, só se mete em complicações. Uma ocasião, cami-

nhando fascinado entre os restaurantes da Baixa, é abordado por um traficante e, sem entender a pergunta com o oferecimento da droga, resolve segui-lo até a Praça do Comércio e lá, abordado por outro gajo, julgou que estava sendo cumprimentado, e, ao final, quando reconhece a situação em que havia se envolvido, leva um empurrão do homem indignado e machuca a boca. Por isso, temeroso não frequenta mais a Baixa porque avalia, pueril e inacreditável: “receio de deparar com os bandidos e ter de tomar uma providência, eu, com a minha cabeça quente, não responsabilizo pela desordem que podia fazer” (RUFFATO, 2009, p. 71).

Depois do episódio com o Lopo Garcia, atribuído por Serginho à sua falta de sorte, o infeliz sofre outro revés, segundo ele porque “o azar é que-nem urubu, só ataca em bando” (RUFFATO, 2009, p. 81). No final do expediente, pouco depois de completar um ano n’ **O Lagar do Douro**, o patrão resolve despedi-lo. E ele sofre, então, uma de suas maiores humilhações. Anatólio, o garçom ucraniano que o detestava, porque “não escondia a aversão por **pretos**” (Ruffato, 2009, p. 57, grifo do autor) certamente envenenou o seu Peixoto contra o brasileiro, a fim de conseguir o lugar para um conhecido conterrâneo.

A exposição das razões dadas pelo dono do restaurante é absolutamente deslavada e aviltante, em termos de preconceito e desumanidade com o mestiço brasileiro:

“Nada contra vossa pessoa”, desculpou, mas tinha contratado outro ucraniano, “Chegam cá” destemidos, formação superior, “Conhecem inglês, francês, mão-de-obra mais qualificada pelo mesmo salário, “O Anatólio, por exemplo”, graduado em agronomia, e eles querem *realmente* erigir uma vida nova, os brasileiros sempre pensando em voltar, “Feitas as contas” na ponta do lápis, mais *sensato* contratar um *leste-europeu*, e, além disso, “Não te ofendas, **pá**, os fregueses preferem ser atendidos por um **gajo** louro de olhos azuis, “Eu cá até discordo, os brasileiros” mais

cordatos, mas o cliente é quem manda, “Tu sabes” (RUFFATO, 2009, p. 81, grifos do autor)

O desânimo do desenraizado, repudiado e espoliado pelo português na “babel de raças e cores” da cidade grande, o abatimento e o cansaço multiplicam-se não apenas entre os brasileiros de baixa escolaridade, mas também entre “pobres-diabos, africanos, árabes, indianos”, num episódio presenciado por Serginho e absorvido reconditamente, por seu “desalento imigrante” (RUFFATO, 2009, p.73):

uma vez, perto do Natal, uma senhora negra, baixa e gorda [...] desmaiou no decorrer de uma ligação, socorremos ela, apareceu uma cadeira, um copo d’água, um abano, quando voltou a si, socando os pés no chão, a jabuticaba dos olhos clamou seu desespero num português estropiado que ninguém entendia mas que todos adivinhamos, o desalento imigrante de quem sabe que de nada serve essa vida se a gente não pode nem mesmo aspirar ser enterrado no lugar próprio onde nasceu. (RUFFATO, 2009, p. 73)

149

O sentimento da própria clandestinidade, na paisagem da metrópole europeia, carregada de imigrantes ilegais lidando com desigualdade aguda, falta de oportunidades, espoliação econômica e preconceito racial, fica bem marcado, do ponto de vista do provinciano imigrante de Cataguases, por esse enunciado que conclui a narrativa do desespero da senhora negra, na cabine da agência internacional:

e de repente desabou um silêncio esquisito na Uéstern Únion, como quando, em-criança, a expectativa de que um trinca-ferro desavisado, ciscando o caminhinho de alpiste, fosse engolido pela arapuca armada no quintal, e aí me deu uma agonia danada, lembrei da minha gente, como será que estavam todos lá [...]. (RUFFATO, 2009, p. 73)

O sentimento do fracasso na babel da Lisboa “magnífica” é também compartilhado por outros imigrantes, como o angolano

Baptista Bernardo que, “escravo de uma muleta *compensatória* da perna esquerda” (RUFFATO, 2009, p. 54), miserável e casado com dois filhos, *alugava* a própria mulher para sobreviver.

Mas, apesar de tudo, Serginho ainda chega a viver bons momentos com a prostituta Sheila, por quem se apaixona, e passa a conhecer a Lisboa turística, apesar de, mais adiante, ter pago caro pelos bons momentos. Um outro lado da vida, bem raro na trajetória sofrida e sem perspectivas da baixa clandestinidade do casal:

150

Lisboa cheira sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-para-baixo, de metro, de eléctrico, de autocarro, de comboio, de a-pé, sozinho ou ladeado pela Sheila. Com ela de-guia, visitamos um monte de sítios bestiais, o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, Belém (pra comer pastel), o Padrão dos Descobrimentos e o Aquário, na estação Oriente, um negócio em que o sujeito enlabyrinthado em um nunca-acabar de peixe, uns baistas de tubarões e arraias, e outros [...], mas o mais importante mesmo foi andar no teleférico, a Sheila toda boba, achando aquilo o máximo, o riozão embaixo, a ponte Vasco da Gama lá longe, um frio no estômago [...]. (RUFFATO, 2009, p. 68)

Essa Lisboa fascinante é bem fugaz no cotidiano do protagonista e de sua companheira, porque constitui o avesso do provincianismo de ambos, votados a uma fatalidade de clandestinos espoliados, os homens, derrapando nos empregos subalternos, as mulheres, em sua grossa maioria, condenadas à prostituição. Entretanto, o baixo contínuo do depoimento de Serginho é a alternância entre o sonho do sucesso e da volta triunfante à cidade natal, e a vida difícil, atribulada, plena de decepções e humilhações.

Na primeira ocasião em que procura uma “casa de alterne”, depara-se com uma prostituta “alemoa” e, imediatamente se põe a sonhar no retorno a Cataguases: “o povo em roda se empurrando proa avizinhar da gente, “Serginho, caralho, onde arrumou esse monu-

mento?” e eu, aborrecido por relatar mais uma vez a mesma história, “Paixonou comigo, largou tudo pra me acompanhar... Por mim, muita responsabilidade ... Mas, fazer o quê?” (RUFFATO, 2009, p. 59-60).

Na última vez em que encontra Sheila, quando a conduz, a pedido dela, a um agiota angolano que, certamente, negociava a venda de passaportes clandestinos, no trem, é também acometido de outro devaneio louco e radiante.

Ela, nos vinte e dois minutos que dura a viagem, manteve agarrado o meu braço, a cabeça dormitando no meu ombro, fôssemos marido e mulher, trajes domingueiros, a caminho da casa dos sogros pro almoço-em-família, o Tejo esbravejando rente lá fora, e por um instante esqueci do mundo, envolvido pelo **xaile** da felicidade. (RUFFATO, 2009, p. 74 - 75, grifo do autor)

Uma das últimas desventuras que sofre, antes de ser despedido do restaurante, é perder o passaporte que entrega ao angolano, no fim dessa excursão, para garantir o empréstimo da pobre coitada, que já havia entregado o seu.

151

E, durante o aperto, Serginho, num relâmpago, lembra-se de uma conversa com Rodolfo que, em seu desabafo, sela e resume os destinos da clandestinidade de ambos, com acuidade e desalento. Não sem antes, com tino e maturidade, aconselhar o protagonista a abandonar Sheila:

“Tenho nada com isso não”, mas aconselhou. “Sai dessa”, emendando que, mesmo *bacana*, “Ela vai consumir tua poupança, vai te deixar a zero”, e continuou, “Pode escrever... É da natureza da... *ocupação*... [...] “Nós estamos lascados, Serginho”, aqui em Portugal não somos nada, “Nem nome temos”, somos os brasileiros, “E o que a gente é no Brasil?”, nada também, somos os outros, “Eta paisinho de merda!, terra de ladroagem e safadeza!”, ele, meio alto, quase-discursava, “Pra se dar bem, o cabra tem que ser político ou bandido, que é quase a mesma coisa, aliás” [...] “É ilusão, Serginho, pura ilusão imaginar que uma-hora a

gente volta pra nossa terra, “Volta nada”, a precisão drena os recursos, [...] “Nessa brincadeira” cinco anos escorreram já, “E sabe quanto consegui acumular? Nada... Porra nenhuma” [...]. (RUFFATO, 2009, p. 78, 79)

Mesmo assim, depois de todas as admoestações e avisos, assim que se vê desempregado, o personagem, incurável, se põe “a investigar o paradeiro da Sheila” (RUFFATO, 2009, p. 82). Depois de muitas investidas, comicamente, chega por fim, à seguinte conclusão: “E eu, que sou de Cataguases, mas nem por isso sou bobo, percebi sujeira por debaixo daquele angu, e, não tomasse tento, ainda ia derramar problemas no meu colo” (RUFFATO, 2009, p. 68).

152 Mais adiante, morando numa “pensãozinha sem nome na Buraca” e tendo finalmente conseguido “um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora”, certamente para tentar mudar a sorte, “depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos”, decide, então, voltar a fumar (RUFFATO, 2009, p. 83).

A paisagem desoladora da impotência do clandestino, ofuscado diante da cidade magnífica, passa a ser o espaço transicional de um sujeito sem horizonte.

Entre a saudade da “latomia” de Cataguases e a vivência da “babel de Lisboa”, o “aprendizado da paisagem” (CAUQUELIN, 2000, p.7-13) aponta para a perspectiva amarga do desconsolo e da melancolia imigrante.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs). (2010) **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond. (1973) **As impurezas do branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

CAUQUELIN, Anne. (1990) **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes)

COLLOT, Michel. (2011) **Rumo a uma geografia literária**. Trad. Ida Alves. *In: Gragoatá, Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da UFF*. Niterói. n. 33, p. 17-31, 2. sem., 2012.

COLLOT, Michel (2011). **La pensée-paysage Philosophie, Arts, Littérature**. Arles/France: ACTS SUD/ENSP, 2011.

RUFFATO, Luiz. (2009) **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Viagem e ecodistopia em Dinah Silveira de Queiroz e Ignácio de Loyola Brandão

154 A primeira visão produzida pelos descobridores europeus da terra brasileira recém-descoberta foi idílica e utópica, sustentada pelo deslumbramento diante da amenidade do clima e da opulência da natureza pródiga, vista como paradisíaca. O primeiro documento produzido sobre o achamento do Brasil, na ocasião, ainda não batizado com este nome, a Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel I, registra com perfeição este fascínio:

Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até a outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto havemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é toda praia parma, muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa. Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém, a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque, neste tempo de agora, os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infindas. E, em tal maneira, é graciosa que,

querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem (CORTESÃO, 1994, pp.173-174).

Durante a literatura colonial, o grande interesse de informações sobre o novo território produziu extensa literatura de viagens, bastante entusiasmada com o prolífico ambiente com que se depa-
raram os exploradores estrangeiros. Assim, surgiram **a História da Província de Santa Cruz**, de Pero de Magalhães Gândavo; **o Tratado descritivo do Brasil**, de Gabriel Soares de Sousa; **Diálogos das grandezas do Brasil**, de Ambrósio Fernandes Brandão, e textos esparsos de Frei Vicente do Salvador e João Antônio Andreoni (GIROLDO e CAMPOS, 2018).

Também na literatura do Romantismo, o tema das belezas naturais e das paisagens pujantes e fecundas encarnou o mote central de nosso ufanismo, tanto no romance como na poesia, na qual avultam celebridades como José de Alencar e Gonçalves Dias. A primeira fase do Modernismo, ao explorar o primitivismo como emblema nacionalista, igualmente não se furtou à abordagem da natureza e do índio, tanto nos seus manifestos como na literatura poética e narrativa de expoentes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Menotti del Picchia entre outros.

Na realidade, a louvação da natureza, sobretudo no Romantismo, apesar de acenar, inicialmente, para a tradição histórica do orgulho nativista e, mais adiante, para o nacionalismo, em parte, substituiu o fundo desencanto dos intelectuais, nostálgicos da civilização, com o tamanho apequenado, pobre e provinciano da sociedade da época.

Nesse sentido, ao longo dos séculos, nossas manifestações artísticas de entusiasmo pela terra e suas potencialidades pautaram-se, originalmente, na tradição colonial da literatura de viagens, o que, certamente, reitera a origem do gênero utopia como descendente direto dessa escrita sobre terras e lugares ignotos.

Segundo Roberto Causo, no seu importante estudo historiográfico **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950** (2003), a **Utopia** de Thomas More surgiu inspirada pela literatura de viagens ao inverter sua natureza documental em trabalho da imaginação. Por outro lado, como aponta Jacob Russell, no seu **Picture Imperfect**, até que ponto os sonhos utópicos constituem um ataque ao aqui e agora da realidade não utópica e, nesse sentido, pretendem imaginar um novo futuro? (RUSSELL, 2005, p.38).

Por isso mesmo, Russell assinala que o inaugurador da ficção científica utópica foi o satírico grego Luciano, a partir de quem, um milênio e meio mais tarde, More e Rabelais, dois aficionados pelo grego crítico e burlesco, produziram suas respectivas obras. Certamente, faz-se necessário considerar que estas longínquas origens do gênero na Antiguidade, retomadas pelo século XVI, só encarnaram o que se entende como ficção científica a partir do século XX. Até então, o gênero criado por More era considerado utopia, um termo que, ao significar um lugar inexistente, como ainda o observa Russell, não deixa de concretizar um *nonsense* (RUSSELL, 2005, p.42).

Este *nonsense*, ao sintetizar o universo semântico de um gênero que aponta para um lugar que não existe, recupera a origem satírica longínqua da utopia. Assim, não é sem razão que Causo argumenta, na direção de Russell, sobre o nível de consciência crítica indispensável para a concepção ficcional de um espaço nunca experimentado:

O que me parece claro é que a estrutura da viagem fantástica ou imaginária foi empregada na perspectiva mais crítica e sofisticada de contrastar o mundo alternativo que o viajante encontra com o mundo conhecido do autor. Para que a sátira e a utopia façam sentido, é necessário que o autor pressuponha a existência de falhas no sistema social que ele ataca e que essas falhas possam ser corrigidas, que o sistema possa ser transformado. Em todo o caso, tais formas antigas de ficção científica – dispostas a fazer o

leitor alcançar um mundo alternativo onde os problemas da sua sociedade possam ser vistos por uma lente aumentada – dependem de uma sólida consciência de sociedade, estado, governo, classe, nacionalidade e do jogo de opiniões. Objetos que se tornaram mais presentes na vida humana ocidental a partir da Era Moderna. Talvez, seja até mesmo possível estabelecer que, quanto maior o sentido de nacionalidade, maiores as chances de haver alguma forma de proto FC sendo produzida em um país, de modo relativamente autônomo, com respeito aos aspectos científicos e tecnológicos. (CAUSO, 2003, p.59).

No caso brasileiro, a longa permanência do estatuto colonial, a rarefação do conhecimento científico e tecnológico, entre nós, aliada à centralidade da literatura na formação da consciência nacional, vai gerar uma inaptidão para o pensamento da ciência como instrumento de domínio e transformação da natureza.

157

Por outro lado, o próprio desconforto da cultura brasileira, como bem o observa Roberto Causo, “talvez passe tanto pela percepção de nossa condição de Outro – ou de um Eu em posição desconfortável – quanto pelo reconhecimento dessa herança do maravilhoso que nos cerca com terror e deleite” (CAUSO, 2003, p.88).

Nesse sentido, pode-se encarar a dominância do cânone realista-naturalista entre nós como sintomático da premência do autoconhecimento e, igualmente, a importância da fantasia e do horror como principais vetores de nossa ficção científica, já que os elementos propriamente heurísticos e cognitivos nunca foram as fontes prioritárias de nossa imaginação da alteridade. A fantasia, como argumenta Causo, “é o gênero irmão da ficção científica”, que concebe a diferença “a partir de fatores mágicos e sobrenaturais” (CAUSO, 2003, p.88), valendo-se de mitos, lendas e enredos folclóricos de enraizamento popular bem mais antigos que as referências de natureza tecnocientífica.

Por isso mesmo, acredito poder endossar a reflexão de Causo a respeito da importância do *planetary romance* – um subgênero

dedicado à exploração de “um vasto mundo cuja ecologia e relações sociais evocariam um forte senso de exotismo, romantismo e inquietação para uma sensibilidade europeia que o público burguês brasileiro [...] tendia a reproduzir” (CAUSO, 2003, p.189)

Ainda segundo a hipótese do pesquisador, a autopercepção da opinião pública sobre a natureza, em sua extensão e peculiaridades, como “paisagem exótica,” pode ser constatada na ressonância obtida pelos romances nacionais de “mundo perdido”, que assim refletiria nosso autoexotismo, pelo sintoma de “um imperialismo interno – ou a projeção de estratégias colonialistas sobre as terras selvagens do próprio país” (CAUSO, 2003, p.191).

Assim, é interessante observar que essa postura replicante se confirma, inclusive, pelo fato de que foi o inglês Sir Arthur Conan Doyle quem inaugurou a estetização da Amazônia com o romance **Mundo Perdido**, de 1912 (CAUSO, 2003, p.191).

Desta maneira, ficções como **Amazônia misteriosa** (1930), de Gastão Cruls, ou ainda **A filha do Inca** (1927), de Menotti del Picchia, oferecem paisagens distintas. No primeiro caso, apresentam-se fartas descrições da floresta aliadas à curiosa menção da sociedade das mulheres guerreiras. E, no segundo, delinea-se a construção de uma “utopia supertecnológica e socialista” concebida por “descendentes de habitantes de Creta”, aqui instalados muitos anos antes dos portugueses (CAUSO, 2003, p.191). Interessante anotar que, de acordo com Causo, ambos os enredos elegem um ideal de vida cabocla inspirada pelo “*ethos* rural brasileiro das décadas de 1920 e 1930” (CAUSO, 2003, p.192).

A repercussão, através dos anos, desse “exotismo amazônico” com direito à variante nordestina, na “fantasia picaresca de Ariano Suassuna, **A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta** (1971)” é predominantemente descritiva e prevalece em relação aos mundos utópicos superiores como a Atlântida, que permanecem inalcançáveis aos brasileiros (CAUSO, 2003, p.193).

Como postula Causo, tais mundos perdidos permanecem distantes na sua estranheza e intocabilidade. Não desafiam, simplesmente impõem a própria grandeza inacessível (CAUSO, 2003, p.194). Isso tudo demonstra a permanência e a pregnância do mito da natureza brasileira como pedra de toque de nossa utopia desde a literatura colonial de viagens.

Durante as décadas de 1960 e 1970, em decorrência do início da ditadura civil-militar (1964-1985), a literatura brasileira, por meio de alguns importantes escritores como Rubem Fonseca e sua linhagem brutalista, começa a problematizar aspectos sócio-políticos da vida das cidades, sobretudo, em termos de violência urbana e desigualdade social.

Por outro lado, na produção de Antônio Callado, um romance como **Quarup** (1967), em torno do padre Nando, no interior do país, empenhado em reconstruir no Xingu uma sociedade semelhante a das Missões Jesuíticas, tenta um mergulho reflexivo nos problemas sociais e políticos do Brasil, entre 1954 e 1964, o ano do Golpe da direita contra as forças progressistas e reformistas do país. E, ainda, em **Bar Don Juan** (1971), o escritor persiste na sua vocação histórico-crítica diante dos impasses nacionais ao debruçar-se no debate sobre a violência do Estado, a função dos intelectuais, os destinos das classes populares implicados com a derrota dos setores progressistas de esquerda face à ditadura civil-militar.

Já no final dos anos 1979, surge uma importante ficção distópica encarnada nas cinco histórias de **A casa de vidro** (1979), de Ivan Ângelo, que, a partir do início do período da abertura democrática, debruça-se não apenas sobre a violência policial e urbana, mas também sobre a burocracia dos tecnocratas e o processo de marginalização dos contingentes mais fragilizados da sociedade como os mais pobres, os pretos e as mulheres. O interessante da metáfora do título é a alusão a uma espécie de panoptismo que não

apenas assinala censura e repressão, mas, sobretudo, aponta para uma sociedade de controle.

Nesse ponto da esquemática revisão das linhas de criação romanesca de enclaves significativos, nos anos 1960 e 1970, é interessante observar o quanto a complexificação da vida social e política brasileira vai, a partir da década de 1930, abandonando a natureza tropical em sua pujança, para colocar em pauta as condições inóspitas de sobrevivência de extensas populações, mais ou menos excluídas, desde os nordestinos retirantes do romance regional até as populações desassistidas das grandes cidades do país.

A partir do início da ditadura, em meados dos anos 1960, o decantado surto desenvolvimentista do “Brasil Grande” da propaganda autoritária, segundo a qual, era importante, de início, fazer crescer o bolo da economia para depois reparti-lo, já nos anos de 1970, despertou a curiosidade de uma escritora múltipla, dona de uma criatividade desbravadora e flexível, como Dinah Silveira de Queiroz, para a ficção científica.

Tendo frequentado vários gêneros, o romance, o conto, a crônica e artigos além da dramaturgia e recebido vários prêmios, já em 1949, no seu segundo livro, **Margarida la Roque**, a escritora opta pelo fantástico, com nuances de maravilhoso, e situa a trama no longínquo século XVI. Entretanto, a partir da década de 1960, serão os mundos futuristas de seres alienígenas, oriundos de outros planetas, os novos protagonistas de sua imaginação mutante. Inicialmente, em **Eles herdarão a terra** (1960) e, depois, em **Comba Malina** (1969), além dos extraterrestres, as mulheres terão uma performance marcante. Essa segunda coletânea de contos, surgida já no final da 1ª onda de ficção científica (1958 –1972), vai inscrever-se numa direção distópica e sugerir veladas críticas ao regime civil-militar autoritário.

Uma de suas narrativas mais insinuantes, ao embutir na trama vários temas do momento, consiste, do meu ponto de vista,

no conto “Os possessos de Núbia”. O relato, em 3ª pessoa, é pródigo em sugerir questões cruciais como a autonomia da mulher em gerir o próprio corpo ou ainda em esboçar os dilemas de uma sociedade de perfil autoritário e suas estratégias, de controle e manipulação, num ambiente inóspito, com sérios problemas ecológicos. Assim, em um futuro distante, o narrador apresenta Bruno, um terráqueo emigrado para o planeta Núbia ao sentir-se incomodado pelo fato de a sua mulher ter se recusado a cumprir o protocolo, vigente na sociedade de então, de criar o feto “na concha de porcelana do Estado”. O direito à gravidez natural assumido por Bela, “que desprezava os conceitos altamente civilizados da mãe moderna”, foi, aos olhos de seu marido e da comunidade, tido como totalmente aberrante: “Dois filhos, dois choques, duas razões para infindáveis debates em que o casal se tornava o alvo de controvérsias inauditas” (QUEIROZ, 1969, p.25).

161

A impossibilidade do controle do corpo da mulher que, dedicado a seus ciclos naturais, é visto como animalizado, constitui o móvel da mudança para “a pequenina colônia de Núbia”, um planeta distante e iluminado por Glauco, um sol implacável, e governado de forma autoritária pelo capitão Welsch, um simpático ditador que censura para os emigrados as “terrenas belezas”, mas lhes proporciona o fixêmio, uma droga destinada a combater “a melancolia e a saudade” (QUEIROZ, 1969, p.26).

Os motivos da mudança dos terráqueos para Núbia não ficam explicados. Inclusive, há estímulos financeiros para a emigração, mas o fato é que se faz referência às “infindáveis guerras do planeta Terra e também a catástrofes como “terremotos, vendavais e epidemias” (QUEIROZ, 1969, p.26). Por outro lado, há uma estrita censura às “belezas terrenas, tão voluptuosas para os possíveis saudosistas” (QUEIROZ, 1969, p.26).

Em compensação, o narrador não perde oportunidade para louvar as maravilhas de Núbia: a igualdade entre todos os habitantes, “a fecundidade do solo nubiano, a pureza de seu ar, a retidão de

seus habitantes e, principalmente, os princípios morais de respeito comum à individualidade humana” (QUEIROZ, 1969, p.27). Ao contrário das “infindáveis guerras da velha Terra caústica” (QUEIROZ, 1969, p.34), “todos os nubienses eram extremamente carinhosos uns com os outros” e nem queriam “ser irreduzíveis como os terrenos” (QUEIROZ, 1969, p.39). A enorme distância do planeta em relação à Terra subentende a iniciativa da viagem como “uma rejeição de tudo que constituía a civilização terrena” (QUEIROZ, 1969, p.26).

Entretanto, nesse “acampamento de duas mil criaturas” que constitui “um mundo tão delicioso” (QUEIROZ, 1969, p.32), acumulam-se índices de algo preocupante. Inicialmente, menciona-se a nítida diferença da comunidade nubiense em relação à terráquea.

162 Drusa, a poderosa psicóloga do novo planeta, responsável pela saúde mental de todos os habitantes egressos, com seus métodos heterodoxos, chega a queixar-se, em uma ocasião, com Bruno:

Todas as vezes em que chegam novos colonos, há uma sacudidela muito forte em nosso grupo porque os terrenos se comportam de maneira afrontosa, achando insólitos nossos vestuários e costumes, dizendo sempre que estamos muito “atrasados”. Sinceramente – continuou – não são momentos muito agradáveis, mas passam logo e, depois de algum tempo, os novos nubienses estão perfeitamente integrados. Nessa integração, eu tenho uma pequena parte, como sabe. (QUEIROZ, 1969, p.34).

Não se explica qual seria esse tipo de primitivismo, mas há outros índices no texto que remetem o leitor a assim caracterizar a existência coletiva como, por exemplo, pelas referências a um tipo de vida rural quando começam a desencadear-se grandes mudanças climáticas – “Alguma coisa está acontecendo: abriu-se uma brecha enorme no meio dos trigais” (QUEIROZ, 1969, p.36). Ou, pouco mais adiante: “Oscar e Bruno contaram as casas que se alinhavam no caminho do trigal; era espantoso, mas faltava uma”. E ainda em: “e uma última colona – que entrara, quase sem fôlego

pela larga porta – afirmava ter visto desaparecer a casa de Faro, quando tangia uma rês” (QUEIROZ, 1969, p.38).

Não obstante, tais índices agrários e pastoris convivem com um tipo de sociedade altamente tecnologizada, capaz dos recursos mais avançados, tanto em termos de transmissão de ondas eletromagnéticas quanto em termos de apuradas técnicas de condicionamento, como é o caso do fixêmio, uma droga largamente usada por todos os nubienses para fixá-los no novo planeta e aplacar as dores do exílio da terra.

Além do psicofármaco da felicidade, como em toda comunidade aspirante à utopia perfeita, não pode faltar o controle da linguagem, ou seja, a censura. Assim, “como os filmes em imagem concreta” só focalizavam as desventuras políticas e ecológicas do planeta, “a sala de projeção ficava vazia dentro de algum tempo” (QUEIROZ, 1969, p.26). 163

Contudo, tal artificialismo tecnológico também se vale de outros recursos para assegurar a tranquilidade da população, como determinados dispositivos voltados para o conforto de cada um, a exemplo do “travesseiro musical” com melodias aconchegantes para embalar o sono de todos. Além disso, como já se mencionou, há a psicóloga Drusa, com quem Bruno tem uma ligação especial. Ela usa com todos os desequilibrados em crise uma técnica infalível: os envia para um reservado onde, “mediante gases sedativos”, os conduz a um estado de desamparo correspondente à “inocência de oito anos quando debatiam-se entre “palavrões e a chorar alto como fazem os meninos dessa idade” (QUEIROZ, 1969, p.27).

Passado o momento catártico, eles recebem calorosos beijos, “numa cordialidade quente que, generosa, ela oferecia a todos os de sua clínica” (QUEIROZ, 1969, p.27). Além de Drusa, há também “a pequena Célia capaz de, com sua vivacidade e seus estímulos de conversa a todos os solteiros da colônia” (QUEIROZ, 1969, p.36), diverti-los e estimulá-los.

É digna de nota a fragilidade emocional dos colonos nesse planeta idealizado, ainda que cercado de expectativas ameaçadoras. Por isso mesmo, apesar de todos esses recursos terapêuticos, vez por outra, aparecem alguns colonos tresvariados que caminham para “o iluminado céu do leste” e, no enalço da luz, fenecem “fascinados e mortos por Glauco” (QUEIROZ, 1969, pp.27-28).

Como resultante dessa pressão ecológica, a utopia encarnada pelo planeta distante sustenta-se por meio de uma excepcional artificialidade tecnocientífica: “Núbia não tinha dias e noites. A colônia situava-se na faixa crepuscular do planeta. O dia e a noite coexistiam de um lado e de outro no céu” (QUEIROZ, 1969, p.27). Mesmo assim, suas noites fabricadas proporcionavam momentos alegres a seus habitantes, mesmo que não prescindissem de uma boa dose de fixênio para fugir à possibilidade da nostalgia. Mas, a realidade, a qual ninguém poderia fugir, é a evidência de que a vida no planeta, apesar de todas as suas inesgotáveis fontes de alívio e refrigério, era ameaçada pela proximidade com Glauco e seu poder de atração.

Nesse sentido, o planeta, apesar de situar-se a uma desmedida distância intergaláctica da terra, como que prefigura e/ou metaforiza, em seu futurismo tecnológico e seu clima inóspito, um estágio mais adiantado ainda de aquecimento ecológico da terra, a ser promovido pelos avanços do Antropoceno, após os quase trezentos anos de vigência da Modernidade filosófica e tecnocientífica ocidental (VILCHEZ, 2011, p.4).

Como se sabe, as profundas modificações operadas pelo homem no ambiente da terra, de acordo com o prêmio Nobel de Química, Paul Crutzen, foram compreendidas como correspondentes ao Antropoceno, a nova era de domínio humano diante dos recursos da natureza, progressivamente violentados. A complexidade dos fatores envolvidos e mutuamente enlaçados é tanta, que chega a configurar um momento de urgência na luta contra o esgotamento

total do patrimônio físico, químico e geológico da terra para manutenção da vida.

É interessante assinalar que, em Núbia, encarna-se uma espécie de vida primitivo-tecnológica, talvez próxima de uma utopia pós-apocalíptica, embora convivendo com nuances ameaçadoras. Ainda que, aparentemente, esse planeta distante não se encontre assombrado pela contaminação de recursos e fontes naturais, uma vez que há plantação de trigo, bangalôs espalhados pelo campo e animais pelo pasto, o fato é que, mesmo assim, o irônico narrador anuncia que “nesse delicioso planeta, acontecimentos invulgares ocorriam” (QUEIROZ, 1969, p.32). Trata-se do abrasamento de Glauco que não apenas funciona como força de atração, mas constitui, sobretudo, a fonte da desertificação e da deformação da natureza, como se pode constatar na descrição:

165

Esse foco de vida e de energia do planeta constituía uma força tão poderosa que as árvores, em Núbia, cresciam esgalgando-se todas para a luz, como a rastejar para ela. Insetos que, certa vez, apareceram na colônia eram deformados, distorcidos como as plantas sofredoras cujas sementes vinham do planeta Terra, mas que tendiam com toda a força de seu crescimento em busca de Glauco, se não fossem disciplinadas também por rigorosos tratamentos (QUEIROZ, 1969, pp. 27-28).

Contudo, além de toda essa distorção aparente, outros sintomas emergem e são, como em toda utopia autoritária, rigorosamente camuflados pelo capitão Welsch. Em princípio, era reconhecido pelos cientistas que “só de mil em mil anos, quando se dá a aproximação maior de Núbia com Glauco” (QUEIROZ, 1969, p.29), o planeta se veria ameaçado por elevações drásticas de temperatura. E, desta forma, a previsão do impasse seria aguardada para daqui a quatrocentos anos.

Entrementes, o chefe dos colonos convoca subitamente os conhecimentos de Bruno, como funcionário do “Ministério do

Planejamento do Cosmos”, para investigar sobre o aparecimento de “milhares e milhares de insetos mortos, trazidos pela aragem do Leste” (QUEIROZ, 1969, p.27).

Progressivamente, a situação se deteriora. Constatam-se várias brechas no solo, de onde saem turbilhões de insetos desesperados pela fornalha, e o líder é obrigado a convocar todos os habitantes de Núbia a reunirem-se na Casa Maior. Sem qualquer delonga, uma cortina d’água é impelida à lavagem das fachadas, sujas de detritos dos bichos estatelados e, finalmente, a supertecnologia das enormes redomas de vidro é ativada para proteger todos os terráqueos, isolados do exterior caótico, no ambiente de alta refrigeração.

Toda esta parafernália futurística, no seu panoptismo, de repente, se vê atacada por seres subterrâneos, igualmente alucinados
166 pelas emanções solares:

Os primeiros, vistos ainda de longe, pareciam ter três pernas porque um dos braços era muito mais desenvolvido do que o outro. Os indivíduos participavam da deformação da natureza de Núbia, toda ela voltada para Glauco. Eles pararam, amedrontados, a alguma distância dos primeiros robôs. Seria possível fazer funcionar pelo menos estes? (QUEIROZ, 1969, p.43).

Ao fazer-se premente a necessidade de defesa da Casa Maior, constata-se com perplexidade que os robôs em guarda, na fronteira de seu território, estavam inteiramente “danificados pelo calor” (QUEIROZ, 1969, p.41).

Toda essa ação folhetinesca – ao alimentar-se do antagonismo entre um ambiente devastado pelo deserto e uma cidadela super-tecnológica de humanos acossados por seres distorcidos, vindos das profundezas – descortina um diálogo com ampla constelação de criações, no intervalo entre ficção científica e distopia.

É sabido, de acordo com o perfil biográfico editado pela ABL, para a qual foi eleita em 1980, que a escritora, órfã desde pequena, e vivendo com sua tia-avó, recebia frequentes visitas do pai, respon-

sável por seu intenso entusiasmo pela ficção científica e, sobretudo, pelas narrativas de H G Wells.

A suspeita sobre a existência de “seres não humanos, mas infra-humanos,” alojados em cavernas subterrâneas, é, então, testemunhada por Welsch para uma plateia atônita e alvoroçada por um início de pânico. É tentadora a aproximação com **A máquina do tempo** de Wells. Neste romance de 1895, numa das eras visitadas pelo viajante do tempo, existiam duas castas de humanos: os *Elois*, que habitavam o mundo, e os *Morlocks*, que viviam nas profundezas da terra e sobreviviam alimentando-se da carne dos *Elois*, a quem assaltavam à noite por serem sensíveis à luz. Como uma espécie de sub-humanidade ou ralé explorada e quantitativamente majoritária, este antagonismo talvez possa ser aproximado dos humanos invasores tecnologicizados, frente aos nubienenses monstruosos, desvairados e agonizantes. 167

Aliás, a respeito desse contraponto entre os humanos e os povos originários, Rüsche e Lousa (2020, p. 36) observam que a atitude dos terráqueos, apesar de se pretenderem evoluídos, revela bem os sentimentos de todo colonialista e, de certa forma, pode ser vista como uma alusão à nossa herança de dominação europeia frente aos povos originários e aos escravos, respectivamente, dizimados e explorados.

Mas, retomando o fio narrativo deste prolífico relato, Célia e Bruno, em meio à aflição coletiva, reparam o desespero de uma “fêmea com seu filhote a empurrá-lo para o vidro na ânsia de que ele fosse preservado pela esquivada fresquidão que se desprendia dali” (QUEIROZ, 1969, p.44). Entrementes, Bruno, “talvez por não haver tomado fixêmiio nesses dias, sentiu mais forte [...] o urro de pavor dos que morriam” (QUEIROZ, 1969, p.45) e começou a interceder pelos desgraçados. Finalmente decidido, resolve sair e resgatar o bebê cuja mãe já havia morrido. Célia, atenta, recolhe a criança e Bruno termina por perecer lá fora.

Esse desenlace apresenta várias implicações. Inicialmente, o impulso solidário de Bruno equivale, como constatam Rüsche e Lousa (2020, p.37), ainda que tardio, a uma reparação pelo abandono na terra de Bela e seus filhos.

Além disso, como também assinalam as articulistas, as mulheres exercem, sem dúvida, um papel disruptivo. Cada uma a seu modo. Drusa, a psicóloga, pelo seu protagonismo diante da instabilidade emocional da colônia, embora ainda muito vinculado ao estereótipo da hipersexualização da personagem feminina no espaço sideral (RÜSCHE e LOUSA, 2020, p.34).

Por sua vez, Bela e Célia, pela via da maternidade, também rompem padrões e expectativas: Bela, na contramão dos “conceitos altamente civilizados da mãe moderna”, causa escândalo na sociedade e envergonha o marido (QUEIROZ, 1969, p.25). Célia, que funciona na comunidade como uma espécie de prostituta, pelo súbito amor ao filho recém-nascido, não só desempenha a função de mediadora entre os dois mundos como também garante a sobrevivência dos povos originários em extinção (RÜSCHE e LOUSA, 2020, p.37).

Entretanto, ainda que, do meu ponto de vista, as consequências de seu ato de amor sejam inteiramente imprevisíveis, não se pode descartar uma espécie de repetição do ciclo histórico de discriminação/opressão/dizimação da alteridade, a partir daí, encarnada numa casta mestiça a ser estranhada.

Neste enredo rico em reviravoltas e emoções, avulta, além do clássico cardápio da utopia autoritária desvelada, aos poucos, como mistificação e distopia, o elemento catastrófico da emergência climática. Núbia, à semelhança de toda ficção visionária, antecipa metaforicamente estágios posteriores do nosso planeta. Parece uma antevisão da terra vítima dos malefícios do antropoceno e suas consequências galopantes em pleno século XXI.

De fato, atualmente, eventos extremos ocorrem cotidianamente em várias partes do mundo. Afetam, a olho nu, a vida humana

e a diversidade do planeta. Cito alguns, de acordo com a enumeração constante no artigo de Nabil Bonduki (Folha de São Paulo, 15/08/2021): a mais intensa seca dos últimos 91 anos no Centro Sul do Brasil, inundações inéditas na Alemanha e na China, ondas de calor de 46°C no Canadá, degelo na Antártida, derretimento de neve nos Andes e incêndios em florestas na Sibéria e na Califórnia. Segundo o articulista, o relatório do IPCC (sigla em inglês do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas) constitui “um alerta definitivo sobre o papel antrópico” na fatalidade climática que nos atinge.

Nesse sentido, como constata o historiador Dipesh Chakrabarty, a atual crise ambiental “propicia um senso do presente que desconecta o futuro do passado ao colocar esse futuro além das possibilidades da sensibilidade histórica” (CHAKRABARTY, 2009, p. 197 apud GOUVEIA, 2017, p.2). Segundo assinala ainda o historiador, em função das catastróficas mudanças climáticas promovidas pela manipulação humana da natureza, compatíveis com a grandeza de eras geológicas inteiras, “as explicações antropogênicas das mudanças climáticas soletram o colapso da antiga distinção humanista entre história natural e história humana” (CHAKRABARTY, 2009, pp. 197-201 apud GOUVEIA, 2017, p.2).

169

É bem verdade que, na narrativa de DSQ, não há menção à iniciativa do homem, já que as emanações escaldantes são a resultante da localização do planeta em relação ao seu sol. Contudo, de toda a forma, o leitor há de se perguntar o que há de tão errado com a terra para que haja todo esse esforço de deslocamento de poucos humanos privilegiados para uma galáxia tão longínqua e inóspita.

Certamente, esse conto-profecia tem ingredientes bastante inquietantes a partir do olhar de nossa contemporaneidade. A esse respeito, faz-se obrigatório recuperar a pergunta de Dinah citada por Rüsche (2019, s/p.) “em artigo comemorativo ao Suplemento de Pernambuco”: “Que destino terá a obra de um escritor de nossa

época quando raiar o século XXI?” A pergunta caligrafada pela própria Dinah, em 1971, ressurge pela pesquisa de Bella Josef, ao redigir o perfil **Seletas de Dinah Silveira de Queiroz** em 1974 (RÜSCHE e LOUSA, 2020, p.13).

Essa problemática da ecodistopia constitui também o argumento principal num importante romance de 1981, vencedor do *Prêmio Juca Pato*, da União Brasileira de Escritores: o profético **Não verás país nenhum**, de Ignácio Loyola Brandão, que, assim como DSQ, é também acadêmico da ABL, eleito em 2019.

170 A realidade do país ficcional não poderia ser mais caótica: calor infernal, superpopulação, calçadas atravancadas, imprensa proibida, televisão vigiada, comida factícia de laboratório, esgotamento de recursos naturais, devastação e desertificação da Amazônia, tempestades de areia e ainda para arrematar: “Um amontoado de acampamentos. Favelados, migrantes, gente esfomeada, doentes, molambentos”, em torno de São Paulo (BRANDÃO, 1982, p.93).

A cidade é sitiada pela miséria e vive um estado de alienação ocasionado pela cassação de cientistas, aliada à proibição de livros, expulsão de professores e corrupção disseminada. Além disso, é regulada por “permissões para circular, fichas magnetizadas para água” e pela força repressiva dos civiltares milicianos e “dos militecnos ou tecnocratas avançados da nova geração” (BRANDÃO, 1982, pp.28, 92). Sua invisível hierarquia é orquestrada pela ditadura do Esquema.

A narração é de Souza, um professor de História aposentado pela Lei de Segurança Nacional, que, vivendo em São Paulo, num futuro não determinado, aos poucos, vai observando a formação de um furo em uma de suas mãos. Segundo um amigo do personagem, a anomalia deve ser mais um índice de “uma dessas manifestações que andam aparecendo aos montes” assim como “os carecas, os que têm a pele caindo, os olhos inflamados, os surdos” (BRANDÃO, 1982, p.95).

O relato, em meio às reflexões do narrador, vai, progressivamente, revelando o desarranjo mental de Souza cada vez mais atur-

dido e perplexo com a realidade à sua volta. Assim, seu “sentimento de não (dever) estar” só se agrava com a constatação de que vivia “num clima de ridícula e subdesenvolvida ficção científica” porque, afinal, como constata a Tadeu:

Lembra-se quando líamos os livros de Clarke, Asimov, Bradbury, Vogt, Vonnegut, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo – ainda que monótono – bem-estar. E, aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica. Sempre fomos um país incoerente, paradoxal. Mas, não pensei que chegássemos a tanto (BRANDÃO, 1982, pp. 89, 92- 93, 97).

O tom de piada absurda e sarcástica é dominante e, muitas vezes, hiperbólico, como é o caso da narrativa da declaração televisiva do Ministro dos Negócios Imobiliários sobre a resultante da devastação da Amazônia:

171

A partir de hoje – e ele sorriu, embevecido – contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnificante. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, dunas, o curioso leito seco dos rios.

Os filmes da Agência Oficial mostraram, gradualmente, a desertificação, com as imagens mais sofisticadas que o povo tinha visto. Empresas de publicidade promoveram campanhas, induzindo revistas requintadas a realizar caravanas. Os ricos se divertiram, fantasiados de árabes (BRANDÃO, 1982, p.54).

Na distopia de Loyola, as grandes figuras são a hipérbole e a enumeração. A conjugação de tais recursos ocasiona um clima exacerbado de absurdo, em que as mais ferozes aberrações se sucedem numa espiral infinita que, mesmo ao se interromper, promete mais, num ímpeto de totalização do mundo:

Sou um professor de história que tem um afundamento na mão. Encaro isso com naturalidade. Deve ser um efeito, não uma cau-

sa. Quantas coisas não têm aparecido? O careca de hoje? Quem tem uma ideia de onde veio? As pessoas que andam perdendo as unhas? Os que sofrem de ossos amolecidos? Os que ficaram cegos? Ou sem dentes? Se a investigação científica existisse, saberíamos os porquês. Quem quer saber? Todos querem apenas sobreviver. Se analisarmos a história, vamos concluir que o nível de vida do povo baixou a zero. Não de todos. Os que se locupletaram estão lá. Aqueles que os serviram se arranjaram. E todo mundo só quis servir. Foram décadas que derrotaram a civilização (BRANDÃO, 1982, p.29).

Esse futuro apocalíptico e avassalador, em sua destrutividade, invade todos os circuitos da vida social e da convivência privada. E, além da atmosfera opressiva e ditatorial – que, em Núbia, revela-se aos poucos, apesar da cordialidade – apresenta outros pontos de contato com o conto de Dinah.

172

Em primeiro lugar, a atmosfera de calor abrasador que abrange ambos os relatos e envolve todas as ações e expectativas. O ponto de fuga do sol, em Núbia, encontra uma contrapartida tecnológica para defender os habitantes, mas não se sabe bem até quando. Não obstante, o poder de atração de Glauco era implacável com suas vítimas. Já em **Não verás país nenhum**, a opressão térmica é incessante e ainda existem, para agravar as parcas condições de sobrevida, os bolsões:

Mais tarde, quando fizemos a grande travessia, vimos que os bolsões existiam por toda parte. Eram imensos, em certas regiões, estendiam-se por quilômetros. Até que chegou o Tempo Intolerável. Não dava mais para se expor ao sol. Você saía à rua e, em alguns segundos, tinha o rosto depilado, a pele descascava, a queimadura retorcia. A luz lambia como raio laser. Com o tempo, o perigo dos bolsões de Soalheira, como o povo chamava, aumentou terrivelmente. Quem caía dentro, não se salvava. O sol atravessava como verruma, matava. Ao menos, era a imagem que a gente tinha, porque a pessoa dava um berro enorme, apertava

a cabeça com as duas mãos, o olho saltava, a boca se abria em busca de ar. Num segundo, o infeliz caía duro sem contorcer (BRANDÃO, 1982, p.177)

Por sua vez, se, em Núbia, imperam as modernas condições para a gravidez e o amadurecimento do feto em “cubas de porcelana” (QUEIROZ, 1969, p.25), na São Paulo de Loyola, as “Anomalias Ligadas à Ingestão de Alimentos Contaminados por Mercúrio” ocasionaram “os primeiros sintomas que levaram à Grande Esterilidade” (BRANDÃO, 1982, p.134). A partir daí, os indícios de monstruosidade passam a ser múltiplos e disseminados:

Dezenas de crianças nascidas na mesma época. Todas com problemas. Cabeça grande, surdez, falta de braços ou pernas, cegos, mudos, colorações estranhas na pele, pigmentação, problemas de fígado, intestinos, rins, genitais atrofiados. Lábios leporinos, artroses (BRANDÃO, 1982, p.134).

173

Aliás, a questão da monstruosidade em **Não verás nenhum país**, conforme passagens anteriores já citadas, não se restringe absolutamente à “Grande Esterilidade”. Muito pelo contrário, como o próprio narrador o constata, as pessoas manifestam sintomas em grupos distintos: os carecas, os despelados, os cegos, os com furo na mão, etc. É como se o caos reinante as atingisse por diferentes sequelas. Embora o narrador, em determinado momento, tenha passado a amar o próprio furo, atribuindo a ele um valor de negação ao que vive, o fato é que tais mazelas, mais ou menos graves, de um lado, demonstram a vitimização dos habitantes em desamparo e, de outro, funcionam como uma espécie de metonímia do ambiente empestado. É como se a corrupção do país contagiasse os corpos e igualmente os degenerasse.

No caso de “Os possessos de Núbia”, suas mutilações metaforizam a própria condição adversa, sub-humana e subterrânea, uma espécie de figuração daquele planeta sufocante. Suas “horrendas

caricaturas humanas distorcidas” (QUEIROZ, 1969, p.44) equivalem à natureza deformada e atraída por Glauco.

A respeito do sentido da monstruosidade, Cohen constata que o corpo do monstro encarna “encruzilhadas metafóricas” na medida em que a palavra, etimologicamente, significa “aquele que revela” (COHEN, 2000, p.27). Sua hibridez ultrapassa fronteiras e categorias e aponta para o medo da miscigenação como “pouco sagrada” (COHEN, 2000, p.44). Assim, porque “veículo da destruição, o monstro impõe leis e tabus e proíbe a mistura inter-racial” (COHEN, 2000, p.45). Ainda, nessa linha, o pensador argumenta que a ansiedade diante da mistura racial fica bem demonstrada por meio de filmes de terror como King Kong (COHEN, 2000, p.26).

174 Por isso, a salvação e o resgate do bebê nubiense por Célia podem ser vistos como ameaças à inteireza da comunidade humana. Contudo, de acordo com Cohen (2000, p.48), a ambiguidade do monstro faz com que o medo que dele sentimos possa ser visto também como uma espécie de desejo. Dessa maneira, a cooptação do monstro como símbolo do desejável se produz, no conto de Queiroz, quando Célia é atraída pelo balbucio do recém-nascido, salvo da canícula.

Ao contrário, no romance de Loyola, a aversão de Souza aos carecas, aos deficientes e aos moradores dos “acampamentos paupérrimos” tem a ver com o horror pela dissolução das frágeis paredes da condição cultural e da identidade. E, justamente porque o lugar incorporado pelo monstro consiste na encruzilhada, sua imprevisibilidade, certamente, conduz a um incerto lugar e a imprevistas identidades, sejam elas de ordem pessoal, nacional, cultural, econômica ou sexual (COHEN, 2000, p.53).

Porém, sem dúvida, o principal enclave do monstruoso, em ambos os relatos, é, certamente, a catástrofe ecológica de uma natureza acorrentada a um sol perene, a um calor infernal. Em Núbia, a “luz crua de Glauco”, “plantações incendiadas” e a distorção das

plantas sufocadoras (QUEIROZ, 1969, pp.27, 42) correspondem à “terra seca e calcinada” [...] onde “surgirão lavas, casulos, amebas, novas espécies, adaptadas ao sol, calor, *secura*” (BRANDÃO, 1982, p.170) nesta São Paulo de um “país nenhum”.

Por outro lado, em função do calor e do sol inclemente, os espaços de ambos os relatos podem ser caracterizados como *locus horribilis*, ou seja, a reversão da soturnidade fantasmagórica das narrativas góticas numa espécie de sauna a céu aberto, eneguecedora e igualmente mortífera.

Entretanto, outros monstros serão fabricados em cada comunidade. Na colônia extragaláctica de terráqueos anestesiados de “fixênio”, apesar das boas maneiras, a insensibilidade coletiva assiste sem hesitações ao aniquilamento do “rebanho de seres estendidos em torno da Casa Maior” (QUEIROZ, 1969, p.47), sucumbidos ao calor.

175

Por sua vez, na cidade paulista, em pleno “caos estabelecido como ordem”, a máquina do esquema empenha-se em massificar e isolar “cada pessoa em si, tornando-a ferozmente individualista, fechada para o outro, sem apoio e sem querer apoiar, medrosa da própria personalidade” (BRANDÃO, 1982, p.176).

Além disso, numa espécie de paródia da globalização, ambas as sociedades aqui cotejadas são internacionalizadas. No relato sobre Núbia, a própria condição de Bruno, o protagonista, como funcionário do “Ministério do Planejamento do Cosmos” (QUEIROZ, 1969, p.26), fala de um ponto de vista bem mais amplo do que a própria mundialização. Para uma narrativa escrita em 1968, só mesmo sua natureza profética de ficção científica explica tal futurismo.

Por sua vez, o romance do início dos anos de 1980, ainda que como mais evidências do que estava por vir, não deixa de constituir, em sua natureza distópica, igualmente, uma antecipação, não só do internacionalismo das relações econômicas como também da persistência da posição subalterna do Brasil nas trocas e negociações. A esse respeito, a ironia quase debochada do título de um dos

capítulos não deixa dúvidas: “O sobrinho sensibilizado visita os extremados tios, levando fichas extras para água. Abre-se o diálogo das grandezas do Brasil” (BRANDÃO, 1982, p.63).

Não apenas os adjetivos para qualificar o sobrinho e os tios, mas, sobretudo, a referência ao texto atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão (provavelmente, escrito entre 1590 e 1615) chegam a ser jocosos, mormente, levando-se em consideração a conversa a ser relatada. Souza, o tio, discute com o sobrinho militecno sobre a política e a economia do país, a partir do regime do Esquema.

— Não gosto do Esquema, não posso gostar. Tudo que está por aí foi por causa dele.

— Tudo o que está aí?

176

— Tudo. O país despedaçado, os brasileiros expulsos de suas terras, as árvores esgotadas, o deserto lá em cima.

— Belíssimo deserto. Nona maravilha.

— Maravilha. E os rios? Cadê os rios, menino?

— Agora vai por a culpa no Esquema dos rios terem secado? Do calor? Seja razoável, tio. O mundo mudou. O senhor sabe, é professor de história. A culpa foi dos governos que fizeram experiências nucleares, transformaram a atmosfera.

— Repete a propaganda oficial, repete.

— Foram coisas que aprendi no Curso Infinito da Guerra, tio. Pena que seja um curso limitado a oficiais. Seria bom para todo o povo saber.

— Me responde? Onde está o país?

— Aí, em volta da gente.

— Aí, onde?

— Aqui, ali, tudo em volta.

— Deste tamanhinho? Pensa um pouco, raciocina. Quando eu

era jovem, o país tinha oito e meio milhões de quilômetros quadrados. Sabe quanto tem agora?

— De cabeça, não. Posso consultar.

— Consulta. E, quando souber a resposta, vem me contar. Está pouco maior que a palma da minha mão.

— Tio, os conceitos de nação mudaram. O que vale agora é o internacionalismo. A multiplicidade. Aqui, é um pedacinho. Você soma com os pedacinhos que temos por aí fora. Reservas no Uruguai, na Bolívia, pedaço do Chile, na Venezuela. Cada savana na África, quero ser transferido para a África, triplica o soldo e a gente tem casa, comida, economiza.

— Pois é, entregamos o nosso e fomos colonizar outros territórios.

— Não é colonização, tio, é diferente. São reservas multinternacionais. O mundo se globaliza.

177

[...]

— Sua visão é limitada, tio. O senhor pensa em termos individuais, restringe-se a um regionalismo superado. Raciocine em termos mais amplos. Nossa economia, por exemplo, nunca esteve tão forte.

— Forte? Ninguém tem dinheiro. O país endividado. Não há mais terras para plantio. Tudo custa os olhos da cara, estamos importando tudo.

— Importamos pouca coisa.

— Pouquíssima. Sal, açúcar, minério de ferro, xisto, feijão, eletricidade, papel, plásticos. Quer a lista inteira?

— Não são importações, são acordos feitos quando das negociações com as terras.

— Como é que você não enxerga? Importamos de nós mesmos. Mandamos buscar ali em cima onde antes era o norte de Mato Grosso, o Maranhão, o Pará (BRANDÃO, 1982, pp.66-68).

Aliada à tragédia ecológica, a supertecnologização consiste na sua contrapartida, em ambas as narrativas, na medida em que dividem o intervalo entre a ficção científica e a distopia. Desse modo, no conto de Queiroz, tais recursos, manipulados pelo poder constituído, garantem a proteção contra a fornalha de Núbia e, simultaneamente, o controle da população da colônia. Além do que, pela manipulação química, garantem a alegria artificial e o conformismo alienado.

Ao passo que, no romance de Brandão, a tecnologia, por meio de seus “símbolos”, como “antenas de televisão” e “espelhos de geradores”, serve, sobretudo, para dopar a população por meio da “acomodação da mentalidade”, visando à sua “adaptação ao terror” (QUEIROZ, 1969, pp. 176, 182).

178 Por sua vez, um ingrediente muito importante, aplicado com estratégias diferentes nos dois relatos, é responsável direto por sua agudeza crítica e pelo potencial reflexivo das viagens que empreendem: a perspectiva satírica e suas específicas nuances irônicas.

No conto de Dinah, a escolha da ficção científica como jornada intergaláctica faz a opção da sutil ironia para minar o tom otimista da narração diante das vantagens e virtudes do novo planeta.

Havia, então, nessas “noites” de Núbia, habituais festinhas em que todos se viam de maneira diferente, pois era recomendado que se entregassem mais e mais aos bailes “satíricos”, quando os colonos caçoavam, reinventando tipos odiosos da humanidade terrena. Ali, em Núbia, todos eram iguais, mas, nesses saraus, alguns se fantasiavam de ricos, outros até se apresentavam com doenças inventadas, simulando mazelas terrenas. Era tudo muito engraçado, mas, se as criaturas não tomassem uma boa dose da droga, às vezes, misturavam lágrimas e risos e iam acabar no pequenino quarto de Drusa dizendo palavrões e regredindo à infância, como miseráveis, pequeninos e fracos seres (QUEIROZ, 1969, p.29).

No romance de Brandão, ao contrário, o tom satírico e mordaz está enraizado como um baixo-contínuo do discurso do narrador:

A viagem pelas estradas, à noite, derreteu meu cérebro, fui deixando os miolos em fiapos pelo caminho. [...] Eu olhava aquele nordeste devastado, campo de batalha medieval. Horrorizado a cada novo dia, porque o sol se levantava sobre o sangue seco das pessoas mortas no escuro. [...] Na minha cabeça, ressoavam as palavras de Isaías: “Torna insensível o coração deste povo, endurece-lhe os ouvidos para que não venha ele a ver com os olhos, a ouvir com os ouvidos e a entender com o coração, e se converta, e seja salvo. Então eu disse: até quando, Senhor? Ele respondeu: até que sejam desoladas as cidades e fiquem sem habitantes, as casas fiquem sem moradores e a terra seja de todo assolada e o Senhor afaste dela os homens e no meio da terra seja grande o desamparo”. Estava previsto. “Oh! Povo meu! Os que te guiam te enganam e destroem o caminho por onde deves seguir.” Tudo ali, dois mil anos, escrito e repetido, finalmente realizado. Tire daí o que se refere ao Senhor e a ficção científica se concretizou. Engraçado é que fugimos de lá, viemos pra cá e encontramos a mesma coisa (BRANDÃO, 1982, pp.176-177).

179

Desse modo, o vínculo de origem entre a sátira, a viagem imaginária e a utopia fica, em ambas as narrativas, implícito e reiterado. Em Núbia, a viagem para o planeta e o convívio idealizado de seus habitantes, vendido pelo poder como utopia, vai, aos poucos, sendo desmentido pelos fatos. Apesar dos influxos beatíficos do fixêmio, durante a emergência dos fenômenos extremos de Glauco, “o mais aprazível dos planetas” revela a sua face mortífera. Inicialmente, a constatação das “manchas de aquecimento progressivo” provocadas pelos raios de Glauco, em seguida, “a avalanche de insetos” assolando as paredes da Casa Maior e, finalmente, um tropel cada vez maior de “infra-humanos [...] desalojados de suas cavernas por um aquecimento” terrível, supostamente imaginado só ocorrer “de mil em mil anos” (QUEIROZ, 1969, pp.35, 37-38, 43).

Por sua vez, na São Paulo conflagrada de Souza, o ex-professor de História, convivem dramaticamente a onipresença devastadora

sol, a ditadura do Esquema e todas as vicissitudes compatíveis com o *locus terribilis* do gótico tropical e escaldante: falta de água, “urina reciclada como água”, as pessoas “murchando, secando”, desidratadas, dissolvidas pela canícula e, para coroamento do caos, a “Grande Locupletação” dos políticos (BRANDÃO, 1982, p.20, 26, 178).

A semelhança com as grandes distopias clássicas do século XX, como **Admirável Mundo Novo** e *1984* é flagrante. Trata-se de uma espécie deslocada de chanchada que exaspera ao absurdo o horizonte de mundos tecnologizados e uniformizantes ao transformar suas rotinas entediadas numa sátira estridente e miserável: “uma ficção científica ridícula” (BRANDÃO, 1982, p.92), como constata um amigo de Souza.

180 Como o apontam Campos e Giroldo (2018, p.127), a viagem empreendida na cidade deste “país nenhum” “acaba por se revelar uma difusa procura pela utopia que serve de contraponto à distopia do entorno”. Por outro lado, o estapafúrdio furo na mão, ainda segundo os autores, desencadeia o insólito para que o real se desvele. Uma vez irrompido, a narração ganha outra dinâmica e Souza começa a reagir, a questionar-se, “a se deslocar para além dos caminhos pré-definidos; começa, enfim, a empreender suas viagens extraordinárias na caoticamente labiríntica São Paulo do futuro” (CAMPOS e GIROLDO, 2018, p.129).

Entretanto, como também o observam os articulistas, aos poucos, o inusitado do furo é ultrapassado pelo real absurdo da rotina da maioria da população, imprensada entre carências várias de subsistência e compensações simbólicas, aberrações ocasionadas por sequelas, catástrofe ambiental e uma permanente vigilância política. Nesse sentido, a dupla de ensaístas sugere que “**Não vemos país nenhum** parece, nesse ponto, um conto cauteloso: seria o caráter fantástico da narrativa, corriqueiro se comparado com os nossos próprios arredores, [...] dotados de contornos autoritários

capazes de promover o horror” e a devastação avassaladora do meio ambiente (CAMPOS e GIROLDO, 2018, p.129).

Apesar das diferenças, o fato é que, em ambas as narrativas, a viagem é fator chave. No conto de Queiroz, Núbia, “o mais aprazível dos planetas”, segundo o narrador, apresenta-se como utopia, gradativamente reveladora de sua verdadeira face: o reverso distópico.

Em contrapartida, a São Paulo de Souza, na obra de Brandão, configura um contexto de pesadelos e privações do qual o protagonista tenta escapar por meio do deslocamento, esgueirando-se entre várias paisagens igualmente tóxicas na busca de uma fresta utópica.

De forma torcida, “Os possessos de Núbia” – publicado no ano seguinte à decretação do AI-5, em plenos primórdios do “Brasil Grande” e da consolidação da indústria cultural – figuram uma pseudo-utopia otimista a fim de manifestar a deformação latente no planeta enaltecido, o que pode ser visto como uma metáfora dos porões da ditadura. Por sua vez, no início dos anos de 1980, o surgimento do romance de Brandão – cuja profusão de sintomas distópicos aponta para causas camufladas e, em pleno processo de gestação no país – se enlaça também com um clima de época, descrito por Moylan (2003, p.3), mais disseminado no mundo, entre comodificação, ascensão de tendências políticas de direita e cyberpunk, de acordo com o crítico, já identificável em filmes como *Blade Runner*, de Ridley Scott.

181

Mais adiante – ao final dos anos de 1980, após o aniversário do título 1984 e a publicação, em 1985, de **O conto da aia** por Atwood – emerge uma tendência em textos politicamente engajados, que são considerados por Sargent, em **The Three Faces of Utopianism Revisited** (1993), como simultaneamente eutopias e distopias, além de toda categorização rígida ao constituir o que o crítico denomina de “distopia crítica” (apud MOYLAN, 2003, p.3).

Surge daí uma cogitação: até que ponto o belo final de **Nunca verás país nenhum** não caracterizaria um texto que, apesar da

tremenda causticidade do sol na cabeça e do íntimo convívio com o desespero, poderia ser assim interpretado por conta da lufada de vento e do gosto de chuva finais?

Não dormi, fiquei alerta, elétrico à espera dessa chuva prometida. Era certeza que viria. Mais hora, menos hora. Viria. Pode ser que estivesse ainda longe, mas caminhava em nossa direção. [...] Como a luz das estrelas. Quando ela nos atinge, brilhava há muito tempo, às vezes, há milhares de anos. Pode ser que este cheiro molhado venha de um ponto tão remoto, que vai demorar muito a chegar. Aposto tudo que é chuva. Alguém sabe se está chovendo por aí? (BRANDÃO, 1982, p.326).

REFERÊNCIAS

BACCOLIN, Raffaella ; MOYLAN, Tom. **Introduction – Dystopia and Histories**. In: Dark Horizons Science Fiction and Dystopian Imagination. New York and London: Routledge, 2003, p.1-12.

BONDUKI, Nabil. Emergências climáticas requerem medidas drásticas para mudar a gestão das cidades”. In: Folha de São Paulo, 15/08/2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/nabil-bonduki/2021/08/emergencia-climatica-requer-medidas-drasticas-para-mudar-a-gestao-das-cidades.shtml>. Acesso em 15/08/2021.

BRANDÃO, Ignácio Loyola de. **Não verás país nenhum**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

CAMPOS, Carla dos Santos Meneses; GIROLDO, Ramiro. A viagem como busca utópica em **Não verás país nenhum** de Ignácio de Loyola Brandão. In: **Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. Do fantástico e seus arredores – Narrativas do insólito em literaturas de língua portuguesa**. Raído, v. 12 n° 29, jan/jun., pp.125-134. Dourados/MS: UFGD,2018 (recurso eletrônico).

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros – os prazeres e os**

perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORTESÃO, Jaime. (apresentação, estudo e organização). A Carta de Pêro Vaz de Caminha. In: **Obras Completas**, 7. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994.

GOUVEIA, Saulo. “O catastrofismo distópico: perspectivas do Brasil e da América do Norte”. In *Revista Moara Estudos Literários*, Edição 48, agosto-dezembro, 2017, pp. 35-53.

JACOB, Russell. **Picture Imperfect Utopian Thought for an Anti-utopian Age.** New York: Columbia University Press, 2005.

QUEIROZ, Dinah Silveira. **Eles herdarão a terra ficção científica.** Rio de Janeiro: Edições GRD, 1960.

_____. **Os possessos de Núbia.** In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. Comba Malina. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Laudes / MEC, 1969, p. 25-47.

RÜSHE, Ana ; LOUSA, Pilar Lago. Na máquina do tempo de papel: Comba Malina a importância da ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz. In FRANÇA, Júlio; GARCIA, Flávio. (editores). **Abusões 11.** V.11, ano 06, 2020, p.10-50. Rio de Janeiro: UERJ Portal de publicações eletrônicas. VILCHEZ. Disponível em: [http://www.revistaboletinbiologica.com.ar/pdfs/N22/Vilches\(Aportes22\).pdf](http://www.revistaboletinbiologica.com.ar/pdfs/N22/Vilches(Aportes22).pdf) . Acesso em 11/08/2021).

Ciranda de mortes: Violência de gênero em mulheres empilhadas

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado

(Jacques Rancière)

184

A romancista Christa Wolf, no seu livro **Cassandra**, pela voz da profetisa, reflete sobre a publicidade como técnica de validação de verdades que podem ser inventadas, ao reconhecer que “o que se torna público, torna-se realidade” (2007, p.91). Justamente ao encontro dessa afirmativa, o romance de Patrícia Melo busca concretizar pela ficção a violência extrema contra a mulher pelo massivo feminicídio disseminado no país como ocorrência corriqueira, não devidamente discutida no nosso espaço público.

Nesse sentido, a escritora assume um viés neonaturalista, ao compor num estilo decididamente brutalista, à altura da violência que elabora, uma ficção com forte tendência documental, a partir do levantamento exaustivo de casos reais de assassinato, num experimentalismo engajado na denúncia do contingente escandaloso de vítimas silenciadas. O dialogismo entre cultura e barbárie já apontado por Alfredo Bosi na caracterização do estilo enformado pelo “elemento enigmático e fugidio da violência” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.7-8), em **Mulheres empilhadas**, desenvolve-se pelo binômio floresta amazônica/Cruzeiro do Sul.

Nessa narrativa fluida e movimentada, a violência de gênero ganha corpo por meio de um coral de feminicídios arrolados e pesquisados por uma protagonista narradora envolvida numa

espiral de aprendizado feminista e autoconhecimento emocional, desencadeada por uma agressão do namorado que, num ataque de fúria possessiva, lhe dá um tapa na cara. O conflito se estrutura, a partir daí, na estratégia de defesa da personagem, que é advogada criminalista, contra as investidas do ex-parceiro, que faz reiteradas tentativas para recuperar o relacionamento, enquanto ela se aprofunda na pesquisa dos feminicídios do país para abastecer o trabalho de sua chefe, envolvida na escrita de um livro sobre a responsabilidade do estado “ao sancionar a assimetria nas relações de gênero” (MELO, 2019, p.24).

A partida de São Paulo para o Acre da personagem ocorre, justamente a fim de que ela possa assistir e documentar um mutirão de julgamentos sobre mulheres assassinadas, no estado apontado como líder das estatísticas desse tipo de ocorrência. A viagem revela-se como desencadeadora do processo de formação da personagem, ao possibilitar à protagonista a reconexão com o próprio passado, em meio à experiência do trabalho do trauma, após a agressão:

185

Era exasperante admitir que meu pensamento operava em modo circular nos últimos dias. Do tapa ao tapa. A verdade é que um tapa no rosto tem o mesmo efeito que um projeto expansível. Guardadas as devidas diferenças, ele provoca na sua parte imaterial algo parecido com o que a bala dundum faz na sua carne: em vez de transfixar o corpo, toda aquela energia destrutiva implode dentro de você, ampliando o ferimento. (...) Todavia, em mim, aquele tapa criou uma espécie de efeito dominó ao contrário, ele levantou uma peça que estava caída, uma peça interior, morta, uma peça que, alçando-se, alavancou outra, e assim sucessivamente, até chegar à última, a mais caída de todas, quase já enterrada, chamada “mãe” (MELO, 2019, p.22,23).

Com efeito, a protagonista, durante a infância, testemunha o assassinato da própria mãe pelo marido e seu pai. Nessa linha, pode-se aventar que o conjunto de tais injunções acrescidas da natureza da profissão e da especialização da personagem configurem uma

espécie de romance de tese, um tipo de romance em que o estilo e o enredo aplicam-se a defender uma determinada tomada de posição e a convencer o leitor de sua justeza, através da tessitura de dados e argumentos bem fundamentados.

Certamente a hipótese não é descartável, já que a arquitetura do romance é bem elaborada e hábil na construção de ambiências e atmosferas, na busca de formas intensas de captar a alteridade. Assim as cores, os sons e os aromas na apresentação poética e sensorial da floresta, bem como na descrição de sua vegetação espessa e das frutas e alimentos de Cruzeiro do Sul. A pregnância da linguagem se vale sobretudo da contundência e agudeza das imagens, enumerações e comparações.

186 A construção dos efeitos se aprofunda na captação da potência da natureza e da vivacidade dos seus elementos, mas também no procedimento constante e ágil das enumerações mais diversificadas: mortes, armas e profissões, frutas, nomes de mulheres e seus assassinos, etc.

O romance se organiza a partir de três distribuições de capítulos: inicialmente a sequência de números arábicos assinala a sequência de feminicídios ocorridos no país narrada de maneira bastante concisa, objetiva e lacônica, num despojamento chocante. Uma amostra do primeiro relato, que abre o livro:

MORTA PELO MARIDO

Elaine Figueiredo Lacerda / Sessenta e um anos, / foi abatida a tiros / na porta de sua casa, / num final de tarde de domingo

(MELO, 2019, p.9)

Em seguida, a sequência do enredo em primeira pessoa conduzido pela narradora é disposto em letras maiúsculas do alfabeto romano. E, finalmente a sequência mítica do alfabeto grego, na floresta amazônica, onde a narradora-protagonista entra em contato com algumas aldeias indígenas e a partir de experiências

alucinógenas, na convivência com seus rituais, tem sonhos e visões habitadas pelas amazonas guerreiras, as icamiabas em seu exército vingador de assassinos de mulheres:

E então aquela coisa quente no meu peito se transformou numa voz cálida, *até chegar à Virgem Maria*, e depois numa cabeleira farta, e depois numa moça com tanto cabelo quanto poder, munida de arco e flechas, sem o seio esquerdo, que me falou com muita clareza: olha lá o nosso bonde se formando no meio da floresta. Nós, disse ela, nós, mulheres, icamiabas, mães, cafuzas, irmãs, amazonas, negras, Marias, lésbicas, filhas, indígenas, mulatas, netas, brancas, nós brotamos do chão, tremelicando de ódio, vingadoras, enchamos o meu Exu-caveirão e avançamos sobre a cidade, carregando pirocas, caralhos de borracha, com poder de fogo, vamos atrás de você, homem mau, homem de bosta, explorador, abusador, estuprador, espancador de mulheres. (MELO, 2019, p.26).

187

Toda esta sequência é plena de expansões líricas, emoções e visões alucinatórias coroadas pela magia da floresta, além do relato de mitos indígenas e experiências ligadas à cultura das aldeias, como o Santo Daime e o “ritual do cipó”, de tradição xamânica. A atração da protagonista pelos rituais amazônicos é crucial para o seu processo de cura traumática da violência sofrida pelo namorado e do sofrimento recalcado e, finalmente redimido, do assassinato da mãe pelo marido, diante dos olhos da pequena menina.

Sobretudo, a intensidade da floresta impregna a personagem de uma aura magnética poderosa e dá ao estilo a uma força impressiva na construção de comparações e imagens altamente sinestésicas e sensuais: “Ao caminhar pela mata, antes de chegar à comunidade, fiquei maravilhada com o ar da floresta que, de tão denso, parecia uma fruta carnosa, a ser comida em gomos” (MELO, 2019, p.64). Por outro lado, as experiências viscerais de cura física e espiritual da personagem com Zapira, a pajé xamã da aldeia de Ch’asca, encaminham aos poucos a cura física da protagonista que, durante sua

estadia no Acre, contrai malária e, sobretudo, a sua cura espiritual em relação às sucessivas e crescentes ofensas do namorado e do trauma do assassinato da mãe.

Através de Marcos, o filho do dono do hotel onde originalmente a advogada se hospedava, ela conhece Zapira, a xamã da aldeia onde vivia a índia, mãe do rapaz. Dessa maneira, a personagem experencia vários transes e sucessivas visões de entes da floresta, mortos e espíritos que, por fim, a resgatam dos traumas e amarguras.

Em seu período no Acre, a advogada, durante o mutirão dos julgamentos e depois, enfrenta situações problemáticas decorrentes da violência crescente do namorado com o súbito término da relação e igualmente, relacionadas ao caso especial do assassinato violento da índia Txupira da aldeia dos Kuratawa por três playboys **188** milionários, filhos dos homens mais ricos e poderosos do estado. O acaso do testemunho comprometedor do envolvimento de membros do júri com o advogado de defesa dos rapazes, aliada à grande amizade travada com Carla, a promotora que dirigia a acusação do trio, colocam a advogada e também a sua amiga no centro de um *imbróglío* que poderia levá-las à morte.

A progressiva complicação do enredo muito bem tramado vai unindo cada vez mais as duas amigas, e a evidência da reunião noturna secreta e festiva do grupo, a partir da fotografia tirada pela protagonista, sem que eles notassem a sua presença, desencadeia um novo julgamento, depois da primeira absolvição dos rapazes. Daí começa a ciranda mortes: inicialmente, a morte de Rita, a jornalista que havia denunciado o complô numa reportagem; depois o assassinato dos três assassinos de Txupira e finalmente o homicídio de Carla, a promotora, por seu namorado, numa espécie de transe passional, na casa da moça.

Com efeito, Paulo, um rapaz jovem do local, alegando a defesa de Carla e da protagonista, resolve matar os rapazes, e finalmente, depois por ciúmes, mata a própria namorada.

Entretanto, o clímax do sofrimento da protagonista com a espiral progressiva de agressões do namorado sucede quando ela é notificada que Amir havia publicado na internet e em sites pornográficos cenas íntimas entre eles, filmadas sem que ela tivesse o menor conhecimento de que ele as havia registrado.

E então Denise me contou. Ela estava realmente chocada: o escritório recebera alguns vídeos com imagens minhas. Íntimas. Eu nua. Eu fazendo sexo.

Mesmo antes de vê-los, eu sabia que só podia ser coisa de Amir.

— Os americanos até já têm nome para essa prática: revenge porn — explicou Denise.

— Você pode me mandar tudo isso? — perguntei.

Acho que foi naquele telefonema que entendi o que significava sororidade.

— Tenho que dizer duas coisas — afirmou Denise antes de desligar: — Primeira, vou defender você neste caso. Pro bono. É sempre difícil, mas às vezes conseguimos levar um idiota como esse ao tribunal. Vou precisar da sua ajuda, claro. Segunda: não quero saber, a não ser que queira me contar, a razão pela qual você sumiu, me deixando na mão. Suponho que esteja passando por um momento delicado. Por isso quero que saiba que, quando quiser, as portas do escritório estão abertas para você. Quero que volte a trabalhar conosco.

Eu realmente não sabia o que dizer. Nem sei como acabou o telefonema.

Só me lembro de estar na varanda de casa vendo toda a merda que Denise me encaminhou (MELO, 2019,157,158).

A violência sofrida pela personagem desencadeia a “re-ação”, como no caso da legítima defesa, e tem medida. Perde sua razão de ser, quando se transforma em estratégia, quando se racionaliza em princípio de ação, como observa Hanna Arendt (1994, p.8). Daí surge, de acordo com Benjamin, a violência do Direito, ao interferir em relações éticas, na medida em que a ordenação jurídica tenta

estabelecer limites por meio do reconhecimento histórico dos seus fins. Assim a violência como meio é instauradora e mantenedora do Direito (BENJAMIN, 2011, p.136).

O estabelecimento de fronteiras, segundo o pensador é o fenômeno originário da violência instauradora do Direito em geral. O desrespeito à fronteira do corpo, nesse sentido, tanto no episódio do tapa, quanto na exibição da intimidade sexual da personagem, na internet, foram os elementos desencadeadores da violência do Direito.

Segundo o ensaísta Byung-Chul Han, no seu **Topologia da violência** (2019), o fenômeno, na contemporaneidade, tem experimentado mutações e passa a manifestar-se em modalidades diferentes. Assim, ao invés de visível, ela se torna invisível; de frontal, ela se revela viral; de direta, ela se produz mediata; de real, aparece como virtual, de física, ela se processa pelo modo psíquico, de negativa, ela se consubstancia como positiva; e finalmente ela se recolhe para espaços subcomunicativos e neuronais, de certa forma induzindo o observador menos atento à impressão de que tenha diminuído.

Da antiga violência da negatividade, caracterizada pela polaridade entre vítima e executor, o fenômeno se interioriza, de maneira insidiosa e psíquica, efetuando um “deslocamento topológico fundamental” (FÁVERO, 2018, p.636), através do conflito interior, da autoagressividade, numa espiral psíquica altamente destrutiva. O pensador coreano, assim como Benjamin, também reconhece uma unidade profunda entre violência e direito.

Ao discutir a sociedade contemporânea, o filósofo a descreve como sociedade da hipereposição e da hipercomunicação, apontando o que chama de violência da positividade, ou seja, o imperativo atual da autoexposição e do tudo ver, tudo mostrar. Nesse sentido, se observa a profunda agressividade da postagem feita pelo ex-namorado da protagonista, numa espécie de impulso agressivo de vingança e agressão à dignidade e à imagem pública de sua ex-

-parceira. Nessa linha, podemos assinalar o que Han qualifica de “espaço ascético da positividade, (que) ao ter eliminado o efeito de toda negatividade imunológica do outro, desenvolve novas formas de viralidade, uma nova patologia (HAN, 2019, p.138).

Assim, quando analisa a violência da transparência, o ensaísta assinala que a transparência aponta para outras tendências atuais como “a hipercomunicação, a hiperinformação e a hipervisibilidade” (HAN, 2019, p.138). Desta forma, enfatiza o filósofo sobre o tema: “a exigência permanente de transparência se baseia em uma ideia de mundo, uma ideia de homem que está livre de toda a forma de negatividade. Porém só as máquinas são absolutamente transparentes” (HAN, 2019, p.150,151).

Em continuação ao argumento, Han ainda diagnostica que a transparência é violenta ao fazer “desaparecer o outro por completo sob *a luz do idêntico*. (...) A violência da transparência se expressa como nivelção do outro até convertê-lo em *idêntico*, como supressão da *outridade*. (...) A política da transparência é uma *ditadura do idêntico*” (HAN, 2019, p.151).

191

Assim, o ex-namorado, ao expor a protagonista em cenas íntimas que filmou sem que ela o suspeitasse reduz a complexidade da advogada como pessoa à de uma mulher qualquer fazendo sexo e expondo-se na internet. Ou seja, a rebaixa ao nível de uma atriz de filmes pornográficos.

Ao concluir o capítulo sobre o assunto, o pensador demonstra que “a exibição pornográfica e o controle panóptico se transforma no mesmo”, denunciando que por meio das redes sociais, a sociedade de controle se consoma quando o usuário, sem medo de perder a própria esfera íntima, se expõe “indecentemente”. Assim, pondera o filósofo que o panóptico atual da sociedade de rendimento e consumo “não tem mais correntes, fortificações, nem espaços fechados” mas “google e outras redes sociais como Face Book” que se transformaram em

“panópticos digitais dos serviços secretos” (HAN, 2019, p.156), por vontade própria de quem se expõe e não por coerção.

Antes de Han, o filósofo francês Jean Baudrillard já apontava a positividade total da sociedade no novo milênio pelo fenômeno do excesso de exposição e pela passagem do “crescimento para a excrecência, “da mudança para a estase”. Nesse sentido, o pensador enumera a “reação em cadeia dos êxtases”, sua acumulação: hipérbole do social nas massas, hipérbole do corpo na obesidade, hipérbole da informação na simulação, hipérbole do tempo na instantaneidade, hipérbole do real no hiper-real, hipérbole do sexo na pornografia, hipérbole da violência no terror (BAUDRILLARD, 2001, p.52).

Essa expansão desordenada das esferas hiperepostas do social, do político, da informação, do econômico, do estético, do sexual que se infiltram umas nas outras e desaparecem, resultante da utilização generalizada da tecnologia digital em todas as esferas da vida, vai gerar uma obscenidade que, como excesso de cena, como “saturação de um espaço ilimitado” constitui a “figura contrapontual” do mundo contemporâneo (BAUDRILLARD, 2001, p.51).

Essa realidade hiper-saturada cria um estado “de realização incondicional, de positividade total”, no qual “a comunidade foi liquidada e absorvida pela comunicação” (BAUDRILLARD, 2001, p.53) que Han, em **Topologia da violência**, chama de “massificação do positivo” porque “surge da massa do igual” (HAN, 2019, p.160).

Nesse sentido, a divulgação das imagens íntimas da protagonista de **Mulheres empilhadas** encarna essa deriva contemporânea da hipercomunicação, como uma espécie de ação paródica e virtual que complementa a agressão sofrida por ela, com um assassinato virtual, um assassinato da imagem. No mundo do “ek-stasis” da informação, finalmente a “simulação. Mais verdadeira que a verdade” (BAUDRILLARD, 2001, p.52).

“Essa forma baixa e exaurida de acontecimentos primários” ilustra, no entender do filósofo o “contexto de uma História em declí-

nio” (BAUDRILLARD, 2001, p.54,55), em que a impossibilidade da verdadeira ação encaminha uma espécie de “impotência específica” que caracteriza não só o nosso tempo, como a situação do personagem ressentido e agressivo, pelo impedimento de reaproximar-se da ex-namorada.

Na sociedade capitalista, o valor de exposição exhibe tudo como mercadoria a ser consumida, e nesses termos “profaniza Eros para convertê-lo em pornografia” (HAN, 2014, p.27), o desritualiza, o dessacraliza. Nesse progressivo processo de explicitação, o nível de transparência do mundo aumenta (BAUDRILLARD, 2001, p.51) e o resultado disso é a desapareção da fantasia em relação ao outro, ou seja, “a agonia de Eros” (HAN, 2014, p.33).

O vínculo estreito entre pornografia e virtualidade consiste justamente na sua natureza paródica de excesso, deformação, exposição amplificada, desumanização, desrealização do acontecimento: “Hoje a função do virtual é proscrever o real” (BAUDRILLARD, 2001, p.56). Por sua vez, a função do pornô é perverter o clima de sedução, cuja culminância pode ser o ato sexual, é proscrever, com o seu imediatismo, o mistério e o suspense do processo de enamoramento. Por isso, em **A agonia de Eros**, Han começa o capítulo sobre pornô com as seguintes ponderações para, em seguida, citar Baudrillard:

As imagens pornô mostram a mera vida exposta. O pornô é o antípoda de Eros. Aniquila a sexualidade mesma. Sob este aspecto é, inclusive, mais eficaz que a moral: “A sexualidade não se desvanece na sublimação, na repressão e na moral. Desvanece-se com muito mais segurança no mais sexual que o sexo: o pornô” (2014, p.25).

Nesse sentido, a intenção fortemente programática do romance, sua postulação feminista radica-se com bastante ênfase nessa passagem da dor da personagem diante da divulgação de sua intimidade e das reflexões desenvolvidas ao longo do seu aprendizado após ter assistido ao mutirão de julgamentos no Acre.

É claro que eles não nascem, assim, com desejo de matar mulheres. Alguns até nascem, os psicopatas. Mas os psicopatas são a elite dos assassinos. Já nascem prontos. A grande maioria operária de assassinos, digo, a maioria, tem que aprender o ódio, antes de sair matando por aí. Meu pai aprendeu muito bem. Nada mais fácil do que aprender a odiar as mulheres. O que não falta é professor. O pai ensina. O Estado ensina. O sistema legal ensina. O mercado ensina. A cultura ensina. A propaganda ensina. Mas quem melhor ensina, segundo Bia, minha colega de escritório, é a pornografia.

194

Esses matadores de mulheres, eu aprendi, tem um vocabulário próprio. Você tem que saber traduzir o que eles dizem quando eles dizem “eu te amo”. Quando eles dizem “eu te amo”, saiba: eles estão dizendo que você tem dono. Quando eles falam que sentem ciúmes, você tem que entender que eles estão falando de direito de uso de propriedade. Você é como o carro dele. O celular dele. A casa dele. O sapato dele. Ele é o senhor do engenho. Você é a escrava. Ele é o fazendeiro. E você, o gado. Ele é o proprietário. E você, o produto. E seu casamento, seu namoro, seu vínculo são sua desgraça, sua condenação à morte. Quando ele pede desculpa, quando ele pede pra voltar, ele está avisando: sua contagem regressiva já começou. Então é bom você ser esperta. Fuja desse homem. Desapareça. Apague a mensagem (MELO, 2019, p.88,89).

De fato, a correlação direta entre pornografia e violência contra a mulher ou ainda, nas palavras da autora, “a pornografia como gatilho para a matança de mulheres” (2019, p.30) é um dos mais importantes núcleos programáticos do romance.

À tarde, no plenário, além de mim, só havia a mãe e irmã da Scarlath, a vítima, uma negra de 26 anos, para quem Fares, um borracheiro, emprestou dez reais. O calvário de Scarlath começou no dia em que ela foi devolver o dinheiro na borracharia. (...) Nas paredes da oficina de Fares, havia vários calendários do ano em que ele matou Scarlath e de outros anos anteriores, com fotos

de mulheres lindíssimas, nuas, mostrando os peitos (...) com a boca entreaberta, os dentes maravilhosos mordiscando os lábios perfeitos, o olhar convidativo, naquele clima de vem-me-comer, e Fares gostava de praticar tiro ao alvo usando aqueles calendários. (MELO, 2019, p. 90).

Por outro lado, a narradora ao discorrer longamente sobre a teoria da amiga Bia a respeito das distorções ocasionadas pela pornografia, enfatiza um viés muito relevante para pensar as contradições e mitificações do capitalismo.

Bia vinha estudando o assunto (...) Adorava explicar, de forma muito didática (...) que a pornografia foi criada “pelos mesmos caras que queimavam bruxas. Quando eles não puderam mais se divertir com bruxas e pirotecnias, eles inventaram uma outra forma de matar mulheres: a pornografia. Entendeu?” (MELO, 2019, p.92).

195

A pesquisadora Silvia Federici, no seu belo livro **Calibã e a bruxa**, ao estudar o nexos entre o processo de acumulação primitiva do capitalismo, no início da Era Moderna, e o extermínio massivo de bruxas, demonstra a implicação do domínio masculino sobre o corpo feminino e o controle sobre sua função reprodutiva, pela ascensão da família nuclear, para a constituição da “feminilidade” “como uma função-trabalho (...) sob o disfarce de um destino biológico” (2017, p.31) no desenvolvimento dos mais de quinhentos anos de exploração e desigualdade.

Nesse sentido, demonstra que “a categorização hierárquica das faculdades humanas e a identificação das mulheres com uma concepção degradada da realidade corporal foi historicamente fundamental para a consolidação do poder patriarcal e (...) para implementação das técnicas de poder e das relações de poder. Daí porque argumenta que “a história das mulheres é a história das classes” (2017, p.31-32) e “o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de

sua exploração e resistência” (2017, p.34).

Também no romance **Mulheres empilhadas**, a fronteira do corpo da mulher é desrespeitada pelas agressões físicas e simbólicas e pelo extermínio massivo, como o demonstra o levantamento documental de feminicídios feito pela autora. Ou seja, finalmente, o leitor entra em contato com uma ficção repleta de fantasmas reais.

Foi Alceu quem matou Eudineia & Heroilson matou Iza & Wendeson matou Regina & Marcelo matou Soraia & Ermício matou Silvana & Creso matou Chirley & mais ainda, Degmar foi morta por Ádila & Ketlen foi morta por Henrique & Rusyleid foi morta por Tadeu & Juciele foi morta por Itaan & Queila foi morta por Roni & Jaqueline foi morta por Sinval & Daniela foi morta por Adalberto & Raele foi morta por Geraldo, e todos esses crimes, que aconteceram havia sete, dez, doze anos, não demoraram sequer três horas, cada um, para ser julgados (MELO, 2019, p.71).

196

O sofrimento da personagem com o assassinato virtual também lhe vale boas reflexões sobre a natureza do mal que lhe foi infligido e de certa forma cria a ocasião de aproximá-la ainda mais da aldeia Ch’aska, onde nascera a mãe de seu namorado Marcos e de Zapira, a xamã da comunidade:

A morte virtual, de certa forma, é mais perversa que a morte real. É você, cadáver, que tem que lidar com a borra da sua vida extinta. É você que tem que lidar com o processo burocrático. E eu não conseguia me mexer. Então Marcos me arrancou da cama, me enfiou no carro, “porra, princesa, vamos pintar o seu corpo”, disse, me contando no caminho como foi a primeira vez que pintaram o corpo dele, “você só entende o que é fazer parte do planeta quando tem seu corpo pintado” (...) (MELO, 2019, p.163).

Com efeito, o revide da personagem após o grande baque por conta de sua humilhação pública, é também virtual. Ela decide transformar seu caderno de registros de feminicídios em “mulheresempilhadas.com, uma página pública online, com uma descrição

dos fatos” e a exibição do filme que Amir “já liberara online” (MELO, 2019, p.164).

(...) eu usaria o vírus do Amir para me inocular da doença do Amir. Minha página seria um ataque primoroso, uma guerra exemplar, um modelo de assassinato virtual de ex-namorado, um projeto que eu não estragaria de jeito nenhum (MELO, 2019, p.88,89).

A contrapartida à agressão virtual traumática que a protagonista sofreu é justamente a cultura da floresta, com sua magia e o seu imã de odores e ruídos, onde acontecem os contatos com os índios e seus rituais. Tendo experimentado o Santo Daime, o ritual do cipó e tendo finalmente pintado o seu corpo, e conhecido mitos e histórias de resistência indígena à própria dizimação, a heroína renasce. “Vomita a morte” da mãe e encontra forças para “começar uma guerra” contra o ex-namorado (MELO, 2019, p.75-166). 197

A magia da floresta chega a concretizar, nas palavras de Marcos, o namorado nativo, uma nova realidade física:

“Não temos minério, nem pedra, somos uma realidade vegetal no quarto estado da matéria. Temos o sólido, o líquido, o gasoso e o Acre”. Nos meus passeios cheguei à conclusão de que o quarto estado da matéria era a mistura do sólido vegetal com gasoso vegetal. Você sente o ar como se ele fosse pastoso, ligeiramente sólido, uma massa compacta de oxigênio, muito densa para ser considerada gasosa, com perfume de musgo, de terra, de flor, de mato, de estrume, de pimenta, de madeira podre, de bicho, de brisa, cujo frescor eu jamais havia experimentado, e que permanece na sua boca por horas, como quando bebemos bom vinho (MELO, 2019, p.79).

Por outro lado, os ardores do clima também são inclementes, a chuva, “um trailer do fim do mundo”, o sol forte produz um “calor de estufa, pegajoso e fumeguento” (MELO, 2019, p.58-61).

No entanto, se floresta pode ser acolhedora e refrescante, os povos da floresta, os índios, não são respeitados, nem sua vida minimamente valorizada. A respeito de Txupira, a índia adolescente assassinada por três rapazes da elite de Cruzeiro do Sul, a narradora chega a declarar:

A vida dos indígenas, no nosso sistema de castas, tem o mesmo valor que a vida dos loucos em hospícios ou das crianças que ficam paradas em semáforos pedindo esmola. Estamos cagando para os nossos índios (MELO, 2019, p.166).

A decadência da tribo Kurotawa, na aldeia da adolescente assassinada, é descrita em termos pungentes pelo olhar da narradora:

— Se vierem, nós lutamos — disse o pajé ao tomar ciência do que ocorria. Olhei os indígenas ali, ao redor do cacique, de pé, encostados nas árvores, tão destituídos, os braços cruzados, as mãos presas sob as axilas, acorados, sentados no terreiro, absortos, mortificados pelo calor, cercados de escombros, de plástico, de lixo, de lata. Não conseguia imaginá-los resistindo. Pareciam vítimas resignadas, vacas seguindo o curso do matadouro. Moscas zumbiam ao nosso redor (MELO, 2019, p.182).

198

A esse respeito, a abordagem de **Mulheres empilhadas** convida o leitor a confrontar o malabarismo que executa ao confrontar elementos documentais da vida social brasileira e problemas da região amazônica, com ingredientes ficcionais bem amalgamados, numa espécie de hibridismo criativo, harmonioso e coerente. Esta permeabilidade entre história e ficção atravessa radicalmente o romance, já que os feminicídios acontecidos e seu mutirão de julgamentos — “vinte e oito julgamentos, dezenove condenações, oito absolvições e uma anulação de julgamento por contaminação do júri (2017, p.104) — foram acompanhados pela narradora do romance, uma personagem altamente verossímil.

Aristóteles, ao diferenciar ficção de história, observa que o poeta trataria do que seria possível ou provável ocorrer, enquanto que

o historiador deveria deter-se naquilo que aconteceu no passado. Por sua vez, a metaficção historiográfica contemporânea afirma abertamente “que só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p.146). Assim, a correlação do historiográfico com o metaficcional não aceita as “pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica” e, da mesma forma desconfia da celebração da “originalidade artística”, quanto da “transparência da referencialidade histórica” (HUTCHEON, 1991, p.147).

Segundo Paul Veyne, a história pode ser vista como um verdadeiro romance, porque os dois gêneros compartilham as mesmas convenções: “a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama” (apud HUTCHEON, 1991, p.148).

Nesse sentido, como argumenta Hutcheon, a metaficção historiográfica considera a oposição entre história e ficção para, em seguida, indefinir a sua linha de separação (HUTCHEON, 1991, p.152). O próprio fato de o romance constituir-se como uma narrativa em primeira pessoa concretiza a “acessibilidade textualizada” (HUTCHEON, 1991, p.146) da absorção dos dados factuais dos assassinatos e das teorias sobre a aprendizagem do ódio (HUTCHEON, 1991, p.88), na relação dos homens com as suas mulheres. 199

Nessa linha, **Mulheres empilhadas** constitui um romance que, embora ficcional, é baseado em narrativas documentárias e na utilização de um argumento que constitui um problema real no Brasil contemporâneo: a violência de gênero. A própria apresentação das notícias de feminicídio é poetizada no sentido de apresentar-se com versos curtos, secos, concisos e contundentes. O brutalismo feminista da narrativa acompanha tanto as narrativas dos casos reais, quanto o relato das aventuras da narradora em sua atribulada viagem ao Acre para assistir aos julgamentos. Já as passagens numeradas pelas letras do alfabeto gregos consistem no contraponto lírico ao enredo brutalista, já que figuram o aprendizado e o crescimento moral e

existencial da protagonista em meio à “beleza viva, pulsante” (HUTCHEON, 1991, p.234) da floresta e aos rituais das aldeias.

Num certo sentido, certamente, além da violência contra a mulher, o outro grande tema de debate e argumentação do livro constitui a luta das aldeias indígenas contra o próprio extermínio, por conta do conjunto combinado de agressões e atentados da sociedade dita civilizada.

Resistir ao descaso do governo, às queimadas criminosas, às investidas das madeireiras ilegais e do agronegócio são tarefas diárias e extenuantes do povo da onça, do sol, da pupunha, do buriti, do sapo, e de tantos outros da Amazônia que há séculos vivem em perigo de extinção. No entanto, era raro eu abrir os olhos e não ter alguém ao meu lado. Diariamente os homens me traziam peixes. As mulheres cozinhavam para mim, me preparavam chás, velavam minha agonia (2017, p.196,197).

200

Esse viés francamente documental dos gravíssimos problemas da região amazônica também se prolonga em comentários sobre o país, atribuídos a um personagem, um perito criminal encarregado da investigação de um dos feminicídios.

— Brasileiro é assim: acha que sabe tudo. Brasileiro é técnico de futebol, é médico, é comentarista político, é dono da verdade, e quer resolver tudo na carteirada. Brasileiro não aceita regras. Não respeita sinal. Na hora de pedir *impeachment* é o primeiro a levantar a mão. Fora corrupto! Mas depois vai estacionar na fila do deficiente. Depois vai furar fila de supermercado. Vai burlar o fisco. Vai ultrapassar pela direita. Vai fumar maconha. Brasileiro é muito escroto. E os coitados dos meus amigos têm que atender o telefonema do deputado que diz: “Vai chegar um corpo aí, amigão, por favor, me passa esse cadáver ilustre na frente dos outros. E sem necropsia”. Assim é o brasileiro. Você tem que explicar: deputado, crime por morte violenta, crime por morte suspeita tem que ter necropsia. O senhor não assina laudo, não é verdade? Então deixa eu fazer o meu trabalho em paz (MELO, 2019, p.152,153)

Ao longo do amadurecimento da protagonista, nesse contexto difícil do país contemporâneo, o enredo configura uma espécie de *Bildungsroman* ou “romance de desenvolvimento” que, na acepção de Pratt, refere-se ao desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da personagem feminina e que, num certo sentido vai além da versão tradicional desse gênero. Isto porque, muitas teóricas alegam que, na idade adulta, “a integração social da mulher tradicionalmente exclui qualquer chance de autointegração e realização”, nos romances mais convencionais. Por conta disso, Annis Pratt propõe a existência de uma outra classificação que denomina de “romance de renascimento e transformação” (apud PINTO, 1990, p.15) e designa um tipo de heroína que “está disposta a abrir mão de um determinado sentido de “integração social” para alcançar algo mais valioso e satisfatório — a integração do EU” (apud PINTO, 201 1990, p.16).

Nesse sentido, **Mulheres empilhadas** constitui um romance de “écriture féminine” no que se vota a uma ampla “reflexão sobre a condição da mulher e uma preocupação em situá-la, em registrar sua presença na realidade como Sujeito e não como objeto de outro (do Outro)” (PINTO, 1990, p.20). Cristina Ferreira Pinto, no seu livro sobre o *Bildungsroman* feminino, anota que esse conceito oriundo da crítica francesa pode designar uma literatura “feita tanto por mulheres quanto por homens (1990, p20). Esse conceito, observa ainda a crítica, elabora um tipo de discurso que não exclui o “masculino”, na medida em que ilumina a injunção feminina e busca subverter as expectativas tradicionais em relação ao comportamento da mulher.

Assim, o rompimento de limitações e a busca de um destino próprio, independente da dominação masculina e autoafirmativo, a partir do ponto de vista combativo adotado pela protagonista tem a ajuda do escritório de direito onde trabalha e, sobretudo, da positividade da floresta. Desse modo, este romance cumpre também uma função profundamente ecológica, ao resgatar a beleza e a

pujança da Amazônia e a fragilidade, as dificuldades e a capacidade de resistência de seus habitantes indígenas.

A violência do direito consiste na força civilizada da vontade de justiça, enquanto que a floresta compõe a sua contrapartida da natureza ancestral e da valorização dos seus recursos e das tradições de seus habitantes originários.

Por outro lado, a feminilidade da personagem, inicialmente posta numa situação brutal com o ex-namorado, é bem marcada, e não apenas por sua situação marginal e sua postura inconformista e subversiva. Freud pensa a feminilidade como “fonte de uma experiência psíquica marcada pelo horror”, na medida em que vincula o conceito à aventura, ao enigma, ao “não-controle sobre as coisas”, ao desamparo “que marca a diferença de um sujeito em relação a qualquer outro” (BIRMAN, 2003, p.10-11).

Segundo Birman, “a feminilidade condensa tragicamente na sua figura a problemática da sexualidade na psicanálise”. Já que “é a forma crucial de ser do sujeito, pois sem a ancoragem nas miragens da completude fálica (...) a fragilidade e a incompletude humanas são as formas primordiais de ser do sujeito” (2003, p.53).

A ultrapassagem da lógica fálica marca decididamente a trajetória da personagem rumo à autoconscientização do trauma passado e à recuperação frente às investidas abusivas do ex-namorado. Assim, na cena final da protagonista na festa, depois do encontro com a nova namorada de Amir no banheiro e da revelação de sua história de violência com ele, surge, repentina e intensa, a vontade da dança.

Birman, em **Cartografias do feminino**, aponta a crucial diferença entre histeria e histericização, ao reconhecer que a segunda “implica para o sujeito a colocação em movimento do desejo esterilizado e congelado que está no ser da histeria”. Deste modo, “na histericização o erotismo é não apenas colocado na cena inaugural da existência do sujeito como também assumido na *mise-en-scène* ritual dos seus atos” (2003, p.95,96).

E porque, a valorização da “mobilidade erógena” e da “potencialidade inventiva”, marcam essa “figura clínica”, sua maior encaixação será encarnada por Carmem, a personagem mítica que, pela “fulgurância do seu desejo sem-cerimônia e a escultura movente de seu corpo quebradiço” manifesta radicalmente “o despedaçamento essencial do seu ser e a sua incompletude” (BIRMAN, 2003, p.99).

Em **Mulheres empilhadas**, pela vontade intempestiva da dança, a narradora-protagonista pode definitivamente reassumir “a feminilidade do erotismo” e a travessia da “fronteira da falicidade” (BIRMAN, 2003, p.100), no reconhecimento do próprio desamparo:

Lá fora, Paul começava os primeiros acordes de “In spite of all the danger”.

Me lancei na multidão em direção aos meus amigos, sentindo o meu coração pulsar como se fosse o baixo da banda.

203

De repente, me bateu uma vontade irresistível de cair na pista e dançar adoidado (MELO, 2019, p.236).

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução e ensaio crítico de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed34, 2011.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do feminino**. São Paulo: Ed.34, 1999.

FÁVERO, Alcemira Maria; FÁVERO, Camila. Topologia da violência: reflexões para pensar a sociedade contemporânea”. Roteiro Joaçaba, v.43, n.2, p 635-648, mai/ago 2018. E-ISSN 2177-6059. Disponível em www.editora.unoesc.edu.br

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HAN, Byung-Chul. **La agonia de Eros**. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Herder Editorial, 2014.

_____. **Topologia da violência**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WOLF, Christa. **Cassandra**. Trad. Marijane Vieira Lisboa. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

A literatura de Lúcio Cardoso: Espacialidade gótica, melodrama e personagens emparedados

Como juntar os dois eus diferentes que me formam?
(Lúcio Cardoso, Diário completo, p.36)

Inicialmente, no entanto, devo advertir que me sentia arrastado por duas forças contrárias, duas forças extremas, que naquele momento eu ainda não sabia caracterizar perfeitamente.

(Lúcio Cardoso, Inácio, p.71)

Um grande vazio se fez em torno, só o meu coração, enorme, batia descompassado ao meu peito. Tive a impressão de que outra força me conduzia e me fazia agir, independente da minha vontade.

(Lúcio Cardoso, O enfeitado, p.71)

205

Na literatura enclausurada de Lúcio Cardoso, a escrita gótica, numa infinita sede de excessos, evoca, em suas atmosferas de obscuridade, os fantasmas de uma introspecção cada vez mais escavada em busca de um passado provocante e fugaz, embora sempre mais ameaçador. Nesse sentido, David Punter (2016) aponta que o universo gótico materializa uma condição visceral da arte literária, sua espectralidade, na medida em que toda escritura se alimenta de um diálogo com os mortos.

Os mortos-vivos, em seu escândalo, são o outro, o duplo, o inefável, o não conhecido e daí que, pela leitura, tal interlocutor nos obrigue a deslocar o humano para associá-lo à loucura, à obsessão e, em última análise, ao inumano (PUNTER, 2016, p. 10 – 11).

Por isso, ainda segundo o crítico, toda textualidade é paradoxal, aludindo à “lei do órfão”, ou seja, do escritor, como aquele que

sempre dramatiza a mágoa de nunca estarmos, como humanidade, totalmente em casa, neste mundo (PUNTER, 2016, p. 11).

A impossibilidade de recuperação deste passado invocado, por conseguinte, constitui um excesso ao próprio criticismo, um eterno desafio a ele, na medida em que a série de aparições indecisas que gera não pode ser interpelada nem banida, girando num eterno retorno (PUNTER, 2016, 15 – 17).

Desse modo, a construção da dialética do espectral como emergente do gótico e a ele retornado implica no reconhecimento de um corpo estrangeiro no coração de si mesmo, ou seja, de um corpo estranho, solto como um fantasma no mundo e, ao mesmo tempo, algemado a um tempo e lugar particulares: a região em que toda identidade, toda percepção e experiência encarnam o outro da
206 linguagem (PUNTER, 2016, p. 22 – 24).

Na medida em que, no espaço gótico, todo horror presente é resultado de horrores passados (BROOKS, 1995, p. 35), a temporalidade gótica é cadenciada pela retórica desmedida do melodrama. De um lado, a alternância entre absolutos, a danação e o pecado, o nada e o sublime; de outro, a crença no mal como componente poderoso da humanidade e a polarização como condição básica do conflito ético (BROOKS, 1995, p. 28, 33, 36).

De fato, o cultivo do desespero sem nuances, a obsessão pela visualidade plástica da emoção e pela qualidade tátil das imagens impressivas modelizam a sua retórica pelo dilúvio de hipérboles, antíteses e oxímoros na moldura de uma historicidade pós-sagrada em que os exageros inverossímeis, as oposições bipolares e o convencionalismo dos clichês enfatizam a teatralidade expressionista da imaginação moral (BROOKS, 1995, p. 40 – 41, 47, 53).

Tal combinação turbinada da escrita gótica de atmosferas opressivas e personagens obsessivos, misturada à temporalidade antitética do melodrama, dota a literatura de Lúcio Cardoso de fortes componentes explosivos. E não é por outro motivo que, durante os

anos 1930 – no fervor do engajamento político-social e religioso, durante os preâmbulos agitados da Segunda Guerra Mundial, com a ascensão do nazifascismo na Europa e do Estado Novo, em 1937, no Brasil – e, a partir daí, até o final dos anos 1950, suas incursões teatrais e seu romance, frequentemente, sofreram reveses com a crítica literária. Somente o seu primeiro romance, **Maleita**, de 1934, teve uma boa acolhida, justamente porque foi lido como romance regionalista.

De fato, a parcialidade da recepção crítica e a polarização da ficção a partir do confronto entre regionalistas e autores de romances proletários contra espiritualistas e católicos estendeu esse paradigma até os anos 1950 (COELHO, 2021, p. 41). **Salgueiro** (1935), por exemplo, apesar do reconhecimento do caráter social que o caracteriza, não foi poupado por parte da crítica e foi acusado de reacionário por associar pobreza e miséria ao abordar pobres personagens favelados como “um bando de condenados por Deus” (BUENO, 2006, p. 281 – 282 apud COELHO, 2021, p. 43). 207

Assim, Coelho (2021) argumenta que o elo da produção literária modernista, a partir dos anos 1930, pode ser encarado por meio da “figuração drummondiana do impasse ante o país bloqueado”, como explicação da dificuldade crítica de consideração dos romances introspectivos como portadores de uma tensão crítica *interiorizada* (como na posterior acepção de Bosi), ao lado dos romances de temática social, portadores de um embate mais explícito, em termos da atitude dos personagens diante do meio. Por esse tipo de enfoque exigente de engajamento, quando o conflito homem/mundo é assumido graças à subjetivação, ele pode, por vezes, surtir um efeito semelhante ao da “ausência” (COELHO, 2021, p. 90).

Justamente para ilustrar essa tomada de posição, Coelho (2021) convoca Mário de Andrade, em sua censura ao personagem fracassado, como emblema de um ser desfibrado e incompetente para o combate das forças adversas do mundo à sua trajetória. Na

ambição em imaginar uma literatura crítica e atuante, capaz de transformar a paisagem social brasileira, o escritor paulista reclama do romance regionalista alegando carência de utopia; e da produção introspectiva por sua insuficiência de realidade.

Entretanto, desde o marcante livro, **1930: A crítica e o modernismo** (1974), de João Luiz Lafetá, convencionou-se radicar “a diferença entre os projetos ideológicos” dos anos 1920 e 1930, em consequência da “agudização da consciência política”. Assim, “o anarquismo dos anos vinte descobre o país [...] instaura uma nova visão e uma nova linguagem, diferentes do ‘ufanismo’, mas ainda otimistas e pitorescas, pintando [...] estados de ânimo vitais e eufóricos”. Por sua vez, a “politização” dos anos trinta apresenta um legado bem diferente: trata dos “problemas sociais e produz os **208** ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia” (LAFETÁ, 1974, p.18), mas também a prosa da linhagem católica e espiritualista, situada à direita, no espectro político, na qual destacam-se, entre outros, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso.

Essa consciência bifronte dos anos 1930 ocasionada, certamente, pela “pré-consciência do subdesenvolvimento” (LAFETÁ, 1974, p. 19), reitera o vínculo entre o impasse social e o herói fracassado e frágil na incorporação do atraso, tanto pelo romance regionalista e proletário quanto pela ficção introspectiva e psicologizante.

Por esse ângulo, os heróis problemáticos da segunda década modernista, tanto em sua luta perdida contra as condições do seu universo sociopolítico-cultural quanto na interiorização do conflito e na renúncia à ação, estão plantados na paisagem que lhes é coetânea.

É não é por outro motivo que, ainda em 1948, Oswald de Andrade, numa entrevista, declara:

Quanto a ter eu declarado não saber qual é o pior romancista do Brasil, se o sr. Otávio de Faria, o sr. Lúcio Cardoso ou o sr. Novelli Júnior, confirmo. O sr. Otávio de Faria, vítima eleita do sr. Tristão de Athayde, elegeu, por sua vez, outra vítima — o sr.

Novelli Júnior. Estão ambos, mestre e discípulo, empenhados numa receita só do romance moderno. O “lodo das ruas” sobe pelos elevadores dos arranha-céus, penetra nas casas, espasma nos quartos e leva tremendas e inúteis surras de um mestre-escola que é o eterno padre dos livros moralizantes (ANDRADE, 1990, p.138).

É interessante que se constate a remanescente intolerância, já na beira dos anos 1950, para que se avalie a recepção do terceiro romance de Cardoso, **A luz do subsolo**, em 1936. Desta forma, em 1938, o autor concede uma entrevista a Brito Broca, que fica famosa pela temperatura efervescente dos posicionamentos ali expostos em favor de uma literatura católica de introspecção.

Afinal, neste mais recente romance, embora o autor reitere as mesmas preocupações já delineadas nos dois primeiros, ele deve ser encarado como destaque na sua carreira, na medida em que, como o constata Coelho, a religião “passa de elemento de composição estética para projeto político-literário, configurando, portanto, uma ruptura tanto na ficção quanto na crítica” (COELHO, 2021, p. 45).

No tocante a esse impasse, aqui se reproduz um parecer do autor sobre a acolhida crítica de sua obra:

Creio que não vale a pena tratar de *A luz no subsolo*. [...] *A luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro, a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo sr. Eloy Pontes. Jayme de Barros e Octavio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e de simpatia se levantou: a de Octavio de Faria...

Em 1943, Lúcio Cardoso lança o romance **Dias perdidos**, alimentado, segundo críticas mais recentes, por argumentos autobiográficos e que recebe, de Mário de Andrade, uma veemente crítica numa carta que o escritor paulista envia a Fernando Sabino. Envolvido em diferentes polêmicas sobre questões e posturas literárias, o romancista mineiro publica, em 1944, **Inácio**, a primeira

novela de sua importante trilogia inacabada, **O mundo sem Deus**.

Ainda a respeito do silêncio crítico recebido pelos últimos romances, Cássia Santos o vincula justamente ao conjunto de artigos combativos e declarações polêmicas do escritor e fundamenta seu parecer com um depoimento de Ary de Andrade, anterior às perguntas da entrevista a Cardoso, feita em 1945. Vale citar um pequeno trecho para caracterizar sua finalidade:

Se há um moço da minha geração que mais tenha sofrido o combate surdo do silêncio em torno de sua obra [grifo na própria citação], este é Lúcio Cardoso, a quem, por isso e também porque não compartilho da opinião dos que o combatem com armas tão desleais, escolhi para falar-lhes sobre “o mundo de após-guerra”. Sinto que há à volta desse romancista, dos maiores e dos mais honestos, uma atmosfera de má vontade, ou de incompreensão, a que não falta, às vezes, uma boa dose de má fé indisfarçável, mau grado (sic), certas cautelas e algumas concessões que lhe faz a nossa gente do livro e do jornal. O que não impediu que lhe fosse o Prêmio Felipe d’Oliveira de 1944.

210

A novela **Inácio**, baseada num personagem cuja concepção obsedou Cardoso, foi reeditada, em 1969, numa coletânea intitulada **Três histórias de província**. A importância de **O mundo sem Deus**, uma trilogia de malditos, reside no fato de que, tanto na aceção de Mario Carelli quanto na de Cássia Santos, estas novelas antecipam diretamente a técnica narrativa adotada em **Crônica da casa assassinada**, “graças aos múltiplos testemunhos em primeira pessoa que permitem conjugar as diversas visões de uma mesma realidade e, portanto, escapar a uma formulação redutora ou dogmática de um narrador onisciente” (CARELLI, 1988, p.135).

Por sua vez, Santos (2001, p. 125) comenta também o significativo avanço técnico do “exercício para o uso do foco narrativo múltiplo”, marcante no romance de 1959. Nessa linha, Carelli (1988, p. 117) reconhece a novela, na economia da obra de Cardoso, como

um “laboratório do romance”, pela “possibilidade de enriquecer uma atmosfera e aprofundar o estudo da psicologia dos personagens”.

De fato, a concepção de Inácio, segundo um depoimento do autor a João Condé, na coletânea **Dez romancistas falam de seus personagens**, constitui “um velho pesadelo de infância” (CARDOSO apud CARELLI, 1988, p.127). Na ânsia de sua composição, o romancista percorre vários bairros do Rio de Janeiro até identificar a ambiência ideal do tipo soturno e perverso, experimentado habitante de submundos: a Lapa e seus arredores.

A novela conta a história da relação tempestuosa e destrutiva do filho Rogério Palma, o narrador do relato, com o seu pai, Inácio. Em vista disso, o irrespirável da narrativa deve-se à interioridade cindida de Rogério, dilacerado entre a influência maléfica do pai, no passado distante e fugidio de sua infância e um presente miserável e solitário, vivido na atmosfera abafada de uma pensão barata na Lapa. Aliás, o gótico da Lapa, habitada por “seres magros, angulosos e flácidos, que assumiam aspectos assustadores à projeção misteriosa do gás neon” (CARDOSO, 2002, p. 49), constitui a ambiência do mundo de Rogério: abafada, obscura, habitada por imagens obsessivas, impregnadas por um passado fantasmagórico, mas sempre presente.

211

Por sua vez, Inácio não tem voz, mas habita, obstinado, todo o espectro do relato por sua presença permanente na vida mental do filho que o procura todo o tempo e nele abisma-se em sonhos ou em vigília.

Rogério, um rapaz franzino de dezenove anos, inicia o relato tentando recuperar-se, entre acessos de onipotência e recaídas, de uma pneumonia. Alimenta uma profunda repulsa pelo meio em que habita, “um pequeno quarto de pensão”, cuja proprietária, Duquesa, merecia do narrador sempre os piores e mais hiperbólicos epítetos:

Trinta ou quarenta anos de moral de pensão barata, toda a ética do Catete e da Lapa transparecia visível e suada naquele rosto

envelhecido pelo prazer e pela usura. [...] Na verdade, como tolerar semelhante monstro perto de mim dias, noites, semanas inteiras? O suicídio surgiu-me como uma bênção (CARDOSO, 2002, p.19).

O trecho é interessante na medida em que explicita o movimento binário e contrastivo que subjaz à narrativa inteira; entre o exagero da hipérbole e um cinismo mordaz de uma vivacidade feroz. Desse modo, caracteriza também a alternância entre dois impulsos contraditórios de Rogério, certamente mobilizados pela imagem insistente de Inácio, na mente delirante daquele que, no decorrer da narração, vai revelar-se como seu filho.

212 Aqui, aflora inevitável o tema do duplo. Conforme observa Otto Rank, “o significado narcísico por natureza não é estranho à temática do duplo” e, portanto, “junto ao medo e ao ódio frente ao duplo, a paixão narcisista pela própria imagem aparece” e o pavor do envelhecimento avulta como intimamente ligado à ideia da morte (RANK, 2013, p. 119). Este complexo de narcisismo e medo da morte manifesta no personagem um profundo egoísmo e uma decorrente incompetência para o amor.

Entretanto, o próprio Narciso acaba por opor-se ao peso do “amor exclusivo a si mesmo” e então a sua imagem passa a ser vista como um duplo persecutório cujo desfecho pode ser alguma forma de degenerescência desde a loucura até a morte. Tais “ideias paranoicas de perseguição e dano” são “provocadas no protagonista por seu duplo” e geram, em decorrência do substrato narcisista, “megalomania e supervalorização sexual do próprio eu” (RANK, 2013, p. 122 – 125).

Por outro lado, o duplo, como arquétipo do rival, pode encarnar-se no pai ou num irmão e é resultante de um forte senso de culpa que conduz o seu portador à divisão interna e à projeção em um outro que, por sua vez, pode chegar a personificar o diabo (RANK, 2013, p. 126 - 128).

Como se pode depreender desta curta resenha descritiva, a obsessão de Rogério com “a velha imagem de Inácio” (CARDOSO, 2002, p. 49, 71, 29) o faz sentir-se “arrastado por duas forças contrárias, duas forças extremas”; e, por isso, aciona a sua melodramática oscilação entre a megalomania de um rir “com altivez e silenciosa maldade” no anúncio dos “tempos novos” e, simultaneamente, o próprio avesso, na fragilidade febril e delirante, da queixa e da vertigem.

Além disso, essa hesitante gangorra psicológica o leva permanentemente a procurar Inácio e a ter a impressão de que ele está prestes a aparecer. E tal sentimento conduz Rogério a uma crescente emulação do que acredita ser a imagem do seu pai. Entre os extremos aludidos e vividos inconscientemente, o narrador atordoado se vê obrigado a admitir, quando finalmente volta a encontrar Inácio, que sua presença atuava sobre ele “como um tóxico” ou ainda “uma droga” de efeito sonambúlico (CARDOSO, 2002, p. 108 - 138).

213

A economia contraditória dos sentimentos do ser emulado, em relação a seu modelo, conduz Rogério a um transporte entre “o pavor e a repugnância” e a admiração. Deste modo, o rapaz vivencia diante do seu pai uma ambiguidade semelhante à angústia do *Unheimlich* freudiano, o estranho-familiar:

A rua surgia aos meus olhos povoados de seres amorfos e corações prenhos de sentimentos mesquinhos. Ao lado deles, como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, quase mitológica. Não tardaria muito que ele assumisse para mim o aspecto de um deus. [...] Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas, ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que aos meus olhos o transformavam num paradigma de perfeição, uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas. [...] Pois bem, o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada, era do fogo que ele o extraía (CARDOSO, 2002, p. 99).

O signo do fogo aproxima Inácio do inferno e equipara seus poderes às prerrogativas de um duplo demoníaco capaz, inclusive, de à semelhança de Dorian Gray, jamais envelhecer. Não apenas Rogério, mas os demais personagens da trilogia vão imputá-lo de muitos qualificativos nessa linha satânica em que operam os sentidos da monstruosidade, do sarcasmo, da abjeção e da crueldade. Por outro lado, sua força inteiriça de senhor das sombras contagia de ódio quem com ele se depara ou ainda quem dele se recorda. Assim, Rogério, ao fitá-lo, reconhece: “Só nesse instante Inácio se voltou: vi então seu rosto pálido como se fosse de cera, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas iluminado por tal expressão de ódio como jamais vi numa fisionomia humana” (CARDOSO, 2002, p. 88).

214 E ainda, em outra ocasião, Rogério manifesta uma espécie de estranho contágio ao procurar Inácio entre a multidão: “Toda escuridão do mundo parecia se ter concentrado na minha alma.” [...] “Armar-me-ei como o meu punhal e, se insistirem, tirarei a vida a alguém. Eram estes os meus planos finais” (CARDOSO, 2002, p. 99).

Por seu lado, um outro personagem também se contamina desse mesmo ódio. É Lucas, o rival de Inácio, com quem foi viver Stela depois que se viu repelida pelo ex-marido vilão. Ambos, conhecidos desde há muito, odeiam-se mutuamente e, por conta disso, no início da novela, Lucas procura Rogério para matá-lo, justamente por ser o filho de Inácio. No entanto, desiste de seu intento ao deparar-se com o rapaz e constatar que ele tem os mesmos olhos da mãe, por quem fora doidamente apaixonado.

Logo depois que se conhecem, o narrador se confessa filho de Stela, o que induz o leitor a antecipar a revelação de que seu pai seria Inácio. Lucas é um homem solitário e melancólico que penaliza Rogério ao confessar-lhe acreditar que “a vida se assemelha a uma doença” (CARDOSO, 2002, p. 79). Contudo, ao defrontar-se por acaso, numa Feira de Amostras, com “o seu terrível inimigo” (CARDOSO, 2002, p. 84), transfigura-se para surpresa do jovem narrador:

Sentei-me também e fitei-o: uma transformação profunda se tinha feito na sua fisionomia. Seus olhos brilhavam, uma vida intensa afluía com o sangue ao seu rosto. Não ocultei o meu espanto: era inacreditável que o ódio pudesse dar tanto vigor a uma fisionomia, por assim dizer, inexpressiva.

– Você o odeia tanto? – perguntei.

– Tanto – fez ele assustado. [...] Odeio-o com todo o ódio com que se pode odiar alguém neste mundo, odeio-o mortalmente, não mais. É um ódio que arde como fogo, e juro como o inferno deve estar alimentado com o calor de semelhantes chamas... (CARDOSO, 2002, p. 85 – 86).

Não obstante, a bipolaridade dos personagens pode também resolver-se entre o macabro e o ridículo. No que tange a Lucas, logo na sua aparição no relato, quando vai à pensão procurar Rogério, ele é descrito, apesar de sua “lividez de cera”, com um traço claramente grotesco:

215

Devia estar-se aproximando dos cinquenta anos, ou então a vida o estragara bastante. [...] Naquele instante, sob a luz crua da lâmpada, parecia esmagado por um extremo abatimento. [...] Mas havia uma coisa que ainda me chamou mais a atenção e que, durante um segundo, provocou-me uma espécie de riso sufocado: era uma cruz de esparadrapo, enorme, que trazia colada sobre o nariz, a ponto que não se via bem aquele apêndice, mas apenas um ponto branco no rosto descorado e triste (CARDOSO, 2002, p. 37 – 38).

Embora mais adiante, sob a influência de Inácio, Rogério pudesse ter sentido por ele um “ódio branco e incontrolável”, o fato é que, quando instado pelo pai a matar Lucas, o jovem narrador retrocede e reconhece sua suposta vítima como “alto, eloquente, dotado de uma misteriosa grandeza” (CARDOSO, 2002, p. 139).

Até mesmo Inácio não se livra do ridículo e, mesmo apesar do misto de fascinado horror que inspira em todos os demais, é

visto por Lucas “com essa fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca!” (CARDOSO, 2002, p. 87).

Por seu lado, Rogério, a par do “pavor e (d)a repugnância” que lhe inspira o pai, é capaz de observar nele a “voz fina” ou “aquela vozinha” e ainda, apesar de “uma impecável dentadura”, “seus dentes miúdos”, “artificiais, certos e brilhantes” (CARDOSO, 2002, p. 88, 100 – 101). Aliás, Inácio, na visão de seu filho, caminha paradoxalmente da abjeção à adoração, que só um Ego Ideal poderia merecer. Assim, de uma parte, temos: “Dentre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito! Não havia dúvida, era o mesmo pulha que eu imaginava” (CARDOSO, 2002, p. 85).

E, na outra margem, nos deparamos com a seguinte confissão de Rogério a seu pai: “Sabe, Inácio, prefiro antes falar a seu próprio respeito. Tudo o que imagino como minhas ‘ideias’, você as encarna admiravelmente” (CARDOSO, 2002, p.112).

Em seu ponto de vista limitado, condizente com o personagem em primeira pessoa que encarna, Rogério equilibra-se na bipolaridade diante do pai que, como o seu duplo diabólico, o impressiona, sobretudo pelo ateísmo:

Sim, Inácio ria, mas ria porque realmente toda a sua alma estava devorada pelo ódio, ria porque nele tudo estava morto. [...] Nem mesmo fora a sua necessidade de rir que lhe criara aquele horrível tédio da vida – fora o seu rancor por alguma coisa mais forte, mais alta, o seu ateísmo. [...] De súbito, [...] senti que minhas ideias se ampliavam e compreendi que essa tremenda necessidade de rir era como a própria alma do nosso mundo, no seu perpétuo escárnio e no seu desafio a Deus (CARDOSO, 2002, p.145).

Na exaltação melodramática de sua narrativa, o filho emulado, por vezes, inspirado pela lembrança fulgurante do pai, também é capaz de desafiar Deus. E, em sua oscilação entre altivez e abatimento, reconhecer-se adoecido de “tanta mediocridade” (CARDOSO, 2002, p.30).

Nesse movimento pendular, entre o céu e o inferno, e na sensação de que “há um outro que vela constantemente dentro de nós” (CARDOSO, 2002, p. 30), Rogério termina por enlouquecer. E, por fim, conclui seu depoimento e a própria narrativa confessando-se interno num sanatório (CARDOSO, 2002, p. 30, 147).

Contudo, embora manifeste mais agudamente a sua indecibilidade diante de tudo que o rodeia, não é o único personagem prismático da narrativa. Desta maneira, como num caleidoscópio, todos os personagens parecem contraditórios e se veem reciprocamente interpretados de maneiras inconciliáveis.

Assim, por seu turno, Stela, na visão de variadas personagens, refrata-se diferida. Por isso, na confusão em que se debate, Rogério acusa a divergência entre as visões que outros personagens lhe apresentam sobre a mãe. E, num dos raros momentos de inteireza, constata, ao revelar sua religiosidade:

217

A disparidade criada pelas duas imagens na minha mente [...] causava-me violenta perturbação. Decerto, eu ignorava ainda mais coisas – e, entre elas, que há uma certa loucura, uma certa dissolução, que não são inteiramente condenáveis aos olhos de Deus, pois é com elas que se constrói o arrependimento dos santos. Mas, naquele instante, cabisbaixo, procurava em vão reunir as duas imagens, tão dissemelhantes, tão opostas e cruéis, tão pouco identificadas à mesma pessoa. Mas cada um de nós não é, na verdade, um ser diferente para os outros, não somos tantos quantos olhos exteriores nos julgam? (CARDOSO, 2002, p. 77).

Stela já aparece no relato de Rogério apresentada a ele por Lucas como recém-falecida e, nesse sentido, não tem voz própria, mas é falada apenas pelos demais personagens: Inácio e Lucas, além do depoimento de uma ex-companheira de prostituição, Violeta. Seu filho recolhe dela, como já se viu, versões desencontradas. Logo adiante, imagina que sua mãe teria “dupla personalidade” (CARDOSO, 2002, p. 82).

Conforme já se assinalou, o ponto de vista incompleto e multifacetado da novela empresta aos perfis e acontecimentos um caráter nebuloso e discutível. Por conseguinte, Stela é santa para Lucas; adúltera, segundo Inácio, que, de acordo com o primeiro, a teria destruído e, finalmente, louca na visão de Violeta (CARDOSO, 2002, p. 117 - 125).

Justamente, toda esta multivalência de refrações encarna, na linguagem gótica desta intrigante novela, um desequilíbrio por conta da conjugação antitética de uma infinita despesa combinada a um excesso de efetismos, responsável pela obscuridade do conjunto do enredo em que se emaranha o leitor (BOTTING, 2005, p. 1 - 3).

218 Tal desmedida cria, invariavelmente, uma atmosfera ambígua entre a melancolia e a transgressão, na qual a trama de crimes, traições e baixezas estende-se também para a ambiência de um colorismo obscuro e sensações alucinadas num transporte entre a expansão do terror e a contração do horror (BOTTING, 2005, p. 1 - 3).

Nesse conjunto das novelas constitutivas do **Mundo sem Deus, Inácio** inaugura o gótico das ruas de uma Lapa corrompida e nevoenta, e encena a atração maléfica exercida pelo personagem que encarna o duplo, na influência fatal exercida sobre suas vítimas.

O enfeitado (1954), além da expansão do círculo perverso de domínio submetido a Inácio, finalmente, dramatiza a sua decadência e final de vida.

Nesta segunda novela, concluída em 1947, o ponto de vista em primeira pessoa traz ao leitor a voz de Inácio ao narrar suas memórias num caderno a fim de interpelar a própria sensação de derrota, pela consciência da velhice. Inácio, o “que jamais envelhece”, o que vive “no seu perpétuo escárnio e no seu desafio a Deus”, segundo o constata o filho Rogério, finalmente se depara com o reconhecimento do inexorável declínio:

Nunca pensei que pudesse me tornar um velho. E ainda hoje, quando friso os cabelos, [...] sinto que a velhice em mim é um

fato tardio e de ação lenta. [...] Mas como catalogar tudo o que também vim perdendo ao longo desses anos todos, essa insubstituível energia que deu ao meu destino um tão alto e maravilhoso colorido? (CARDOSO, 2002, p. 145, 155).

A soturnidade destas memórias terminais que velam, até a última hora, a resistência indignada do *dândi* suburbano, contra a crescente proximidade do desastre, possui tanto um nível existencial quanto uma dimensão metafísica. No que tange à reflexão sobre o vivido, percebe-se, de uma parte, a reafirmação da própria trajetória de egoísmo e indiferença ao próximo. Assim, em seu desafio à suposta presença de um futuro leitor, assiduamente invocado, Inácio contrapõe: “Acaso pensais que eu quero forçar a vossa piedade? [...] Neste caso, como vos enganais! [...] Não, juro que se pudesse voltar atrás faria exatamente o mesmo”.

219

E de outra parte, pode-se assinalar a confissão reiterada de uma agência heterodirigida por forças inexpugnáveis: “Não é sequer questão de consciência ou de vontade: uma força estranha, brutal, me obseda e me conduz” (CARDOSO, 2002, p. 197 – 198).

Por sua vez, a dimensão metafísica aprofunda-se ao final da narrativa, quando na tentativa de decodificação do agente desse fatalismo, sempre dominado por forças estranhas, aparece a figura do “trágico oleiro (que) esculpia o barro da minha fisionomia”:

O ídolo ébrio de riso e sangue que imaginara erguer altivamente no seu pedestal de indiferença, o príncipe desta terra e senhor de todos os infernos, que me fitava do fundo do espelho, presente afinal, único e verdadeiro. Não era eu, não era Inácio Palma, não era o velho ridículo e mesquinho, a pobre figura humana, sem grandeza e sem poder que transitara por todas as ruas deste mundo. [...] Agora podia rir, e o riso me sacudiria todo [...] e ninguém, nenhuma força poderia jamais me deter, era somente um elemento solto e sem destino, agindo e criando o mal, perfeito na sua estrutura, na sua falta de misericórdia, no seu titânico triunfo (CARDOSO, 2002, p. 262 – 263).

Em decorrência disso, o peso gótico de um passado maldito e cafajuste gera a imagem obsedante da presença do Mal entre os homens e a eterna luta melodramática e agônica entre forças adversas, na arena da convivência humana. A esse respeito, como observa Carelli, há, certamente, uma congenialidade com a obra de Dostoiévski, na medida em que nela também se reconhece que tal “tragédia tem suas raízes humanas na negação, na paródia ou na caricatura da obra de Deus” (CARELLI, 1988, p. 213). Acresce que, como se pode considerar no que as passagens citadas apresentam, Inácio encarna modelarmente “o grande anjo escuro e terrível” para, ao final, ceder-se totalmente a ele.

220 Ainda para agregar Carelli, mais uma vez, é preciso reconhecer na construção de Inácio uma impecável “coerência alucinatória” e, como adianta ainda o crítico, sua “essência envenenada” é “complexa” em decorrência de sua “recusa do mistério que só é apreendido pela fé dos santos” (CARELLI, 1988, p. 133 – 134).

No entanto, a trajetória egoísta de maldito se, em termos metafísicos encarna o desafio a Deus, no seu grotesco de janota suburbano, apoiado em um “casaco de xadrez” como “segunda e mais extensa mocidade” (CARDOSO, 2002, p. 155), na dimensão existencial, vê-se obstada pela crescente consciência da própria decrepitude.

Como providência para enfrentá-la, em sua volúpia de vitalidade, Inácio resolve engajar-se na busca desesperada pelo filho – que, como se sabe, abandonou na infância – como forma de compensação. Assim, resolve procurar Lina de Val-Flor “para consultar seu baralho maravilhoso” (CARDOSO, 2002, p. 157) e localizar o filho perdido. Contudo, a figura da cartomante para forjar o destino escolhido e livrá-lo do indesejado, termina por implicar o personagem em outras malhas fatais, incapazes de abolirem o acaso.

O móvel para tal desejo intempestivo conduz Inácio a desfilas suposições até, por fim, deparar-se com a imagem obsedante da própria sede inesgotável de vida:

Rogério Palma, quando o tempo me atraísse ao seu insondável vórtice, seria a minha continuação, a imagem de minha sede, meu testamento vivo. Sobreviver, eis tudo. [...] Compreendem agora o que era a minha ideia? Poderão reconstituir o desejo estranho que a vaidade me ditava, o cego endeusamento com que procurava me elevar através de meu filho? [...] Haveria de incutir em todas as fibras da sua alma a noção desesperada dessa liberdade que eu tanto amei. [...] Não, nossa única obrigação é sermos fortes, intratáveis, selvagens na satisfação dos nossos desejos e fantasias (CARDOSO, 2002, p. 166 – 167).

A ambiência opressora e degradada do gótico, nesta segunda novela, igualmente alastra-se por todos os espaços e personagens. Por conseguinte, a casa de Lina exala uma “esquisita opressão”, com sua miríade de objetos dissonantes e, segundo a malícia do narrador, “caracteriza o gosto fácil dos aventureiros”. Sua atmosfera compõe, em conjunto com a personagem – “extraordinariamente gorda, com os braços polpudos e roliços peçados de braceletes” – a metonímia de uma personalidade cobiçosa e mesquinha (CARDOSO, 2002, p. 159 – 162).

221

A progressão do relato confirma as intenções obscenas da cartomante que, ainda no primeiro encontro, impressionada com a apresentação “pseudoelegante” do janota, consegue desviar o interesse de seu cliente para a sua filha Adélia, apresentada como “um tipo a que se chama comumente de ideal” (CARDOSO, 2002, p. 171). O plano seria vender sua beleza e juventude ao decrépito Inácio em troca de uma quantia módica, mas que, evidentemente, ele não possuía.

Assim, o enredo progride em ritmo de melodrama, entre antíteses e uma retórica desmedida em exageros e efeitos soturnos: A vulgaridade e a corrupção de Lina contrasta com “a imagem cintilante de Adélia”, criança [...] tímida e malvestida [...] desses lírios nascendo de monturos e pântanos quentes da baixeza humana” (CARDOSO, 2002, p. 157- 164).

Por sua vez, no clima sórdido do Méier, habitado pelas personagens, as cores eram azuis em contraponto à palidez dos rostos, e cada um deles exprimia “paixões diferentes, o tédio, o ódio, a cobiça, a insatisfação, a carne, o orgulho, a fantasia e a vaidade” (CARDOSO, 2002, p. 178). Em contraponto a essa profusão de esgares e volúpias, a figura de Adélia não poderia ser mais desprotegida e cândida. A “impossível borralheira”, uma “criança desarmada” com “seu rosto pálido e altivo, melancólico como uma flor que sem querer machucamos entre os dedos...” (CARDOSO, 2002, p. 184).

222 A progressão rápida do enredo, entre ambientes sórdidos, decaídos e paisagens sinistras e sombrias, produz a localização de Rogério e o encontro de Inácio com ele num bar decadente. A certeza da perda de qualquer vínculo pela troca de olhares não poderia ser mais efetiva: “Com um movimento brusco, colocou-se de pé [...] a uma vintena de passos, fitamo-nos – e na sua face de mármore eu li uma repulsa completa e definitiva, um asco cuja força jamais poderei exprimir, mas que vinha até mim como uma vaga poderosa e fria” (CARDOSO, 2002, p. 225).

Frustrada a oportunidade de continuar pelo filho, a busca de “um elemento vital para erigir contra o [...] desespero”, Inácio volta-se, então, para Adélia: “sabia que outro ídolo achava-se instalado no fundo do meu coração: Adélia” (CARDOSO, 2002, p. 228 - 229).

Os encontros com a moça multiplicam-se até o dia em que, após um jantar com muitos vinhos, Adélia, visivelmente alterada pela bebida, termina sendo violentada, no quarto barato de Inácio. O despertar da vítima perplexa é atroz: “O senhor não passa de um velho imundo.” (CARDOSO, 2002, p. 253). O desespero do personagem transtornado pela rejeição da moça é indescritível. Começa a ouvir vozes, julga-se enfeitado e “possuído de diabólica moléstia”, sente-se cada vez mais estranho ao mundo e apartado de tudo o que é vivo:

Há uma vida que constitui a realidade de todas as coisas, uma lei viva que mantém os laços de tudo o que existe, como uma

correnteza invisível. E desse compromisso entre tudo o que era vivo é que eu me sentia isolado. [...] Era como se eu já tivesse morrido e apenas trafegasse arrastando a memória do que fora.” (CARDOSO, 2002, p. 256 – 257).

E, progressivamente, Inácio vai se sentindo cada vez mais um espectro, o espectro que Lina de Val-Flor, na primeira consulta, havia vislumbrado: “O senhor é um espectro, não passa de um morto” (CARDOSO, 2002, p. 268). Entretanto, o clímax desta situação de perda e desatino ocorre com a vingança da cartomante pelo trato desrespeitado, ou seja, pela transação não cumprida. E ela se dá por meio de Sargento, o seu capanga, antes responsável pela localização de Rogério.

Desta feita, Sargento vai ao quarto de Inácio e, ao fitá-lo com a expressão “de um pequeno animal rastejante e úmido” toma do bolso uma corda e, após amarrá-la na trave da janela, retira-se do recinto. A cena é bem marcada com olhares e gestos mudos de uma flagrante teatralidade melodramática. Nos seus preâmbulos, não poderia faltar a defesa do rosto e dos olhos como espelhos da alma, a fim de reforçar a encenação do silêncio de gestos: “Repito, a face dos homens é uma história escrita ao capricho das verdades mais nuas. Não mentimos nada que a alma não traia através das cicatrizes e das fendas que o tempo cava. Somos verdades móveis que as pessoas desdenham de ler” (CARDOSO, 2002, p. 260).

Assim, a questão do rosto é crucial nesta novela, não apenas para o reconhecimento intersubjetivo, mas, sobretudo, para o autoconhecimento. Num transporte, em seu quarto, isolado com a corda pendurada à frente, Inácio sente estranhas transformações no corpo e decidido a fitar-se no espelho, surpreende-se:

Lá estava ele, finalmente, modelado ao longo de tantos anos de cruzeza e impiedade, o deus que em vão eu procurara, que julgara transmitir ao meu filho, [...] o grande anjo escuro e terrível. [...] o ídolo ébrio de riso e sangue que imaginara erguer altivamente no seu pedestal de indiferença, o príncipe desta terra e senhor

de todos os infernos, que me fiava do fundo do espelho, presente afinal, único e verdadeiro (CARDOSO, 2002, p. 262 – 263).

A surrealidade da autovisão radicaliza a ambiência gótica pela mistura entre o humano e o não humano, na instabilidade limiar que cria pela monstruosidade a indistinção entre o humano e a alteridade (PUNTER, 2016, p. 145 - 148).

Nesta progressão, Inácio Palma passa a não existir mais (CARDOSO, 2002, p. 263) e, – cercado pelas proprietárias da velha casa de cômodos onde residia, mancomunadas, por sua vez, com Sargento, – aos poucos, se convence da própria espectralidade:

224

O ar tornou-se ardente, comecei a respirar com dificuldade. Uma só ideia, fosforescente e obsedante, girava no meu pensamento: eu não existia, eu não existira até aquele dia. Espectro, fantasma, como o dissera a cartomante, e com razões mais profundas do que o suspeitara até aquela hora (CARDOSO, 2002, p. 276).

Conforme, constatou-se no início do ensaio, a textualidade gótica concretiza uma característica basilar da literatura, a sua espectralidade. A própria realidade material do livro, ativada pela leitura, desperta a palavra do morto, ou no mínimo do ausente, inscrita na densidade simbólica da assinatura (PUNTER, 2016, p. 9 – 10). Também Rank (2013, p. 126, 128, 129), ao aprofundar o sentido interno ao duplo, aponta sua fissura narcísica que não só pode chegar a produzir a demonização do outro como também conduzir o sujeito bipolar à morte.

Por conseguinte, o aceno mudo da corda em laço, em seu balanço, conduz, finalmente, Inácio às suas últimas palavras como memorialista terminal:

Num único relance, já com os dedos neste laço que me suspenderá sobre os meus erros, direi tudo, ousarei ir até o fim. É que tudo é invisível. Se somos fantasmas, é que procuramos estabelecer uma realidade proibida. A realidade é o segredo (CARDOSO, 2002, p. 277).

A realidade só não está proibida para aqueles que, por não se dobrarem sobre si mesmos, com paixão ou fúria, encontram-se disponíveis a partirem de si na tentativa de decifrar o mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Oportunismo, ruim romance e a poesia da Nova Geração. In: **Os dentes do dragão: Entrevistas**. Obras completas de Oswald de Andrade. Organização: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996. Reprinted in 1997 and 1999.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

225

CARDOSO, Lúcio. **Inácio, o enfeitado e Baltazar**. Organização: André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 –1968)**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

COELHO, Elisa Dominguez. **RE-EXISTIR: O lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930**. 2021. 155 p. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Unesp, 2021.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

PUNTER, David. **The Gothic Condition Terror, History and the Psyche**. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Coordenação de tradução: Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. 2^a. impressão. São Paulo: Gradiva e Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas, SP: Mercado das Letras e São Paulo: FAPESP, 2001.

A história pelo retrovisor: O legado da espoliação e a onça mítica em o som do rugido da onça e Micheline Verunschik

226

A contemplação da história como narrativa distópica decorre do reconhecimento no presente da sombra infausta do que já foi, e, no entanto, permanece. Assim, o surgimento do “relampejar fugaz” (BENJAMIN, 1985, p. 225) do passado no presente, “como algo espectral”, pode pôr em dúvida qualquer vestígio de redenção. Pensar a história como distopia, ou seja, como lugar dual, como um “deslugar”, significa tentar repensar suas escolhas e encruzilhadas como indicativas de um “mau futuro”, mesmo que se reconheça a natureza ficcional de toda narrativa (BENTIVOGLIO, 2019, p. 22, 27).

Hayden White, em sua obra **Meta-História** (1992), debruça-se sobre o problema dos estilos historiográficos ao aproximar sua natureza à dos modos literários, na medida em que compreende um estilo como “uma combinação particular de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica”. Segundo White (1992, p. 43), partindo de Northrop Frye, o teórico assume que existem quatro modos de elaboração de enredo – a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira – e que eles não podem ser indiscriminadamente combinados numa obra com os modos de argumentação e implicação ideológica, justamente porque existem, entre eles, determinadas afinidades eletivas a serem respeitadas.

Ainda de acordo com o autor de *Anatomia da crítica* (Frye), White (1992, p. 44) reconhece que o “por em enredo”, o conjunto de

episódios que compõem uma narrativa, dá a esta uma compleição abrangente ou arquetípica em razão das homologias estruturais que mantêm com os demais modos de argumentação formal e de implicação ideológica. A prefiguração desse enredo, ou seja, a formatação de sua aparência e, portanto, sua objetivação mental constitui um “ato poético” por excelência. Assim, uma determinada “apreensão especificamente poética da realidade” está sempre na origem de qualquer fábula (WHITE, 1992, p. 44,55).

As novas formas de compreensão da história, a partir do modernismo, desembocam na aproximação entre literatura e história na medida em que emerge, cada vez mais nítida, “a autoconsciência” [...] de que ambas “são construções discursivas, motivo pelo qual é possível reescrever o passado como ficção e a ficção como passado” (COSSON & SCHWANTES, p.30 apud BENTIVOGLIO, 2019, p. 30). 227

Dessa maneira, “a consciência historiográfica distópica, urdida no interior de um pensamento pós-utópico, ou pós-moderno”, passa a admitir que “a ficcionalidade na história não significa o ocaso de formas da consciência histórica”, mas aponta para a desconfiança diante das padronizações conceituais na busca do consenso. Por isso, “contextos, atualmente, deram lugar à desconstrução” (BENTIVOGLIO, 2019, p. 41 - 42).

Isso ocorre na medida em que o passado passa a ser visto como um painel fragmentário no qual “as descontinuidades e as diferenças tornaram-se maiores e mais significativas que os contextos ou modelos” cuja inteligibilidade passou a ser posta em dúvida. Na gênese desse estado de coisas, a abolição da teleologia da história moderna, obcecada pelo futuro, passa a empreender “a abertura radical do passado, que hoje se apresenta como uma caixa de Pandora aos historiadores” (BENTIVOGLIO, 2019, p. 54 - 61).

Em decorrência disso, atualmente, assinalam-se “múltiplos passados projetados pelo presente” ou ainda “variados passados

possíveis” que impedem a construção de “um passado único, fixo e perpétuo” (BENTIVOGLIO, 2019, p. 77).

Entretanto, a relação do presente com o passado, na injunção contemporânea, “só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIM, 1985, p. 224) pela via preferencial das lentes distópicas e não apenas por conta da tempestade implacável de conflitos e violência que caracterizou o século XX, mas também por motivos mais vívidos no momento. Se, na compreensão de Gumbrecht (2010), “a crise do cronótopo moderno” residiria o seu caráter presentista, a ausência do horizonte utópico futuro, já proclamado pelas teorias liberal e socialista, dá lugar a uma espécie de intensificação do agora como momento incuravelmente estendido de paradoxos e dilemas.

228 O romance **O som do rugido da onça** (2021), de Micheline Verunschik, recupera um passado histórico, ou seja, a viagem do zoólogo Spix e do botânico Martius ao Brasil, para “realizar investigações científicas pelo bem da ciência e da humanidade”:

De fato, a viagem dos dois pesquisadores propiciou a mais completa exploração da fauna e da flora brasileiras até os dias de hoje, dando origem a uma série de produções responsáveis por revelar detalhes fascinantes e profundos do Brasil ao Velho Mundo: Spix e Martius lançaram as bases para a divisão dos biomas brasileiros além de catalogar quase metade de todas as espécies de plantas brasileiras até hoje conhecidas. Em apenas 3 anos – de 1817 a 1820 –, os naturalistas percorreram mais de 10 mil km passando por diversos estados, entre os quais, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas, legando uma vasta produção científica publicada em diversos volumes e ainda um relato da viagem intitulado *Viagem pelo Brasil*, publicado em 1823.

O relato da viagem foi publicado e dividido em 3 volumes e um atlas. Mais tarde, Spix publicou mais 9 volumes sobre a fauna

e um ensaio histórico, mas não pôde dar muita continuidade ao trabalho porque faleceu 6 anos depois de retornar da viagem. Martius, no entanto, publica *Flora Brasiliensis* (Flora Brasileira), uma monumental obra dividida em 15 volumes e 40 partes, publicadas a partir de 1840, dedicadas à flora brasileira e a estudos etnográficos dos povos indígenas. Na Biblioteca Brasileira, constam exemplares de quase toda essa vasta produção (LIMA, 2019, s/n).

Contudo, o enredo da narrativa nada menciona sobre o grande acervo que os naturalistas reuniram entre “muitas centenas de espécimes dos três reinos da natureza”, reproduções de paisagens e tipos humanos, além de “objetos da cultura material de vários povos e nações” (COSTA, 2019, s/n). Ao contrário, reporta-se, essencialmente, às duas crianças indígenas que, tendo sobrevivido à viagem marítima, aportaram com os cientistas em Munique (Alemanha). A figura do “primitivo”, assim como a do animal, sempre foi vista às margens da cultura como uma espécie de “outro do homem”. Se o animal “simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo”, o primitivo, por muito tempo, foi considerado como possuidor de uma “mentalidade pré-lógica” (Lévi-Bruhl). Coube a Lévi-Strauss, por meio da antropologia estrutural, o reexame desse tipo de postulação (NUNES, 2017, p. 282, 288).

Numa outra chave de leitura, Derrida (2002) pensa filo-poeticamente o olhar “sem fundo” [...] “inocente e cruel” do animal pelos seus (dele, animal) “olhos vendo e não apenas vistos pelo outro”. E assim transforma a experiência de ver-se “visto nu sob o olhar de um gato” numa provocação à filosofia (DERRIDA, 2002, p. 30 - 28).

A melancolia da animalidade, que “teria então sempre por origem essa passividade do ser nomeado”, ou de “ter recebido o nome”, é a resposta ao “uso no singular de uma noção tão geral como “O Animal”, sejam quais forem as diferenças que possa acolher em seu sentido coletivo (DERRIDA, 2002, p. 42, 41, 64).

Esse vivente, que sofre como o homem, e que, no entanto, é privado de palavra, ainda, segundo o filósofo, merece ser tratado como se “a ausência do nome ou da palavra” pudesse ser vista “de outra maneira que uma privação” (DERRIDA, 2002, p. 89). Nesse sentido, Derrida propõe um caminho alternativo e inusitado para os mestres-filósofos: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p. 22).

Esse pensamento quimérico diante do coletivo animal – como nos lembra o pensador Khimaira, é um monstro híbrido “(cabeça e tórax de leão, vísceras de cabra, cauda de dragão)” (DERRIDA, 2002, p. 78) – pode ser igualmente utilizado para tratar “o segundo Outro da nossa cultura”, que é o primitivo. Seu estranhamento chegou a gerar uma questão teológica sobre a existência ou não de alma no corpo dos indígenas (NUNES, 2017, p. 286).

Em **O som do rugido da onça** (2021), Verunschck responde numa prosa inventiva e poética à autoexigência de recriar o mundo interior de seus personagens, a menina miranha Iñe-e e o menino Juri, condenados à mudez pelo rapto e pelo exílio. Nesse sentido, seu romance procura e encontra uma resposta criativa e literária à distopia da história.

O relato apresenta-se então como uma bricolagem poética ou, nas palavras de sua autora, uma “transcrição” de “mitos, relatos, palavras e sabedorias de povos originários ligados ao Brasil e a territórios vizinhos” (VERUNSCHK, 2021, p. 157). Seu léxico abriga palavras do vocabulário miranha, juri e nhengatu além de outras inventadas. Acolhe também citações das mais diversas origens e procedências: um documentário sobre a construção de Belo Monte, de 2012, trechos do diário pessoal de Von Martius, relatos e observações de viajantes e missionários, trecho de um poema de Goethe, trechos de cartas da rainha Frederica Karoline de Baden e do rei Max Joseph, trecho de

uma peça de Schiller, trecho do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves; trecho de artigos e manchetes de periódicos alemães e franceses do século XIX, anotações de livros do tomo eclesiástico e outros materiais variados (VERUNSCHK, 2021, p. 157-159).

Trata-se de uma colcha de retalhos bem trabalhada, em tom onírico, de ressonância lendária, cujo efeito final é o de uma orquestração de vozes bem conduzida por um regente hábil e sensível. Seu relato captura com agudeza o imaginário ameríndio, em seu confronto com os representantes da civilização ocidental, bem como em suas características míticas e onírico-especulativas. Assim, a coparticipação dos não-humanos nas concepções cosmológicas e na vida social dos indígenas americanos constitui uma marcante presença na narrativa de Verunsch.

De acordo com Heloísa Correia (2018), animais, vegetais, objetos e espíritos participam igualmente da vida social e são vistos como agentes e atores com habilidades específicas e, frequentemente, antropomorfizados. A comunicação com os viventes exteriores, com a humanidade ocorre sempre pela via xamânica: 231

O xamã pode ver e ouvir os animais de modo inteligível, há uma irmandade ou filiação, fraternidade e parentesco entre eles. [...] O comércio de saberes com os animais é dinâmico e diverso, como ocorre no caso da onça e do jabuti na mitologia Cinta Larga. [...] Entre os Desana, por sua vez, como se depreende da leitura dos mitos de *Antes o mundo não existia* (1995), uma das narrativas testemunha que as mulheres recebem conhecimento do peixe aracu de cabeça vermelha, que lhes ensina a tocar a flauta sagrada de paxiúba, ação até então apenas permitida aos homens (CORREIA, 2018, p. 362 - 363)

De acordo com a autora, tal visão de mundo é definida por Descola (2015) como animista, uma vez que:

Nestes sistemas animistas, humanos e muitos não-humanos são concebidos como dotados do mesmo tipo de interioridade e, por

causa desta subjetividade comum, é dito que animais e espíritos possuem características sociais: vivem em aldeias, seguem regras de parentesco e códigos éticos, desempenham atividades rituais e trocam objetos. Entretanto, a referência compartilhada pela maioria dos seres no mundo é a humanidade, como uma condição geral, não específica do homem como espécie (DESCOLA, 2015, p. 13 apud CORREIA, 2018, p. 367)

232 Como salienta a estudiosa, tal ontologia admite, com frequência, a metamorfose dos corpos de sua condição animal para a condição humana e vice-versa, evitando, assim, a solidificação da diferença entre as espécies e aprofundando o seu intercâmbio. Tal cosmovisão animista e metamórfica é absorvida pela teoria do perspectivismo ameríndio concebido pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro *em A inconstância da alma selvagem* (2002). Segundo esta concepção baseada na mitologia ameríndia, as cosmologias não ocidentais põem em questão os binômios adotados pelo naturalismo do mundo civilizado: natureza/cultura, objetivo/subjetivo, físico/moral, imanência/transcendência.

O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana – e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito [...]. Discurso sem sujeito, disse Lévi-Strauss do mito (1964, p. 19); discurso “só sujeito”, poderíamos igualmente dizer, desta vez falando não da enunciação do discurso, mas de seu enunciado. Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 244, 245).

Já a abertura de **O som do rugido da onça**, na página e meia dedicada a uma narrativa da criação do mundo, segundo a cosmovisão miranha, é revelada a importância dos animais como “primeiros donos” da terra e, por isso, credores do homem, responsável pela sua destruição. O caráter ecológico dessa mentalidade animista explica-se justamente por um postulado vital do perspectivismo ameríndio, que inverte a relação entre homem e animal própria ao evolucionismo ocidental ao compreender a condição original comum aos humanos e animais, como a humanidade, ao invés de acreditar no homem como animal racional (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 245).

Esse antropomorfismo ameríndio transparece com intensidade no concerto de vozes do relato de Verunschik orquestrado, sobretudo, pela personagem da onça, como o leitor vai descobrir ao final do romance. Mas se a voz do regente é onceira, o ponto de vista que ela assume é o das crianças capturadas pelos cientistas rumo à Baviera e à morte. E, mais especificamente, a voz da menina, uma indiazinha de uns doze anos, a Iñe-e. Já o 2º capítulo adverte:

233

Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz (VERUNSCHK, 2021, p. 14).

Trata-se de uma voz emprestada por ser esta solução “o único meio disponível” e também “a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto” (VERUNSCHK, 2021, p. 15) destinada a contar o que só pode ser contado como poesia adivinhatória porque as testemunhas europeias do calvário indígena estavam surdas ao seu silêncio de pedra. Entretanto, na orquestração do trecho de citações, outras muitas dicções apresentam-se para se contraporem à protagonista e ao seu companheiro de infortúnio.

O relato organiza-se em três partes sem títulos, introduzidas por epígrafes. O primeiro bloco trata da viagem dos índios e de sua sofrida chegada à Baviera. O segundo segmento apresenta um corte e uma nova personagem, a Josefa, em São Paulo, no Brasil contemporâneo, que, tendo ido à exposição Coleção Brasileira Itaú, no Instituto Itaú Cultural, depara-se com as litografias de Miranha e Juri, expostas sob “o texto da parede em letras graúdas: Os índios vistos como parte da fauna” (VERUNSCHK, 2021, p. 89).

Finalmente, a terceira seção vai representar o vínculo mítico-mágico da menina com a onça que, na mitologia ameríndia, é um importante animal xamânico desde o dia em que, ainda muito pequena, ela fica horas desaparecida na mata e é encontrada “acoloiada com a Onça Grande na ribeira” (VERUNSCHK, 2021, p. 115).

234

Tal episódio de batismo é, um pouco mais adiante, confirmado pela descoberta, por intermédio do avô, da condição xamânica da menina. A isso segue todo o aprendizado da menina conduzido pela onça, na ocasião de sua morte, quando então “a onça era menina, e menina era onça” (VERUNSCHK, 2021, p. 128). Por meio dessa transubstanciação, Tipai-uu passa a fazer desfilar, para a agora Uaara-Iñe-e, séculos de espoliação e matança dos povos de origem através da história. O “sangue dos pobres do mundo” escorre por meio de um grande mosaico de citações de diferentes discursos e personagens para, logo depois, preparar a menina-onça para o resgate de suas dores e a redenção pela caça como uma espécie de vingança onírico-poética.

Toda esta última parte é muito marcada por metamorfoses, fusões e transformações entre homens e animais e também pela reciprocidade de vínculos entre animais. Por essa mitologia, também os homens descenderam da fraternidade de afetos animais:

Por um momento muito breve, Igaibati virou Tipai uu e Tipai uu virou Igaibati, e, dessa situação, nasceram todas as qualidades de bicho que habitam a Terra desde passarinho miúdo até o

cachorro-do-mato, desde a arara-canindé até o gato-maracujá, do mutum ao mucuim, do macaco-de-cheiro à jacaretinga, do tucano à anta. Também os homens, de toda qualidade e índole, foi aí que nasceram. Inclusive caçador, que brotou do temperamento brabo da onça. Inclusive gente branca que nasce da qualidade sufocante da serpente. E também foi aí que se quebrou o ovo dos tatireté. Foi sim. Quando o mundo se deu por pronto (VERUNSCHK, 2021, p. 120).

Logo adiante do himeneu que gerou a criação do mundo, a onça apresenta-se como a narradora da menina e de seu destino a partir da comunhão de linguagens para “propósito de amansamento”: “Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre! Precisei dos seus laços de fita, dos seus perfumes, da vidraria que se tem por preciosa para poder chegar na sua boca” (VERUNSCHK, 2021, p. 121). É como se a onça tivesse, como narradora, misturado seu “cuspo grosso” no “cuspo [...] fino, mas por demais adocicado” (VERUNSCHK, 2021, p. 121) da autora, para a produção do relato.

235

Na apoteose lendária do resgate final, na hora em que a menina, na Baviera, “estava em vias de morrer”, finalmente, “de dentro do olho de Tipai uu começou a se acender o olho da menina. E, num instante, un-un, olho de uma era tal qual o olho da outra, verdejante colorido” (VERUNSCHK, 2021, p. 127).

A esse respeito, Francis Mary da Rosa, em seu artigo “Representações do indígena na literatura brasileira”, comenta, bem a propósito:

A literatura indígena se apresenta como máquina de guerra que demonstra o mesmo poder destruidor de um encontro na selva com uma onça. Transformar-se em onça é a alternativa do guerreiro para sobreviver, para reaver seu povo desterrado e condenado a uma existência subterrânea, nas matas. Uma atitude de enfrentamento, indomesticável – como todo animal selvagem – que se coloca como movimento descolonizador e que

só pode ser operado por aqueles e aquelas que foram submetidos às margens (ROSA, 2018, p. 289- 290).

Conforme destaca em nota, a autora, aqui, faz menção “à bela narrativa tupinambá restaurada por Alberto Mussa no livro **Meu destino é ser onça**”, de 2009. Nela, o autor explica “a metafísica profunda expressa pelo mito”:

O desejo de vingança é absolutamente natural – existia no Velho, que destruiu a primeira humanidade quando se sentiu traído. Todavia, tal conceito implica logicamente a admissão de que o ato a ser vingado é um ato *negativo*, um ato *mau*.

Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo.

236

No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem (MUSSA, 2011, p. 55, 56).

Nesse sentido, como observa Francis Mary, a partir das reflexões oswaldianas, o saber selvagem “coloca a alteridade radical [...] como um devir ativo” (ROSA, 2018, p. 282). Também, na apreciação de Viveiros de Castro, as metafísicas canibais constituem “o fundamento do contraponto a um determinado consenso epistemológico de origem eurocêntrica com pretensões universais” (ROSA, 2018, p. 282- 283). Assim, como postula o pensador, há uma franca divergência entre ambas as visões de mundo:

Nossa cosmologia imagina uma continuidade física e uma descontinuidade metafísica entre os humanos e os animais; a primeira fazendo do homem objeto das ciências da natureza; a segunda, das ciências da cultura [...]. Os ameríndios, em contrapartida, imaginam uma continuidade metafísica e uma

descontinuidade física entre os seres do cosmos; a primeira, resultando no animismo – a “participação primitiva” –; a segunda, no perspectivismo. O espírito, que não é aqui substância imaterial, mas forma reflexiva, é o que integra; o corpo, que não é substância material, mas afecção ativa, o que o diferencia (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 260).

Entretanto, porque o perspectivismo é um “multinaturalismo como política cósmica”, ele “tem uma relação estreita com a troca”, isto é, possui “uma ontologia integralmente relacional”. Por ela, os corpos miticamente modificam-se conforme as afecções que sintam e queiram exprimir. Por isso, “a morfologia corporal é signo poderoso das diferenças de afecção”. Tudo passa pelo corpo, na cosmovisão ameríndia. Deste modo, como afirma o antropólogo, as categorias de identidade possuem diferentes idiomas corporais a serem articulados, sobretudo pela “alimentação e pela decoração corporal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 246, 262, 259, 264).

237

Nessa confluência performativa entre identidades e corpos, “o modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais; [...] – o que naturaliza a cultura, isto é, a “incorpora”. “Não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 265). Desta maneira, a importância mítica da metamorfose tem a ver com “a equivalência subjetiva dos espíritos”, já que “os corpos são descartáveis e trocáveis, e que “atrás” deles estão subjetividades formalmente idênticas à humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 268).

Nessa linha, como já se viu, Iñe-e, finalmente, no leito de agonia, pode viver seu destino-onça e sair à caça para compensar a reificação sofrida ao se ver transformada em mercadoria a ser exposta na corte da Baviera. Assim, uma vez em Munique, em plena cultura mercantilista do século XIX europeu, as crianças “brasis” deparam-se com uma percepção objetivante e utilitarista das coisas

do mundo. Ao aportarem à cidade, o espanto inicial dos habitantes diante dos pequenos indígenas leva os cientistas, sobretudo Martius, a aventarem a possibilidade de cobrança pela exposição dos pobres exóticos:

Alheios aos sentimentos da menina e vencidos pelo cansaço e pelo avançado da noite, Spix e Martius consideraram que, por ora, é mais prudente se instalar em uma hospedaria. No centro da cidade, na Weinstrasse, se acomodam na Pousada Galo de Ouro que, logo, começa a receber curiosos que anseiam por ver os dois exóticos trazidos pelos cientistas.

Quanto sucesso que nem imaginamos existe pelo imenso mundo. Serão criaturas de Deus?, pergunta a estalajadeira.

238

Deixemos que os apreciem por cortesia, Martius. Não considero correto que cobremos para exibi-los. Somos homens da ciência (VERUNSCHK, 2021, p. 52, 53).

Mais adiante, quando apresentados à família real e seus súditos no castelo, as reações da menina que encarna o protagonismo do relato são detalhadas:

Depois de algum tempo [...] são conduzidos à sala do trono, onde um ajuntamento de gente os olha com curiosidade ou ferocidade, Ìñe-e não consegue distinguir o que os move exatamente. Mas lhe parece que todas aquelas pessoas se agregaram em uma única e gigantesca cabeça de boca aberta a fazer um ruído que ela mesma não sabia até ali que pudesse ser feito por gente, articulando uma boca faminta por engolir a ela, ao menino, aos bichos e às plantas ali colocados em exibição. [...] Era um festejo bárbaro, e ela e os outros, o butim (VERUNSCHK, 2021, p. 67).

Por seu turno, o menino Juri, porque “naturalmente curioso e vivaz”, era menos esquivo que sua companheira de infortúnio. Embora, no passado da floresta, pertencessem a tribos inimigas, agora, “depois de tanto tempo juntos, de algum modo, era como se em certos momentos pudessem ser um só” (VERUNSCHK, 2021,

p. 67, 55). Justamente porque sobreviveram à viagem tormentosa sofriram do mesmo estranhamento diante da pilhagem da qual eram vítimas e na qual se viram transformados em troféus bizarros.

E se Iñe-e, a “menina-jaguar”, tinha um “destino-onça” para cumprir, já represado há tempos, o menino Juri, por sua vez, quando “o frio se instalou de forma permanente” em seu corpo, “depois de longa enfermidade”, redescobriu o seu corpo-peixe de “Caracara-í” porque “acreditava que já nascera nadando” (VERUNSCHK, 2021, p. 51, 92, 93):

Na hora da morte, ambos se redimem pela metamorfose animal, numa mítica transubstanciação:

Cabeças de onças pairavam como estrelas, e então ele sentiu ganhar novamente seu corpo esguio de peixe, abriu os olhos, viu as mãos de sua mãe no alto esticando os dedos para pegá-lo. Recuperava a respiração. Estava na água! Sim, era como nascer de novo. Puxou o ar com suas melhores forças e então empreendeu um voo vertical até onde as últimas folhas tocavam o espaço. Deixara tudo para trás (VERUNSCHK, 2021, p. 94).

239

Também a menina-onça, por fim, pode dar o seu rugido depois da vingança, em plena Munique, no jardim da corte, quando pousa nos ombros da deusa Diana:

Foi aí que a jaguara deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado, e ninguém sabia dizer que evento era aquele e de onde tinha vindo aquele atroado tão cheio de ferocidade rimbombando por todos os cantos. [...] E foi deveras um berro tão alto, que foi capaz de romper linha por linha as amarras que prendiam os fantasmas do seu povo a aquele lugar, os espíritos das crianças que foram roubadas de sua terra se desprendendo da cidade e se ajuntando um a um na igara do céu [...] O último a subir foi Caracara-í, cabeça sua posta de novo no lugar que lhe era devido, o mesmo jeito de irmão seu que ele tinha angariado e que pacificava seu coração (VERUNSCHK, 2021, p. 152).

Também o ancestral de Iñe-e, surgido em 1969, do talento insuperável de Guimarães Rosa, o “Meu tio o Iauaretê”, experimentou a mesma metamorfose, no devir-animal de um índio, e encenou, nas palavras de Ettore Finazzi-Agrò, “a voz de quem morre”, ou seja, o “limiar último em que a voz se confunde com o silêncio, em que o humano reencontra a sua essência desumana” (AGRÒ, 2006, p. 25). Entretanto, ele pode anunciar com todas as letras, antes da transformação consumada e do fim: “Mas eu sou onça! [...] Eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (VERUNSCHK, 2021, p. 186,188). Ao passo que a pequena indígena raptada, também na hora da morte, sem enunciar, passa do pensamento à ação.

240 A atmosfera poética dessas mutações, ainda de acordo com a cosmologia ameríndia, segundo Viveiros de Castro, supõe “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos”, ou seja, “a cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular”. Isto porque, nas cosmovisões não ocidentais da América, ainda segundo o antropólogo, “a Bildung [...] incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades”. Por isso, “a metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 141, 265).

Nesse sentido, como ainda observa o estudioso, nas ontologias ameríndias, “a distinção fundamental entre os vivos e os mortos passa pelo corpo e não, precisamente, pelo espírito”. E, por essa disjunção corporal, “um morto é então atraído logicamente pelos corpos animais; por isso, morrer é se transformar em animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 268).

E como o corpo é o grande diferenciador, nas cosmologias amazônicas, torna-se fundamental o seu “uso semiótico [...] na definição da identidade pessoal e na circulação dos valores sociais”. No entanto, porque “o modelo do espírito é o espírito humano, mas

o modelo do corpo são os corpos animais”, a expressão plena da particularidade de um corpo se processa por meio de sua “decoreação e exibição ritual, como “sua máxima animalização” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 264, 265, 264).

Daí a importância das máscaras, das plumas e das tatuagens nos rituais e na vida social, com suas categorizações e hierarquias. Por exemplo, Juri, o filho de um líder indígena de seu povo – “caído em desgraça na guerra contra os miranhas” (VERUNSCHK, 2021, p. 55) – portava uma tatuagem escura, de feitiço trapézico, entre o nariz e o lábio superior, estendendo-se um pouco mais adiante das narinas, na direção do rosto, conforme registra uma litogravura e um desenho a lápis e carvão sobre papel, feitos à época.

A procedência dos indígenas, entre 12 e 14 anos, é altamente controversa em virtude dos registros divergentes feitos ao longo do tempo por Martius. A esse respeito, a narração anota em tom de crítica: “Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição” (VERUNSCHK, 2021, p. 33). Assim, a narração concretiza, com a seguinte frase riscada em negro, a primeira versão: “Eu, afortunadamente, vim para Manacapuru, ali Juri, da família Comá-Tapuija, juntou-se a nossa tripulação, acompanhou-nos a Munique” (VERUNSCHK, 2021, p. 33).

241

Em seguida, erráticamente, a narração acrescenta um trecho do diário do cientista em uma anotação muito tempo depois: “Eu apontei para o belo rapaz Juri, o capataz o retirou da fila e o pai do menino não o acompanhou; em vez disso, seguiu-me com um olhar fixo: era uma pergunta ou era raiva? Eu não me esqueci desse olhar” (VERUNSCHK, 2021, p. 33).

Também em relação à Iñe-e, a polêmica repete-se. Inicialmente, talvez numa versão romantizada pela narradora do relato, ela

aparece como presente, doada pelo tuxaua – o seu próprio pai – que, segundo rumores, “pegara a doença dos brancos e [...] estava se tornando um estrangeiro em sua própria nação”. É que, na perspectiva da narração, desde o dia que, pequena, a menina desaparecida foi achada na guarda da onça, passou a ser vista pelo pai como suspeita de maldição (VERUNSCHK, 2021, p. 22).

Mais adiante, a narrativa acrescenta uma anotação de Martius – constante do 3º volume do **Viagens pelo Brasil** (SPIX & MARTIUS, 1938, tomo III, p. 356) – na qual esclarece suas negociações com o tuxaua, pai de Iñe-e, no porto dos Miranhas, às margens do rio Japurá. O cientista conta, na passagem, que o chefe indígena, batizado como João Manoel, lhe ofereceu “cinco jovens índios”:

242

Aceitei das mãos do desumano, com tanto maior empenho, quanto sabia que, ficando aqui, eles se destinavam sem cuidados à morte certa, visto já estarem todos atacados da febre; a mais velha das moças, levamo-la para Munique, duas outras entreguei-as ao Sr. Videira Duarte, comandante militar de Ega, e ao Sr. Pombo, ouvidor do Pará, e os outros dois, que já traziam o germe da morte, faleceram de endurecimento do fígado e hidropisia durante a viagem (VERUNSCHK, 2021, p. 32).

Além dessas versões sobre a custódia de Iñe-e, constantes no romance, existe uma outra exposta no artigo de Maria de Fátima Costa (2019). Ela menciona justamente a visita ao Porto dos Miranhas, na Amazônia, mas em outra variante, menos romanesca:

Na ocasião, o botânico estava na companhia do comerciante italiano Francisco Ricardo Zany enquanto Spix realizava outro trajeto, em separado. Zany costumava ir àquele porto com o fim de adquirir índios do tuxana miranha, que atendia pelo nome português de João Manuel. Para tanto, esse chefe promovia guerras contra outras etnias e também contra grupos dos próprios Miranha, e os vencidos eram [transformados em mercadoria. Segundo consta no mencionado Relatório, quando Martius e Zany chegaram ao Porto dos Miranhas, o tuxana se ofereceu para fazer uma incursão

contra os seus inimigos com o propósito de capturar índios adultos para o capitão Zany e algumas crianças para nós].

Mais adiante, a narração faz uma contundente crítica a um depoimento de Martius, exposto em longa citação. Na introdução ao episódio citado acima, sobre a visita ao Porto dos Miranhas, o ponto de vista do relato reafirma o vínculo filial entre a indígena recebida e o tuxaua e argumenta que o cientista, “diante da folha em branco”, decide transformar Iñe-e em “prisioneira dos miranhas”.

A partir do laço parental alegado, a ficção decide transfigurar a culpa confessadamente sentida por Martius, no final de sua vida, em relação à recolha dos indígenas. A respeito disso, Costa faz um registro em seu artigo, acrescentando, inclusive, uma confissão autocondescendente do próprio botânico.

Para a sociedade muniquense, os dois meninos morreram por não resistirem aos difíceis fatores climáticos. Essa até poderia ser a causa imediata que pôs fim aos seus sofrimentos físicos, entretanto, para eles, a morte foi mais lenta e difícil, e teve início no dia em que os naturalistas lhes tiraram do seu povo. Foi isso que Martius rapidamente percebeu e do que intimamente se culpou. Tanto assim que, incomodado, mal chegou a Munique, passou a criar versões diversas para explicar como os adquiriu. A primeira já aparece no terceiro volume da narrativa, escrita entre 1829-1830. Ali, como vimos, o botânico distorce o acontecido, mascarando a maneira como adquiriu os índios em Porto dos Miranhas e, em seguida, culpa o capitão do navio português pelas mortes dos dois índios, ocorrida durante a travessia transatlântica.

Porém, na velhice, a culpa parece ter mais peso, e é assim, usando o tom de exculpação, que o botânico escreve sua nota autobiográfica para contar que nunca conseguiu esquecer o olhar daquele pai, completando: Um ano depois, quando o rapaz morreu em Munique, do mal dos pulmões, isso voltou a mim como uma carga muito pesada. E, então, promove sua autoindulgência: Eu paguei o perigo de ter o endurecimento da alma e com isso aprendi amor

e admiração pela natureza humana. Através de uma má ação me transformei num amigo da humanidade.

Por isso mesmo, a pontuação do relato sobre o depoimento de Martius, entre os miranhas, não poderia ser mais irônica. Na abertura, a voz narrativa observa: “Palavras podem ser animais dóceis” (VERUNSCHK, 2021, p. 34). No desabafo exasperado do cientista, avulta uma espécie de incompreensão misturada a um sentimento profundo de repulsa. Assim, entre outros destemperos, pode-se ler:

244

Eis como vive o aborígene destas selvas! No mais primitivo grau da humanidade, é deplorável enigma para si mesmo e para o irmão do Oriente, em cujo peito ele não se anima, em cujos braços desvanece, tocado por humanidade superior como de mau sopro, e morre. A 12 de fevereiro, deixamos o Porto dos Miranhas, lugar de cuja sombria impressão na minha alma só me senti curado depois do regresso à Europa, à vista da dignidade e grandeza humanas (VERUNSCHK, 2021, p. 36).

Em seguida à citação, a narração alinha uma outra variante do episódio criada pelo cientista e divulgada na legenda, por ele aposta em uma litogravura: a indiazinha teria sido “pertencente a M.J. do Paco, governador do Rio Negro” (VERUNSCHK, 2021, p. 22- 36). E o capítulo é concluído com o seguinte comentário: “O papel suporta tudo, Martius bem sabe. [...] Letras são animais que, depois de domesticados, apenas obedecem, ele acredita” (VERUNSCHK, 2021, p. 22, 36, 37).

A par da crítica da historiografia mistificada de Martius, no enalço de escamotear a própria culpa, um traço estilístico relevante desse romance consiste na qualidade plástica e visual do estilo, pojado de comparações concretizantes e naturalistas, marcado por um exuberante lirismo. A obstinação pelo paralelismo, bem como o predomínio da comparação sobre as metáforas, e a abundância das imagens tiradas da flora e da fauna da floresta recuperam as características levantadas por Cavalcanti Proença (1979), na análise

do discurso de **Iracema** (1865), o célebre romance de fundação do indianismo brasileiro, de José de Alencar. Assim, por exemplo, na apresentação dos sentimentos da protagonista, imediatamente após a partida com os cientistas, no início de sua provação:

Seu coração se fechava como a noite se fecha sobre a floresta, trazendo medo, uma sensação sombria e aterradora de que ela se extraviara e que daquela vez não haveria uma onça para protegê-la até que estivesse novamente em segurança. Sem proteção, ela sentia que a escuridão a engoliria. [...] E seus pensamentos não eram exatos como o curso do rio antes da cheia; eram sentimentos que se depositavam uns sobre os outros como cascas de coquinhos amontoadas, coladas pelo grande espanto de que aquilo estivesse acontecendo (VERUNSCHK, 2021, p. 28).

Durante todo o percurso dos indígenas, o mundo é descrito a partir de suas referências culturais e do seu olhar de ingenuidade infantil diante de um mundo desconhecido. A linguagem, por vezes, ganha tonalidades didáticas para enquadrar o que seria um universo e expectativas não civilizadas:

245

Uma pessoa sabe que está morta quando não consegue mais escutar a voz dos animais, dos espíritos, das árvores, dos rios. Cada ente tem sua palavra, sua entonação própria e vocabulário. A paca fala de uma maneira, o tabaco fala de outra. [...] E quando finalmente chegou ao alto-mar, Iñe-e não conseguia entender o que aquele imenso cobertor de água lhe dizia. (VERUNSCHK, 2021, p. 38,40).

Neste mesmo diapasão lírico e figurativo, a narração consegue com delicada acuidade desenhar o contraponto entre os pontos de vista dos cientistas e aquele da sua estranhada amostra de seres capturados: “Para Spix e Martius, transportava-se um jardim de maravilhas, [...] para deleite dos homens e das mulheres e crianças do seu povo. [...] Para as crianças e os animais levados contra a vontade, ao contrário, tudo aquilo era um rasgo profundo, inflamado”.

(VERUNSCHK, 2021, p. 41).

A captação da cosmologia animista dos ameríndios comparece de maneira assídua no tecido narrativo do romance, que se enche das vozes do mundo traduzidas pela sensibilidade aflita da menina: “O mundo é um pasto de maravilhas para quem tiver olhos de ver e alma para crer”. Assim, em Munique, a fala do rio Isar conecta-se com a menina que, assombrada, partilha a história da cidade e de seus fantasmas: “Eu, em nada creio, sou um rio. Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. Atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens” (VERUNSCHK, 2021, p. 60).

246 Nos dez capítulos que integram a 2ª parte do relato, surge a personagem de Josefa que, como já foi observado, na São Paulo atual, depara-se com as “litografias denominadas Miranha e Juri na exposição Coleção Brasileira Itaú, no Instituto Itaú Cultural”. A personagem é definida pela narração como “uma mulher que fugiu”. E tendo fugido de seu passado, de repente, reencontra-o nas fotos da mostra. O sangue kaipó da bisavô materna ressurgiu nas crianças contempladas e a conduz “impulsivamente” a Munique, onde adquire as gravuras da menina Miranha e do menino Juri. Uma vez, “sentada em um banco do jardim da corte”, é surpreendida pelo “som do rugido da onça”, o mesmo que Iñe-e triunfante solta depois da morte e redenção (VERUNSCHK, 2021, p. 159, 100, 110, 115, 116).

A viagem, com sua aura súbita de pacificação e reencontro consigo mesma, finalmente, reconcilia a personagem com o seu passado, emancipando-a de antigas feridas. E então aliviada, a moça, ao acaso, abre o romance que comprou para a viagem de volta ao Brasil, intitulado **Der Garten von Atalanta**. A alusão ao livro adquirido pela jovem tem a ver com a estátua da deusa caçadora existente no jardim do palácio Residenz, local onde a moça encontrava-se. Atalanta é uma guerreira mítica, caçadora e arqueira cujo mito foi recolhido por vários autores gregos e latinos desde Hesíodo.

A atmosfera mágica da narrativa conquista então a inteireza de uma gravura em renda com a discreta epifania de Josefa e se completa, como já foi referido, com a mitológica da onça, na 3ª parte, quando a menina, agora, tendo resgatado a sua forma animal, oniricamente, descansa sobre os “ombros da caçadora branca”.

Como observa o helenista Claudio Eliano, ao dedicar-se à caça com o arco, Atalanta evoca a imagem da deusa Ártemis (PEREIRA, 2016, p. 19). E, segundo esta associação, ficam, então, definitivamente vinculadas, por essas esparsas alusões, a menina onça Uaara-Iñe-e e Josefa, sua descendente simbólica.

A marcante tonalidade lendária e onírica desse romance constitui uma decisiva e poética contribuição à literatura indígena contemporânea. Em seu inventivo lirismo, bem como na releitura literária da história que realiza, pode, certamente, sugerir um outro lugar ainda pouco explorado, como o evocado por Francis Mary da Rosa: 247

O horizonte de uma escrita fugidia e nômade ao universo da representação. Escrita como devir revolucionário, como afirmação do desejo e da potência de criação. Criar para existir, criar para resistir a todas as formas de morte: étnica, linguística, mnemônica, física” (ROSA, 2018, p. 289).

REFERÊNCIAS

AGRÔ. Ettore Finazzi-. A voz de quem morre. O indício e a testemunha em *Meu tio o Iauaretê*. In: O eixo e a roda. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 12, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso: fevereiro 2022.

ALENCAR, José. **Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos. São Paulo: Ed. USP, 1979.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas). Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo:

Brasiliense, 1985, p.222-232, v. 1.

BENTIVOGLIO, Julio. **História & distopia**. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

CORREIA, Heloísa Helena Siqueira. Saberes não humanos nas mitologias ameríndias: o que ensinam e para quem? In: DORRICO, Julie.; DANNER, Leno Francisco.; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira.; DANNER, Fernando. (Orgs.). Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p.359-376. ISBN 978-85-5696-438-0. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso: fevereiro 2022.

COSTA, Maria de Fátima. Os meninos-índios que Spix e Martius levaram a Munique. In: Artelogie: Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine. Sensibilités: arts, littérature et patrimoine en Amérique Latine, 2019. DOI: 10.4000/artelogie.3774. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/3774>. Acesso em: fev. 2022.

248

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.

LIMA, Alice Santana de. Spix, Martius e o legado histórico científico-ficcional das viagens. Blog da BBM, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2019/spix-martius-e-o-legado-historico-cientifico-ficcional-das-viagens/>. Acesso em: fev. 2022.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Record, 2011. Acesso: fevereiro 2022.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. Apresentação: Jaime Larry Benchimol (on-line). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz. P. 3-11. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/G3cP8ZDj47v4RdhhPbRdwWp/?lang=pt>. Acesso: fevereiro 2022.

PEREIRA, Daniela Felipa dos Santos. **O mito de Atalanta: das fontes clássicas à recepção na arte ocidental**. Orientadora: Doutora Luísa de Nazaré Ferreira. 2016. Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, especialização em Mundo Antigo. Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ROSA, Francis Mary Soares Correia da. “Representações do indígena na

literatura brasileira” In: Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico]. DORRICO, Julie.; DANNER, Leno Francisco.; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira.; DANNER, Fernando. (Orgs.). Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p.257-294. ISBN 978-85-5696-438-0. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso: fevereiro 2022.

WHITE, Hayden. **Meta-história. A imaginação histórica do século XIX**. Trad.: José Laurênico de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1992.

VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia** [recurso eletrônico]. São Paulo: Cosac Naify, 2014. ISBN 978-85-405-0386-1. Disponível em: <http://www.amazon.com.br>. Acesso em: fev. 2022.

Lógica colonialista e necropolítica: A morte e o meteoro de Joca Terron

“Os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos”.

(Kopenawa)

“O fim do mundo acaba num só segundo”

(Ninja Zapata apud Terron)

250

Aimé Césaire, no seu manifesto-denúncia **Discurso sobre o colonialismo** (2020), caracteriza a natureza perversa deste tipo de domínio, a partir da comparação com o nazismo e da cumplicidade dos europeus, na medida em que, durante os séculos das conquistas, a aplicação dos mesmos métodos só atingiu “apenas a povos não europeus”. Assim, aos olhos do humanismo cristão, o imperdoável em Hitler não é “o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco, é haver aplicado à Europa os procedimentos colonialistas que atingiam até então” outros povos. (CÉSAIRE, 2020, p.18).

A herança distópica de nossa história, durante os séculos da dominação portuguesa, hoje em dia, continua, com persistência, infligida aos povos originários, cada vez mais vilipendiados em sua reivindicação de terras e respeito à sua cultura. A ambição extrativista, a invasão devastadora das terras e da Amazônia persiste num crescendo que, aparentemente, só vai cessar com a desertificação dos territórios e a definitiva extinção dos homens nativos.

A equação do pensador martinicano “colonização = coisificação” (CÉSAIRE, 2020, p.24) fica primorosamente dramatizada em **A morte e o meteoro** (2019), o sombrio romance de Joca Terron. Seu tom soturno, seu baixo-contínuo de fim, vai entoando uma

espécie de melancólico réquiem à dilapidação ecológica do mundo e à ausência de porvir da espécie humana. O Antropoceno, como a nova era geológica da terra assoberbada e doente em decorrência da ação humana sobre ela, capaz de corroê-la, como se ocorressem transformações geofísicas extremas, manifesta inequivocamente a “intrusão de Gaia”, em seu “suscetível agenciamento de forças indiferentes” (STENGERS, 2015, p.39) na história do mundo.

E se a origem da crise pode ser reportada à Revolução Industrial e às relações de produção capitalista, os humanos permanecem divididos por interesses contrários e incompatíveis no que tange às providências no sentido de um menor dispêndio energético. Nesse sentido, como apontam muitos estudiosos do assunto, o homem, além de mortal, torna-se mortífero ao ambiente propício à existência da própria espécie.

251

Nesse sentido, como na tragédia shakespeareana, “o tempo está fora dos eixos”. Os ritmos da natureza e da cultura misturam-se, na medida da ameaçadora interinfluência das ordens cosmológica e antropológica e da decorrente ultrapassagem desta distinção, pouco antes, reconhecida pela *episteme* moderna (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.30).

A esse respeito, Latour (2020) reconhece que, atualmente, “entramos em um período da história, ao mesmo tempo geológico e humano [...] – de agora em diante, as ciências se encontram tão misturadas com toda a cultura que sua compreensão passa pelas humanidades” (LATOURE, 2020, p. 12. Edição do Kindle). Isto porque a gerência do aquecimento da terra, em função do consumo energético de combustíveis fósseis e do subsequente “efeito estufa,” só pode ser conduzida por políticas baseadas em estudos que tentem reverter o caos climático que ameaça todos os terráqueos.

O trabalho de Latour, em **Diante de Gaia**, baseia-se na teoria do químico Lovelock, cuja proposta defende que “os organismos vivos interagem com os componentes inorgânicos da terra para formar

um complexo sistema sinérgico que ajuda a manter e perpetuar as condições necessárias à vida no planeta” (Wikipedia, consultado em 22/03/2022). Baseada na Gaia de Hesíodo, entendida como uma força que antecede os deuses olímpicos, constitui-se numa contraditória figura de violência. Sendo assim, o cientista afirma que os humanos “têm o estranho destino de se tornarem inadvertidamente a doença de Gaia” (LATOURE, 2020, p.93, 95, 100. Edição do Kindle).

Trata-se de uma dinâmica energética entre integrantes, compreendidos como potências de agir, cuja intencionalidade é distribuída entre todos os agentes, numa interação caótica, na qual cada objeto egoísta está submerso por todos os outros egoísmos. Nessa progressão, o “espaço é filho da História”, na medida em que o clima é o resultado histórico de conexões recíprocas que interferem umas nas outras, e evolui ao mesmo tempo em que a vida na terra. Se assim o compreendemos, o espaço não pode ser um quadro, nem mesmo um contexto, mas um processo e, por conseguinte, Gaia se assemelha à própria história segundo Latour (2020, p.115,116,118. Edição do Kindle).

Daí que, desde o início do Antropoceno – que, segundo Crutzen, pode ser pensado a partir da Revolução Industrial, por volta de 1800 –, todas as ações humanas passaram a ser vistas, em parte, como metamorfoseadas em formas geológicas. Por isso mesmo, para entendimento do novo regime climático, é necessário que se redefina o antigo papel da natureza, já que as forças geo-histórias se fundiram, em vários pontos, com a ação humana, de acordo com Latour (2020, p.126,130,132. Edição do Kindle).

Desta maneira, segundo Lovelock, mencionado por Latour (2020, p.147,154,156. Edição do Kindle), Gaia é “um sistema que surgiu durante a evolução recíproca dos organismos e de seu ambiente, ao longo dos bilhões de anos de vida na terra. [...]. A autorregulação surge à medida que o sistema evolui”. Nesse sentido, “Gaia não é uma máquina cibernética [...], mas uma série de acontecimentos

históricos” e, portanto, detém “o nome proposto para todas as consequências entrelaçadas e imprevisíveis das potências de agir, responsáveis pela manipulação do meio ambiente”.

À vista disso, o tempo histórico passa a interagir com o tempo meteorológico, ocasionando a desorganização dos ciclos e a iminência de catástrofes ecológicas. Em razão dessa iminência apocalíptica, hoje em dia, a imaginação de desastres e devastações ciclópicas põe em circulação a ideia do fim do mundo. O início da era atômica, em meados do século XX, relativiza a absolutização antropocêntrica da história e faz emergir o pesadelo de uma “humanidade após o fim do mundo”, restrita a remanescentes miseráveis, numa terra arrasada (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.35, 45, 38).

A separação entre homem e mundo e a sobrevalorização do homem, apoiada no paradigma Natureza & Cultura, característico da modernidade, atualmente, é criticada por determinados filósofos que apontam, nas “filosofias subjetalistas” e no “ceticismo pós-moderno”, a subordinação do “pensamento do ser ao essencial não ser do pensamento” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.352-353).

253

Os filósofos críticos a tal “correlacionismo”, surgido na aurora da modernidade, professam justamente, como Bruno Latour e Isabelle Stengers, o cuidado com a intrusão de Gaia, não para lutar contra ela, o que não tem sentido, mas para compor com ela, de acordo com Stengers (2015, p.94, 47).

Na visão mitocosmológica ameríndia, a humanidade constitui “o solo primordial do mundo”, justamente porque os humanóides primordiais foram transformados nos primeiros representantes das várias espécies de animais, plantas, assim como de corpos celestes ou de outros elementos integrantes do ambiente. Nesta circunstância, o “mundo inteiro [...] está virtualmente incluído nessa proto-humanidade originária”, por um lado, entendida como “uma humanidade-ainda-sem-mundo” e, por outro, como um

“mundo-em-forma-humana”, produzido pela “estabilização (sempre inacabada) do potencial de transformabilidade infinita contido na humanidade como substância” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.93-95).

Entretanto, ainda de acordo com Danowski; Viveiros de Castro (2017, p.96,111), essa deriva metamórfica tende a ser controlada pela necessária atualização do presente etnográfico, baseado “nos rituais de ciclos de vida” [...] e morte, e pelo “xamanismo como política cósmica”. Tal estabilização nega a historicidade ocidental no sentido evolucionista da ideologia do progresso. No entanto, na contemporaneidade do Antropoceno, o colapso ambiental aponta para a guerra de Gaia quando a humanidade e o mundo entram “em conjunção cosmológica nefasta” e a catástrofe do aquecimento global se avizinha cada vez mais intensamente.

A única reação possível a este fatalismo inescapável seria, nas palavras de Stengers (2013, p. 141), o “ralentamento cosmopolítico” ou, em outras palavras:

o abandono sem nostalgia da herança do século XIX ofuscado pelo progresso das ciências e das técnicas, pela ruptura do vínculo criado entre emancipação e o que chamarei de uma versão “épica” do materialismo: uma versão que tende a substituir a fábula do homem “criado para dominar a natureza” pela epopeia de uma conquista dessa mesma natureza pelo trabalho humano (STENGENS, 2015, p.52, 53).

Nesse cenário de embate e confronto, avulta uma pluralidade contraditória de interesses e condições de grupos e comunidades, dentre os quais, Latour reconhece os “Humanos”, ou seja, os “Modernos”, que não levam a sério o desequilíbrio cósmico criado pela ação geofísica dos humanos, e os “Terranos”, isto é, os povos autóctones e os elementos não-humanos que, com eles, convivem no seio da natureza, na qual se integram, segundo Latour (2020, p.121,122. Edição do Kindle).

Viveiros de Castro (2014, p. 99), no que tange aos ameríndios, caracteriza sua cosmogonia como sendo animista e antropomórfica, concebendo, com T. S. Lima, a noção de “perspectivismo ameríndio” para caracterizar um enfoque, de acordo com o qual cada espécie (humana ou não humana) distingue-se “como humana (anatômica e culturalmente)”, enxergando de si uma imagem originária, resquício da condição humana primeva de todos os viventes. Em decorrência disso, cada ser percebe como antropomorfos os existentes da própria espécie.

Na apreciação de Viveiros de Castro, as metafísicas canibais constituem “o fundamento do contraponto a um determinado consenso epistemológico de origem eurocêntrica com pretensões universais” (ROSA, 2018, p. 282-283). Assim, como postula o pensador, há uma franca divergência entre ambas as visões de mundo: **255**

nossa cosmologia imagina uma continuidade física e uma descontinuidade metafísica entre os humanos e os animais, a primeira fazendo do homem objeto das ciências da natureza, a segunda, das ciências da cultura [...]. Os ameríndios, em contrapartida, imaginam uma continuidade metafísica e uma descontinuidade física entre os seres do cosmos, a primeira resultando no animismo – a “participação primitiva” –, a segunda, no perspectivismo. O espírito, que não é aqui substância imaterial, mas forma reflexiva, é o que integra; o corpo, que não é substância material mas afecção ativa, o que o diferencia (Viveiros de Castro, 2014, p. 260).

Entretanto, porque o perspectivismo é um “multinaturalismo como política cósmica”, ele “tem uma relação estreita com a troca”, isto é, possui “uma ontologia integralmente relacional”. Por ela, os corpos miticamente modificam-se conforme as afecções que sintam e queiram exprimir. Por isso, “a morfologia corporal é signo poderoso das diferenças de afecção”. Tudo passa pelo corpo na cosmovisão ameríndia. Deste modo, como afirma o antropólogo, as categorias

de identidade possuem diferentes idiomas corporais, a serem articulados, sobretudo pela “alimentação e pela decoração corporal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 246, 259, 262, 264).

Nessa confluência performativa entre identidades e corpos, “o modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais; [...] – o que naturaliza a cultura, isto é, a “encorpora”; já que “não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 265).

Desta maneira, a importância mítica da metamorfose tem a ver com “a equivalência subjetiva dos espíritos”, já que “os corpos são descartáveis e trocáveis, e que “atrás” deles estão subjetividades formalmente idênticas à humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 256 2014, p. 268).

No romance de Terron, o crescente clima apocalíptico, que se conclui na escala de Gaia, emerge justamente no presente etnográfico da tribo kaajapukugi que, aliás, é a própria figuração do seu fim. Nesse sentido, como pontuam o antropólogo e sua parceira, a primeira grande extinção dos povos da América se preparou a partir do momento em que entraram em contato com a civilização europeia: “A população indígena do continente, maior que a da Europa naquela mesma época, pode ter perdido [...] até 95% de seu efetivo ao longo do primeiro século e meio da Conquista, o que corresponderia, segundo alguns demógrafos, a 1/5 da população do planeta” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.142).

O romance abre-se com uma constatação desalentadora: “Hoje, vejo o acontecido como o epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas, que eu preferia ter sido apenas mais uma mentira ditada pelos vitoriosos e não a verdade choramingada por outra derrota, agora sem dúvida definitiva” (TERRON, 2019, p.11).

Em **Necropolítica**, Mbembe (2018, p. 5) trabalha o conceito de soberania, *lato sensu*, como o poder e a capacidade de decidir

“quem pode viver e quem deve morrer”. E, em seguida, trata de aproximá-lo da noção foucaultiana de biopoder “como domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle”.

Mais adiante, quando cita Bataille, o filósofo observa que, para este pensador, soberania é “violação de proibições”, incluindo, a de infligir a morte e a de perverter a identidade (MBEMBE, 2018, p.15, 16). Por outro lado, assim como Aimé Césaire, em 1950, o autor (na primeira parte do seu argumento) vincula “as premissas materiais do extermínio nazista”, de um lado, ao “imperialismo colonial” e, de outro, à “serialização de mecanismos técnicos”, utilizada entre a “Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial” (MBEMBE, 2018, p.20, 21).

Visando à caracterização dos critérios para o exercício do biopoder, o filósofo vai, então, relacionar o controle do campo biológico e da cesura entre grupos, divididos pelo argumento da raça, na suposta sustentação “da racionalidade própria ao poder de conceder, ou não, a vida (MBEMBE, 2018, p.17, 18).

257

Por sua vez, Arendt relaciona “o caráter espectral do mundo da raça” com a experiência da alteridade como ameaça, acrescentando que “a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade, mas o seu fim” (apud MBEMBE, 2018, p.18). Em relação aos selvagens, a filósofa acrescenta que o seu diferencial em relação aos outros seres humanos “era menos a cor de suas peles” do que o fato de que “se comportavam como parte da natureza, que a tratavam como senhor incontestado” (apud MBEMBE, 2018, p.35, 36).

No romance de Terron (2019, p. 11, 18), “o epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas” tem a ver com a extinção da tribo kaajapukugi, com “suas últimas cinquenta cabeças postas a prêmio”, obrigada a emigrar para Oaxaca, no México, que abrigava “a serra de Huautla, território dos índios mazatecos”.

A “tribo isolada que recusava contato com o homem branco” (TERRON, 2019, p.11), habitante da Amazônia, depois de séculos

de avanço capitalista – motivado pelo extrativismo e pela monetarização da floresta –, finalmente, é obrigada a experimentar a extinção do bioma.

Em consequência desta inominável catástrofe ecológica, a emigração seria a última medida paliativa para a precária sobrevivência dos últimos remanescentes da tribo sem mulheres. O encarregado de sua locomoção seria Boaventura, um indigenista que, há anos, os acompanhava à distância, em parceria com o indigenista mexicano que se revela o narrador em 1ª pessoa do relato. Sua dicção crítica, desencantada e ácida, apoia-se em algumas constantes temáticas na enunciação do inusitado exílio dos nativos, ou de sua “fuga conjunta daquele complexo penitenciário continental que é a América do Sul” (TERRON, 2019, p.12).

258

Em primeiro lugar, o que salta aos olhos é o luto e a solidão da vida de ambos os responsáveis pela condução dos indígenas. Tanto o narrador mexicano sem nome quanto Boaventura são órfãos pela morte dos pais e absolutamente desgarrados, sozinhos no mundo, sem retaguarda familiar ou descendentes. Além disso, este vazio existencial os deixa com um sentimento fatalista de predestinação, fazendo-os sentirem-se como títeres de uma história, cujo roteiro preconcebido deveriam necessariamente trilhar:

O epílogo estava escrito, só que ninguém sabia ler. A história nos trouxe a esse ponto cego e, como em toda situação parecida, a culpa devia ser endereçada à espécie humana, ou ao menos àquela parcela que merecia ser identificada por qualificação tão flexível: aos humanos humanitários, por assim dizer, ou aos melancólicos que sobreviveram ao cinismo (Terron, 2019, p.13).

A situação, de fato, não deixa qualquer margem a ilusões, conforme Terron (2019, p.13,14): a “destruição do bioma amazônico, os trópicos soturnos, o pedido de asilo político de “um povo ameríndio inteiro” falante de “uma estranha língua mestiça”, uma guerra que, à época, envolve o Brasil e os países limítrofes à floresta e,

finalmente, Boaventura, “sertanista da Fundação Nacional do Índio brasileira”, um homem isolado, sem estudos formais, responsável pelos entendimentos com o Estado, visando à proteção dos índios contra os predadores de sempre: o próprio governo, os garimpeiros, os latifundiários e outros previsíveis malfeitores.

A segunda grande constante da narrativa consiste na recorrência que, aliás, pode ser vista no âmbito da atmosfera lutuosa. Afinal, os três figurantes do enredo, os dois indigenistas e o grupo de nativos sobreviventes convivem com a melancolia de mundos findos. E nesse sentido, a temporalidade na qual se movem se refaz em ciclos repetitivos. Assim, como aprende Boaventura, anos antes, a mitologia kaajapukugi sempre recomeça em seus três céus. No seu mundo finito, a Origem sempre irá se repetir, assim como o dilaceramento entre destruição e renascimento, segundo Terron (2019, p.99).

259

Por outro lado, a constante da herança interrompida também converge também com esta circularidade de um futuro que sempre volta na procura de uma completude que nunca se dá. Assim, o réquiem dos nativos começa com a peregrinação dos kaajapukugi, já sobreviventes de “uma nação muito maior composta por diversos povos”, os “kugi”, que se uniram “a remanescentes de outra tribo e desapareceram nas profundezas da selva por um século”, até 1980, quando são encontrados pela obstinação de Boaventura (TERRON, 2019, p.32).

Por sua vez, conforme já foi observado, ambos os indigenistas, quando, em épocas distintas, deparam-se com a tribo, estão em luto pela morte dos pais, a quem querem esquecer. Não é à toa que a segunda parte do relato se intitula “Apagar o sobrenome”, estigma que resume as motivações da dupla de personagens em sua determinação de abduzir o passado, isolar-se de todo vínculo e afundar-se na esterilidade do próprio vazio.

A voz narrativa do sertanista mexicano é interrompida mais adiante por circunstâncias derivadas da morte de Boaventura, no

taxi que o transportava para o aeroporto de Brasília, de onde partiria para o México, na companhia dos exilados.

Surpreendido pela notícia, o narrador se vê obrigado a receber os indígenas no México, apenas acompanhado por El Negro, o xamã da tribo que estava hospedando os nativos do Brasil. O grupo de imigrantes, depois de sua chegada, dispõe-se a realizar o ritual místico do Tinsáanhán e, no seu desenlace, surpreendem o anfitrião com uma cena traumática.

O ritual sagrado de consumo dessa substância chega ao conhecimento do sertanista mexicano por intermédio do relato feito por Boaventura, pouco antes de sua morte. A droga era extraída de besouros hematófagos gigantes que, com a extinção da mata amazônica, haviam desaparecido. Desprovidos de seu ecossistema, bem
260 como de suas plantas medicinais, dos venenos que usavam para a pesca e, sobretudo, de seu ritual sagrado, os índios, segundo palavras do sertanista brasileiro ao colega mexicano, “não passavam de mortos que andam em direção a lugar algum” (TERRON, 2019, p.24).

Uma vez acolhidos no novo ambiente, os indígenas preparam-se, então, para usar as últimas provisões da substância sagrada, convocando seus anfitriões para o ritual. Depois da cerimônia, uma vez refeito do transe, o narrador dirige-se então à maloca, onde reuniam-se seus hóspedes, e se surpreende ao vislumbrar o desenlace do ritual: “dispostos em círculo [...] lembrando os números de um relógio cujos ponteiros enfim deixaram de funcionar, cada homem kaajapukugi tinha um corte profundo na virilha à altura da veia femural, e a faca caída ao lado, coberta de sangue” (TERRON, 2019, p.35).

O impressionante suicídio coletivo tem sua origem na mitologia dos kaajapukugi, sobre a qual até o passamento de Boaventura, o sertanista e o xamã mazateca tinham um conhecimento ínfimo. Pelo relato do brasileiro, o que puderam saber resumia-se ao fato de que os primeiros integrantes dessa antiga tribo se viam “como um único

e imenso felino selvagem”, enfraquecido pelas sucessivas derrotas na guerra. Mais adiante, esse povo se reúne a um outro grupo que, por sua vez, “se identificava com o grande lagarto teju”. Misturados pela convivência, estranham-se de início, até que, chegados à nascente do Purus, gradativamente passam a se adaptar uns aos outros à medida que “os membros felinos” se familiarizam às “reptilidades do lagarto” [...] e alcançam o equilíbrio da cura. (TERRON, 2019, p.22 - 23).

Pode-se constatar na história da composição desta tribo híbrida o quanto o horizonte metamórfico do perspectivismo de Viveiros e Lima caracteriza o imaginário e a vida sociocultural dos ameríndios. A esse respeito, sua mitologia reflete com justeza a importância de convicções animistas e antropomorfas, vinculando o espírito humanizado às afecções dos corpos animais e, assim, diferenciando suas expectativas e percepções.

261

Desta forma, a importância da morte tem muito a ver com a centralidade do corpo na conformação do espírito. Em busca do terceiro céu, de onde provém o “Grande Besouro”, e que visitam por ocasião do ritual sagrado, os guerreiros se matam “jovens e valentes” na esperança de assim nele permanecerem, sem as fraquezas e a incapacidade da velhice (TERRON, 2019, p.98).

A esse respeito, o narrador menciona um “único artigo escrito por Boaventura sobre o animismo anarquista dos kaajapukugi – cujo título era, muito a propósito, “Schopenhauers selvagens” (TERRON, 2019, p.98). De fato, como constata Fonseca (WIEDERKEHR, WII, 2, § 41, p.169 apud Fonseca, 2021, p.3) para o filósofo, “o círculo é o autêntico símbolo da natureza, porque ele é o esquema da recorrência”. E isto porque Schopenhauer:

admite que o homem e o animal de fato perecem através da morte, mas apenas aparentemente. A morte está para o ser da espécie como a noite de sono está para o ser do indivíduo. Ao fundo da identidade pessoal que perece o verdadeiro ser interior imperturbavelmente persiste. Dito de outro modo, aquilo

que aparece no tempo é uma forma que expressa o atemporal (FONSECA, 2021, p.4).

Também para a cosmogonia kaaajapukugi, “ao longo das repetições inevitáveis que a compreensão que eles tinham do tempo previa [...] a Origem sempre irá ser repetir, [...] pois o número de coisas que fazem o mundo tem um limite” (TERRON, 2019, p.99).

Joca Terron, em entrevista concedida em fevereiro de 2020, esclarece que esta tribo ficcional foi concebida a partir do enlace e da combinação de diversas tradições de etnias dos povos amazônicos. E, nesse sentido, compartilha suas convicções animistas, sobre uma imagem interna remanescente “do estado humanoíde ancestral de todos os existentes” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.99).

262 O caráter compósito da última geração dos kaaajapukugi reflete-se na sua língua peculiar, de natureza “aglutinativa assim como o alemão ou, mais apropriadamente, o japonês”. Uma “língua siamesa [...] como um organismo que compartilhasse órgãos vitais”. Essa característica inédita refletia-se numa outra inclinação: eram “índios punks avessos a qualquer liderança” (TERRON, 2019, p.32, 33).

Sua desventurada sina rumo à aniquilação começa ainda no século XIX e explica, depois de uma milagrosa esquiva nos séculos anteriores, sua obstinação na busca do completo isolamento.

Mas a reviravolta explicativa do enredo ocorre no segundo capítulo já referido, cujo título “Esquecer o sobrenome” aponta para o projeto de ambos os sertanistas envolvidos com o grupo de remanescentes nativos, mas a temporalidade indicada, “No Alto Purus”, 1980, opera um flashback que põe em cena o passado de Boaventura.

Ao retornar à casa vazia dos pais, o narrador mexicano descobre, depois de recarregar o celular, uma mensagem do brasileiro “enviada no dia de sua morte” com um “link de transferência para um arquivo de vídeo enorme” que, finalmente, consegue baixar “no computador do quarto” (TERRON, 2019, p.39).

A gravação continha um extenso depoimento-confissão de Boaventura, de “duas horas e vinte minutos”, “com semblante carregado e as pálpebras inchadas, como se [...] tivesse tido uma crise de choro” (TERRON, 2019, p.40, 39). Nela, revela-se a sua obsessiva trajetória no encalço “de um povo desconhecido”, provavelmente para afogar a “tristeza desgraçada” que sentia, “após a perda dos pais” (TERRON, 2019, p.42). No início de seu relato, o sertanista, mais uma vez, alude ao luto pela morte dos pais, sofrido por ambos, embora em épocas diferentes, mas coincidentemente na iminência do contato com o povo agonizante: “A morte, o mistério da morte, mas também o mistério de uma herança interrompida e sem sentido” (TERRON, 2019, p.44). Sua narrativa, ora interrompida por seu ofegar de fumante antigo, ora por desconfiança pela “chegada iminente de alguém”, é altamente aventureasca e perversa.

263

No primeiro contato com o povo isolado, o sertanista leva uma facada no rosto, o que o deixa marcado com uma cicatriz pelo resto da vida. Durante a recuperação, chega a meditar sobre sua motivação na insistência da busca de interação com o povo arisco: “Em princípio, era sede de conhecimento somada à ânsia de ser o primeiro a registrar informações que atravessaram séculos sem sair do pequeno círculo de uma comunidade isolada de selvagens” (TERRON, 2019, p.48).

Stengers (2015, p.54) nomearia o sonho desse protagonismo intrusivo como manifestação da “fábula épica do progresso, em suas múltiplas e aparentemente discordantes versões, mas que convergem, todas elas, para juízos cegos feitos sobre outros povos (que devem ser liberados, modernizados, educados etc.)”.

No segundo contato, depois da recuperação da facada, tem o seu guia morto por um indígena e é recolhido pelo povo isolado depois de ter sido ferido também no rosto. Durante sua estadia, junto a essa tribo, o sertanista foi-se sentindo esvaziado “com a sensação de ser ninguém” em função do “desprezo” que o povo manifestava

sobre sua presença à distância, conforme relata Terron (2019, p.54).

Por fim, depois de ter seus ferimentos tratados e de ter sido alimentado por uma bela indígena durante um período; num repente, o indigenista resolve raptar a moça e fugir no seu barco, escondido junto ao rio. Essa revelação constitui, afinal, o motivo “primordial, [...] único e verdadeiro” da gravação. Mas, outros “crimes de lesa-humanidade” ainda seriam cometidos (TERRON, 2019, p.73).

Durante o percurso de humilhações e infâmias pelas quais passa a indígena sem nome, ela chega a nomear Boaventura de Hen-zaogao, Grande Mal, que então acrescenta em desabafo:

Após ouvir o nome pelo qual ela me chamava, soube que minha vida era um fracasso, [...] porém não suspeitei que ainda me encontrava no instante da véspera. Minha queda definitiva se concretizaria naquela mesma noite quando me deitei sobre a kaakpukugi no piso da tapera” (TERRON, 2019, p.82).

264

A fim de não antecipar detalhes sórdidos da decadência moral do sertanista, fica registrado apenas o nascimento de um filho e o posterior suicídio da indígena, vilipendiada por sucessivas baixezas do Grande Mal.

Tendo sequestrado a única mulher de uma tribo em risco de extinção, o criminoso, logo após, repara que a moça estava grávida e aborta o feto, no seu barco, por conta das violências que sofre.

Com o filho recém-nascido e a morte da indígena, finalmente Boaventura resolve retornar à ilha onde se estabelecia o ritual do tinsáanhán, quando então aninha o filho e se põe a destruir, a golpes de picareta, uma tumba com aspecto de “monólito retangular” construído em argila clara, que possuía, “gravado bem no centro”, o pictograma dos kaajapukugi. Depois de incendiar por acidente o cadáver de um “homem plenamente conservado”, com “traços orientais semelhantes aos kaajapukugi” (TERRON, 2019, p.91), a tumba explode. Em seguida, ele deixa o filho em local próximo ao monumento e se retira de barco, sem esperança de “salvação” para

o povo já que a indígena havia morrido e seu filho era um menino.

No último capítulo, intitulado “Cosmogonia”, muitas dúvidas ficam no ar sobre o sentido do “exílio dos kaajapukugi”. Inicialmente, o evento talvez “não passasse de um ardiloso estelionato político disfarçado sob o manto das grandes causas humanitárias”. Mas, em seguida, o narrador, talvez tomado pela mesma demência de luto que afetou Boaventura em sua juventude”, aventa também a possibilidade da viagem dos indígenas como um recurso para proteger seu deus Xikú-feixiguiuán, oculto sob a tintura rubra do urucum, dos exterminadores” (TERRON, 2019, p.100). Seria como se o achamento da criança pelo povo, ao lado da tumba incendiada, tivesse sido interpretado pelos kaajapukugi como o retorno do deus.

Por fim, surge também a revelação de que os Índios Metropolitanos haviam assumido a autoria da morte de Boaventura como resultado do julgamento de seus crimes. Segundo constou-se, então, o suposto infarto havia sido o resultado da ingestão de “cápsulas de curare concentrado” a que fora obrigado.

265

Por outro lado, nesse desenlace desconcertante e distópico, também avulta uma outra coincidência inexplicável. Só a aura fantástica de um mistério explica a casualidade de que “o pictograma trançado no traje cerimonial kaapukugi” era “idêntico ao símbolo da Tiantáng I,” a nave espacial chinesa que, desde o início da narrativa, é mencionada na decolagem do Cosmódromo de Baikonur, rumo à Marte, com um casal de tripulantes.

O mistério do tempo aqui se insinua como uma subversão “do tempo histórico e objetivo” (TERRON, 2019, p.106). É que, como a índia sem nome revelou a Boaventura, “os kaajapukugi viam a si mesmos como um e como todos. O pai, o filho e o neto eram um só kaajapukugi simultâneo e perene na travessia do tempo” (TERRON, 2019, p.99).

Ao contrário do povo indígena, o narrador mexicano, na civilização ocidental dominada pelo individualismo, “imaginava que era

outro”, alguém diferente do pai que, por sua vez, via-se diferente do avô (TERRON, 2019, p.100). Todos, e cada um, em seu isolamento.

Entretanto, o desfecho radical do fim do mundo, por mais chocante que possa parecer, guarda uma ambiguidade. Por exigência dos Índios Metropolitanos, o narrador mexicano é obrigado a repatriar ao Brasil os cadáveres do povo recém-extinto. Pouco antes da partida, o comissário de polícia segreda ao sertanista mexicano que os corpos “estão levando mais tempo que o normal pra se decompor” (TERRON, 2019, p.113).

De repente, o avião começa a trepidar e, em consequência, “a primeira pilha de esquifes” solta-se do cinto de segurança. Em seguida, uma das sepulturas se abre e sai rolando o corpo que é o do filho de Boaventura, que acorda meio zozzo. “Como se a morte não passasse do zumbido de uma mosca incômoda”. Logo após, o piloto anuncia que “a terra foi alvo de um terrível impacto [...], uma catástrofe” (TERRON, 2019, p.115).

E o kaajakupugi, segundo as últimas palavras do narrador, com “seus olhos de astronauta chinês [...] vendo lá embaixo a Terra se partir em chamas” [...] “em suas pupilas muito negras” reflete “a morte e o meteoro” (TERRON, 2019, p.115-116).

Se a extinção ecológica da Terra vai traduzir-se na extinção da espécie, a nave espacial rumo à Marte conduz Adão e Eva chineses como renascimento dos kaajapukugi, rumo a um novo ambiente; já que “a forma de toda vida é humana”, de acordo com a cosmogonia ameríndia (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.106). Será?

Nessa fábula distópica de nossos dias, o incerto aceno de vida que resta talvez se sustente justamente pelo relativo alheamento à cultura ocidental. Se uma civilização oriental milenar compartilha características físico-culturais com nossos ameríndios, ainda assim ela precisa, para escapar da ruína de Gaia, da principal arma que a ocasionou: a tecnologia.

O “ponto cego” da história, certamente, é um beco sem saída...

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Claudio Willer. Ilustração: Marcelo D'Saete. Cronologia: Rogério de Campos. São Paulo: Veneza, 2020.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. 2 ed. Desterro, Florianópolis: Cultura e barbárie; Instituto Socioambiental, 2017.

FONSECA, Eduardo Ribeiro da. O transcorrer do tempo em Schopenhauer: recorrência, lembrança, memória e história. In: *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, v.12, ed. especial: Schopenhauer e o pensamento universal. Santa Maria, RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/67567>. Acessado em: fevereiro 2022.

LATOUR, Bruno. Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno. Tradução: Maryalua Meyer. **Revisão Técnica: André Magnelli**. Edição do Kindle. São Paulo: Ubu, 2020. 267

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1Edições, 2008.

ROSA, Francis Mary Soares Correia da. Representações do indígena na literatura brasileira. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; et al. **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p.257-294. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: fevereiro 2022.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TERRON, Joca Reiners. **A morte e o meteoro**. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.

TERRON, Joca Reiners. **Entrevista de Joca Reiners Terron (A Morte e o Meteoro)**. Canal Seleção Literária. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QCMrhRebeIo>. Acessado em: fevereiro 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Disponível em: https://www.amazon.com.br/dp/Bo79TYXB6C/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1. Acessado em: fevereiro 2022.

Wikipedia, a enciclopédia livre. James Lovelock. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/James_Lovelock . Acessado em: 22 março 2022.

O exorcismo do fogo: Faulkner em diálogos incendiários

O gótico, em sua maleabilidade ideológica, tanto pode ir numa direção progressista quanto apontar para uma perspectiva conservadora. Sua emergência, na 2^a metade do século XVIII, em pleno Iluminismo, no cenário das grandes transformações geradas pelas revoluções filosófica e industrial, de um lado, reafirma a mítica medieval do cavalheirismo e da fé religiosa, e, de outro, denuncia a barbárie do feudalismo e manifesta a convicção protestante contra o espectro da superstição e do obscurantismo.

269

No entanto, em ambas as vertentes, o gótico alimenta-se de uma disputa de poder gerada por desigualdades sociais e opressão, em nível coletivo e na patologia claustrofóbica de um ego fragmentado e transtornado, pelo ímpeto transgressivo, continuamente coibido. O retorno do reprimido, em diferentes níveis, caracteriza esta estética do excesso em sua dinâmica grotesca, capaz de acionar o peso de heranças passadas e atuantes na clausura de um espaço sufocante.

Segundo Spooner (2006), a teatralização da metamorfose do familiar no estranho amedrontador, bem como da transformação da esfera social em arena de conflitos, permanece bastante ativa na contemporaneidade globalizada e atravessa mídias e fronteiras disciplinares ao disseminar-se na cultura de massas.

O modo literário gótico, na sequência interminável de retornos e revivescências em série, que promove, presentifica sempre algum

outro anacrônico, num bifrontismo entre a atualidade inquietante da tradição e a denúncia de um terror e de uma injustiça a serem exorcizados.

Se, no século XVIII, o estilo emergente, na materialização antagonista de suas inclinações, valia-se de castelos, abadias, labirintos; na atualidade, a eterna ressurgência do inquietante outro manifesta-se sob a forma de violências enraizadas em contextos diversos, ou por meio de tensões de classe e raça, ou ainda por surtos performáticos de violência apocalíptica, além da revivescência mítica de medos ancestrais que, subitamente, afloram.

De toda forma, a sincronicidade cênico-afetiva sempre se opera, uma vez que o emocional dos personagens guarda estrita correspondência com o contexto que os cerca porque a imaginação
270 gótica alimenta-se da mútua correlação entre consciência expandida e realidade fora dos eixos.

A mudança histórica engendrada pela evolução do capitalismo e a modernização social passa a gerar desconfortos existenciais e estranhamentos psicoafetivos, em nível individual, enraizando o incômodo na circunstância vivida pelo personagem, dispensando efeitos sobrenaturais.

A permeabilidade da imaginação gótica atravessa todos os campos da cultura sem exceção, desde a sexualidade, passando pela política e pela psicologia individual, numa espécie de dissolvência epistemológica que a contamina, com as deformidades do grotesco material e do caos espiritual. A extrema ênfase desta dissolução de fronteiras cria uma aura de teatralização fundamental ao modo literário gótico, tanto no seu viés de figuração social dos conflitos e da violência comunitária quanto no que tange à desconstrução dos limites da subjetividade.

Daí a importância do tópico da monstruosidade na estética gótica para tematizar tanto o protagonismo hostil do ambiente quanto a fragmentação psicoafetiva do indivíduo. A transformação

monstruosa do outro, seja encarnado em agências externas ou em divisões internas do sujeito, apoia-se, inevitavelmente, num tripé entre disputas de poder, desmedida de transgressões, numa dimensão apocalíptica, ou ainda no terror mítico da alteridade. Nesse sentido, o exame de um tríptico de produções apoia-se, justamente, cada uma em sua dicção, nos motivos expostos acima, de maneira combinada, ou com explícita preponderância de uma das tematizações.

O primeiro texto, de autoria de Faulkner, intitulado **Barn Burning** (1939), ou **Celeiro em chamas**, constitui-se numa narrativa típica dos conflitos de classe e de raça, inerentes ao gótico sulista norte-americano, na figuração das ansiedades sociais e das frustrações individuais resultantes da escravidão e seu legado de barbárie e desigualdade social. Os antagonismos entre os diferentes segmentos sociais, em sua estratificação, apoiam-se no domínio dos brancos proprietários de imensas extensões rurais, as *plantations*, sobre os negros escravizados, os índios perseguidos e paulatinamente exterminados, e os brancos pobres denominados de *White Trash* ou Lixo Branco, em sua subalternidade, vivendo em condições frequentemente sub-humanas.

271

Suas vidas itinerantes, em busca de subempregos nas colheitas, rivalizava com os proprietários ricos e poderosos e compensava as humilhações, sobretudo com os negros, estigmatizados pela escravidão, mesmo após a Guerra de Secessão. No sul racista, o persistente suprematismo branco ainda lhes garantia um tipo de precedência ressentida diante dos atores sociais não brancos. A herança da escravidão persiste, assim, como a pedra de toque da cultura sulista.

Deste modo, o espectro do outro decorrente da influência do escravagismo, numa nação que se queria construir sob a ideia da democracia, oblitera as relações interracialiais e estimula a hostilidade e o rancor como moedas de intercâmbio social.

A história de Abner Snopes, sua família e, sobretudo, sua tumultuada relação com Sarty, o filho mais novo, consiste num relato

que concretiza o estigma do ressentimento do branco despossuído, diante da estratificação social em que se insere. O sentimento da desvalia de uma vida sem horizontes, ou perspectivas de ascensão, o encarcera entre a opulência dos patrões proprietários e a repulsa aos negros empregados, com os quais se depara numa espécie de antagonismo compensatório das humilhações acumuladas.

Dessa forma, desenha-se um enredo a partir da chegada a uma nova herdade quando, em uma visita desafiadora ao patrão, Abner depara-se com o mordomo negro que o recebe e, propositalmente, mancha o tapete caro do hall de entrada, com os pés sujos de estrume, num desafio combinado ao serviçal e a seu patrão.

Por sua vez, o filho mais novo, Sarty, que o acompanha, na inocência infantil dos dez anos, deslumbra-se com a majestosa **272** arquitetura da residência e acredita estar diante de “uma corte de Justiça”, frente à qual a agressividade do pai seria reduzida ao “zumbido de uma vespa”.

Pouco antes, o conto se abre com a cena do julgamento de Abner devido a um suposto incêndio criminoso que teria cometido contra o celeiro do ex-patrão. E que, não tendo provas suficientes para incriminá-lo, só consegue que o juiz exija o seu afastamento da localidade.

De fato, o incêndio constitui o elemento visceral que encarna o revide do pai oprimido contra tudo e todos que o aviltam pelo prestígio e precedência diante da sua impotência social. Por meio de uma sofisticada construção literária, o conto desdobra-se a partir da onisciência do narrador que, progressivamente, levanta hipóteses e raciocínios ao adotar o ponto de vista do menino de dez anos, em argumentos que buscam antecipar suas reflexões adultas a serem cogitadas anos depois.

Nesse sentido, a centralidade do fogo para a composição do personagem Abner delinea-se por meio da argumentação propositiva do narrador que atribui, visionariamente, ao pequeno Sarty,

ponderações futuras. O parágrafo é longo, mas necessário para a compreensão da psicologia do ressentimento do pai:

Aquela noite, eles acamparam em um bosque entre carvalhos e faias onde corria uma fonte. As noites ainda estavam frias e, contra ela, eles fizeram um fogo [...] um foguinho, aseado, quase mesquinho, um fogo sagaz; fogueiras assim eram hábito e costume do seu pai, mesmo no tempo gelado. Fosse mais velho, o menino teria se apercebido disso e se perguntado por que não uma fogueira grande; por que é que um homem que não apenas havia testemunhado o desperdício e a extravagância dos tempos de guerra, como tinha em seu próprio sangue uma prodigalidade voraz com tudo o que não lhe pertencia, não queimava simplesmente tudo o que visse pela frente? [...] E se mais velho ainda, ele talvez adivinhasse a verdadeira razão: que o elemento fogo falava a algum veio profundo do seu pai como um ser, [...] como a sua arma para a preservação da sua integridade, sem a qual a vida não valia ser vivida, e portanto algo que devia ser visto com respeito e usado com prudência.¹

273

Por outro lado, a aparência dos personagens dá um importante suporte ao delineamento de sua personalidade. Sobretudo, Abner é reiteradamente descrito em aspectos marcantes, altamente icônicos de seu caráter predador, rancoroso, frio e hostil. O pé manco, a figura dura, rígida, o negro da casaca de algodão, a frieza e a dureza do ferro são atributos repetidos com insistência:

Seu pai virou-se e o menino seguiu a casaca preta, dura, a figura enxuta e forte, um pouco cambeta por causa de uma bala de mosquete de um preboste do exército confederado que o atingira no calcanhar quando estava montado na sela de um cavalo roubado, há trinta anos atrás [...].

[...] e uma vez mais ele seguiu as costas rígidas, o passo manco rígido e insensível, subindo o morro e prosseguindo pela estrada

¹ **Portal Literat**. Tradução de Paulo Moreira, 2010, p. 21, 23.

iluminada pelas estrelas, onde, voltando-se, ele podia ver seu pai contra as estrelas, mas sem rosto ou profundidade – um vulto negro, achatado, inanimado como se fora cortado de uma chapa de lata nas dobras do casaco que não havia sido feito para ele, a voz áspera como lata e sem calor como lata.

Por sua vez, as irmãs, uma dupla apática e preguiçosa, são vistas como “paquidérmicas em seus vestidos de domingo” ou ainda “grandes, bovinas, num farfalhar de laço de fita barata”², ao contrário das referências à atividade e à submissão da mãe e da tia, inteiramente massacradas pelo pai.

Entretanto, o cerne do conflito entre Abner e seu filho reside na questão da importância dos laços de sangue, sempre exaltados pelo pai a fim de convencer o filho a apoiá-lo incondicionalmente. O senso de justiça do menino, repellido por Abner, em nome da lealdade às origens, sempre o levava a temer a provável sinceridade do menino junto à justiça, que lhe seria incriminatória. Assim, logo após o primeiro julgamento, interrompido por falta de provas, o pai agride Sarty e reclama a sua solidariedade:

Cê já tá virando homem. Tem que aprender. Cê tem que ficar do lado do seu sangue senão cê acaba sem ninguém do seu sangue pra ficar do seu lado. Cê pensa que algum deles, qualquer um daquele povo lá hoje ficava do seu lado? Cê não sabe que o que eles queriam era uma chance de me pegar porque eles sabiam que eu tinha pego eles de jeito? Hein?³

Contudo, o menino, por sua vez, só conseguia sentir “o medo, o desespero e a velha mágoa do sangue”⁴, como castigos a ele impostos, sem que tivesse a mínima chance de arbítrio. A revolta contra a predestinação da hereditariedade como contágio, justamente agudiza-se quando, mais uma vez, assiste e é obrigado a colaborar

2 **Portal Literal.** Tradução de Paulo Moreira, 2010, p. 22.

3 **Portal Literal.** Tradução de Paulo Moreira, 2010, p. 23.

4 **Portal LiteralL.** Tradução de Paulo Moreira, 2010, p. 21.

com mais um incêndio criminoso causado pela fúria rancorosa do pai contra o patrão.

A tragicidade da situação de encarceramento do menino, em função das cadeias hereditárias, reproduzidas por gerações, dramatiza de maneira bastante pungente a dualidade gótica entre clausura no espaço e herança amedrontadora, distendida no tempo. A tradução deste sentimento aterrador é expressada, mais uma vez, pela voz do narrador onisciente:

Era o velho hábito, o velho sangue que ele não teve a permissão de escolher para si, que ele tinha herdado quer queira quer não e que tinha por tanto tempo corrido (quem sabe onde, alimentando-se senão de ultraje, selvageria e desejo) antes de chegar a ele. *Eu podia seguir em frente*, ele pensava. *Eu podia começar a correr, e correr e correr e nunca mais olhar para trás, nunca mais precisar olhar para a cara dele outra vez. Só que eu não posso.*⁵ 275

Não é à toa que Spooner reconhece que, nos textos góticos, o passado é lugar de terror, de injustiça [...] um mal a ser exorcizado. Daí porque “o passado impede o presente, proíbe o progresso e a marcha rumo à iluminação individual e social” (SPOONER, 2006, p.18).

Contudo, a possibilidade terrível aos olhos de Sarty, do embuste de outro incêndio criminoso, termina por precipitar os acontecimentos e leva o menino, apesar das inúmeras dificuldades, a denunciar ao novo proprietário o perigo que corria o seu celeiro. Num inesperado desenlace, o conflito se desencadeia e deságua em uma abertura de horizontes indeterminados.

O antagonismo entre o pai e o fascínio do filho pela propriedade do Major DeSpain pode ser interpretado como a dissonância

5 Os grifos são de responsabilidade do tradutor, certamente, visando diferenciar o fluxo de consciência do menino, combinado ao discurso da onisciência narrativa. Trecho do **Portal Litoral**. Trad. de Paulo Moreira, 2010, p. 32, com adaptações minhas.

entre a ressentida amargura de um homem endurecido pelo fracasso e a visão ingênua de um menino, ansioso por paz e dignidade e alheio à aspereza dos conflitos sociais. Vingado pela violência do fogo, Abner ainda tem para si o que Walter Benjamin denomina de “belo horror” do caráter destrutivo:

O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio. [...] O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. [...] O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente porque vê caminhos em toda parte. Onde outros esbarram em muros
276 ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte (BENJAMIN: 1987, p.236 - 237).

Esta bela e intrigante reflexão do filósofo desdobra-se numa consideração sobre a noite francesa de 14 de julho e os impulsos de sua multidão, e aproxima festejos e incêndios da ideia de jogos, “para o momento da emancipação, para a hora em que pânico e festa” possam, finalmente, abraçarem-se “na insurreição revolucionária” (BENJAMIN, 1987, p.274).

O modo literário gótico, em seu hibridismo entre riso e horror, na ambivalência em que se equilibra entre passados que permanecem, presentes que se contorcem e futuros que se obliteram pela repetição do mesmo, abriga em sua liminaridade o lusco-fusco entre luz e trevas, festa e horror, incêndio e performance. Avesso a marcadas dicotomias, promove a aliança estranha e terrível entre apocalipse e espetáculo.

Desta maneira, chegamos ao segundo texto do nosso tríptico, o conto “Firestarter” da coletânea **Gótico nordestino** (2022), de Christiano Aguiar. Trata-se de um conjunto de narrativas curtas e

desiguais, com motivos díspares e desconcertantes, desde a pequena cidade invadida por onças, personagens mortos de Covid-19 e, de repente, ressurretos, o onírico estranho-familiar, ou ainda, assombranças de luz e grito. Os personagens, muitas vezes, sem causalidade psicológica, se veem surpreendidos por temores domésticos ou pequenas e implausíveis epifanias.

Contudo, apesar do estilo banal, às vezes, infantilizado e movido a clichês, o conto mencionado destaca-se dos demais pela inteireza com que manifesta impulsos destrutivos bastante presentes em nossa contemporaneidade. A paixão incendiária, afinal, não é estranha ao niilismo do ar do tempo que respiramos.

O conto começa sem rodeios e talvez um pouco enfático demais pela duplicação dos adjetivos: “Na margem esquerda da estrada, o esperado e amado incêndio. A fumaça, a coluna de fumaça, era um verme instável” (AGUIAR, 2022, p.41). 277

As tribos incendiárias que, aliás, reconheciam-se como “de classe alta” (AGUIAR: 2022, p.46) eram bastante equipadas com celulares, viaturas, robôs e que tais, como o aplicativo TPF (Tá Pegando Fogo). Na temporada de verão, seu ímpeto destruidor dedica-se, com grande vibração, a buscar “mais o espetáculo do que a competição” (AGUIAR: 2022, p.46), no qual trocavam fotos, vídeos, compartilhamentos e brindavam com cerveja e batatinhas.

O narrador entusiasmado, cercado de companheiros em festa, coleciona enumerações de lugares, prédios e equipamentos queimados, além de elencar e compartilhar com os amigos, inúmeros tipos de chamas, diferenciados pela potência ou pelo formato, em esdrúxula taxionomia, tais como “Feijão com Arroz”, “Cocô”, “Palhaço”, “Merlin”, “Exterminador do Futuro”, “Fênix”, “Harry Potter”, “Afrodite”. Toda essa efervescência desenrola-se diante da indiferença dos bombeiros e do conformismo dos pobres caminhantes “feitos de carvão [...] de salitre”, pelas beiras da estrada (AGUIAR: 2022, p.46).

O caráter gregário dos colecionadores de incêndio, seu frenesi de emoção diante das chamas desatadas, retoma a vibração do caráter destrutivo benjaminiano, em sua liquidação geral do mundo, já que ele “não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida” (BENJAMIN: 1987, p.237).

E, assim, conclui o narrador, na primeira pessoa do plural, em plena urgência da catástrofe: “Excitados, abalados, apaixonados, nos sacudimos e dançamos. E, na noite final do mundo, começamos a ser devolvidos ao fogo” (AGUIAR: 2022, p.48).

O apocalipse final é vivido com êxtase, como se o mundo estivesse voltando à sua origem e, os homens, ao útero coletivo que os concebeu, flamejante como um vulcão que desperta.

Interessante assinalar a respeito do tema, o artigo de Dorrit 278 Harazim, no jornal *O Globo*, que assinala a atuação da jovem ambientalista sueca, Greta Thunberg, ao advertir o mundo sobre a “extensão da crise climática” como um ponto de inflexão. Debruçando-se sobre o assunto, a jornalista, então, comenta:

O planetinha está de fato a arder. Ano após ano, chamas selvagens destroem vastidões cada vez maiores, atravessam fronteiras e tornam mais tóxico o ar que respiramos. Um historiador e professor da Universidade do Arizona, Stephen J. Pyne, especializado em meio ambiente e na História do fogo, chegou a criar um termo para essa escalada: pirocênio (HARAZIM, 2023, p.3).

O artigo vai adiante e explora as últimas ocorrências em incêndios florestais, como o mais recente no Canadá, que deixou Nova York irrespirável, coberto por uma cúpula laranja de partículas abrasivas. Ou ainda o episódio que envolveu São Paulo, em agosto de 2019, numa “sinistra escuridão”, em decorrência de queimadas criminosas na Amazônia e no Pantanal. Por fim, menciona também o “Verão Negro” australiano, de 2019/2020, para concluir com a amarga declaração de Thunberg sobre a sua descrença na ação dissuasória do poder constituído diante da predação do meio ambiente.

O terceiro integrante do tríptico de textos sobre o poder do fogo vai abordar o tema sob a perspectiva do medo mítico de uma alteridade incompreensível e incontrolável. Trata-se de um pequeno conto de Bernardo Élis, escritor regionalista goiano, que, desde o seu primeiro livro, **Ermos e gerais**, de 1944, celebrizou-se por tematizar o sertanejo interiorano, suas credences e a penúria econômica e sociocultural que o caracterizava, encerrando-o numa redoma de precariedade material e simbólica, em que o sertão era visto como lócus do irracional e de forças, frequentemente, incontroláveis.

Seu estilo contaminado pela oralidade popular busca dramatizar a experiência linguística regional e o protagonismo do universo físico na conformação dos impasses dos personagens e de sua impotência frente a um universo povoado de temores. Os cenários noturnos, frequentemente, contextualizam um território insalubre e ameaçador diante da pobreza das condições de vida de uma população passiva e inerte frente a ameaças físicas e moléstias.

279

Nesse sentido, “a presença destrutiva dos elementos naturais é, na obra de Élis, bem mais notável que qualquer sugestão de abundância de recursos ou de prosperidade [...] a presença invariável do Tocantins como metáfora de uma região estagnada, o calor e os insetos insuportáveis”, além das enchentes de rio, reduzem o “duplo sentido do termo wilderness” (DUTRA E SILVA; BANDEIRA, TAVARES, 2017, p.103) à negatividade, eclipsando a sacralização da natureza.

Justamente esta atmosfera de primitivismo emocional e medo difuso compõe a ambiência afetiva do conto “A noite de São Lourenço” (ÉLIS, 2015, p.115), um relato trançado de índices de “mau agouro” e superstições soturnas, numa escuridão de muito vento. A data é marcada no calendário católico, 10 de agosto, quando ocorre a morte do mártir espanhol, queimado vivo, em Roma, após rebelar-se contra as perseguições aos cristãos, determinadas pelo imperador Valeriano.

Segundo Braga (2021), no texto acima, esta aura mística e misteriosa ganha um sentido positivo, na Itália. Por isso, nesta noite do verão europeu, a luz das estrelas cadentes, de acordo com a crença corrente, constitui índice de boa fortuna na vida de quem presencia a sua trajetória, e dá à testemunha o direito de fazer um pedido.⁶

Há também uma outra versão do fenômeno que interpreta o percurso iluminado como sendo resquício das brasas que queimaram o santo, oriundas da fogueira na qual se imolou.

Levando-se em conta o imaginário supersticioso do sertanejo, é compreensível que esta data possa revestir-se dos signos mais arbitrários e inusitados, em sua soturnidade.

Assim a velha Isabela, herdeira do antigo casarão onde habitara uma família abastada, cujo chefe seria “talvez seu pai”, na **280** noite ventosa de São Lourenço, costurava sua colcha de retalhos que nunca se findava, sob a luz de uma “lâmparina de azeite” (ÉLIS, 2015, p.118-119).

A atmosfera reinante acolhe uma progressiva acumulação de signos nefastos, toda ela baseada em crenças arraigadas e superstições. A própria costura a que se dedicava, há tempos, suscita na personagem a lembrança de que “até diziam que [...] a gente não deve nunca de acabar porque, no dia que a gente acaba uma colcha de retalhos, ela também acaba com a gente” (ÉLIS, 2015, p.118). Em seguida, o clima de sobressaltos aguça-se com os barulhos da noite:

O vento no momento esmurrava e sacudia como se fosse uma pessoa pedindo pousada, ou alma do outro mundo ou coisa-ruim, que Deus nos livre e guarde. Ao vento, a candeia de azeite treme e se agita nessa noite de São Lourenço, que não é de bom preceito a gente acender nenhuma vela, a não ser na igreja, para os

6 De acordo com Braga (2021), na astronomia, as estrelas cadentes são, na verdade, “pequenos meteoros que entram em nossa atmosfera em alta velocidade e logo se desintegram”. Neste processo, “o objeto do espaço pega fogo, provocando rápido e intenso brilho no céu”.

santos, mas que a velha tem acesa sua lamparina de azeite que deita uma chama clara como as brasas que assaram o santo na grelha medonha, numa cidade medonha que se chamava Roma e ficava muito longe da Romaria de Nossa Senhora da Abadia do Tabocal (ÉLIS: 2015, p.118-119).

A ambiência funesta vai-se adensando mais ainda pelo sentimento da data: “Hoje, pois, a cachoeira estava forte em demasia, certamente, obra do tihoso solto naquela noite de São Lourenço, noite de agouro e de fantasmas, em que, pela segunda vez, já as galinhas fizeram o seu quiriri” (ÉLIS: 2015, p.119).

O canto orquestrado das galinhas, nomeado como “quiriri”, também estava revestido, pela velha, de uma aura mágica, propiciadora de visagens ou má-sorte, caso se repetisse ainda uma vez. Finalmente, quando o anunciado acontece, a velha cumpre a sina macabra como destino vocacionado pela noite. E o cantador Chico da Gama, na noite da romaria de Nossa Senhora do Tabocal, pode cantar a sua toada, como anuncia o narrador, em seu testemunho:

281

Nos altos da madrugada, / quando o povo já voltava, / só viro o fogo mais nada / era tudo uma fogueira, / a casa inteira queimada, / queimava a velha Isabela. Que em dia de São Lourenço / exige muita cautela, / ninguém pode acender fogo, / inda que fogo de vela / assim findou a coitada, / coitadinha da Isabela (ÉLIS, 2015, p.121).

A permanência prodigiosa do mito, desde o sacrifício do santo, aqui se combina ao rescaldo de crenças primitivas, credulidade e ignorância supersticiosa para abraçar o acontecimento nefasto. Desse modo, o incêndio tematizado como crime rancoroso ou vivido como a festa do apocalipse, ou ainda vislumbrado numa aura mágica, enquanto herança fatal de um sacrifício ominoso, encarna um objeto complexo e multifacetado.

Assim, a interpretação psicológico-literária dos quatro elementos fundamentais (fogo, terra, água e ar), promovida por

Bachelard (2008, p.83), em favor de uma psicanálise das imagens poéticas e do conhecimento objetivo, designa o fogo como o primeiro fenômeno no qual o espírito humano é refletido, justamente porque, nele, o desejo de conhecer combina-se ao desejo de amar.

Justamente porque o filósofo acredita que “o homem é uma criação do desejo e não da necessidade”, o caráter primitivamente sexual atribuído ao fogo é explicado na medida em que o método da fricção, antes de ser usado utilitariamente, tem sua origem no prazer do corpo e em suas afecções. Por outro lado, em sua ambígua simbologia, o fogo, como elemento simultaneamente instável e permanente, metaforiza o homem como um ser de metamorfoses, que pode viver a destruição como renovação, e combina a união do instinto de viver com o instinto de morrer (2008, p.25).

282 Nesse sentido, a potência revelada pela imaginação do fogo e sua capciosa sedução, explicam-se, de acordo com Bachelard (2008), pelo caráter contraditório que suas propriedades suscitam na psicologia humana. De um lado, constitui o signo do pecado e do mal e é visto como demoníaco; de outro, concretiza pureza, por suas virtudes catárticas diante das matérias do mundo, em suas fusões e/ou transformações.

Nesse sentido, as três narrativas contrapostas abordam facetas da simbologia do fogo, em que sua potência se radicaliza, em sutis dicções abrasivas, com nuances específicas. Na primeira, seu potencial destrutivo é tido como o devir ressentido do homem espoliado; na segunda, sua compulsão apocalíptica apressa o ímpeto coletivo de uma comunidade obcecada por “levar a vida a seu termo, a seu além” (BACHELARD, 2012, p.25) e, por fim, na terceira, seu dinamismo corruptor repete o mito como sacrifício e purificação, e o pavimenta para a posteridade, por meio do canto.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Christiano. **Gótico nordestino**. Edição do Kindle. São Paulo: Alfabeta, 2022.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas II)

BRAGA, Conrado. “A noite de São Lourenço: estrelas cadentes e a guerra na Itália”. Casa D’Italia. Juiz de Fora, Ano 2, n. 16, 2021. Disponível em: <<https://casaditaliajf.com.br/2021/10/29/revista-casaditalia-a-noite-de-sao-lourenco-estrelas-cadentes-e-a-guerra-na-italia>>. Acesso em: 18/06/2023.

BOTTING, Fred. Gothic. **New Critical Idiom**. London/New York: Routledge 1996.

283

DUTRA E SILVA, Sandro; BANDEIRA, Aurea Marchetti; TAVARES, Giovana Galvão. **O cerrado goiano na literatura de Bernardo Élis**. Physis. v. 24, n.1, jan-mar. 2017, p.93-110. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/501.04.59702017025016005000024>>. Acesso em: 16/06/2023.

FAULKNER, WILLIAM. Barn Burning. In: **Collected Stories**. New York: Random House, 1950. Disponível em: <<https://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=22759348455>>. Acesso em: 06/2023.

_____. Faulkner Inédito: Celeiro em chamas. Trad. Paulo Moreira. In: Portal Literal. Disponível em: < <https://www.literal.com.br>>. Acesso em: 06/2023.

ELIS, Bernardo. **Melhores contos**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2015. (Seleção de Gilberto Mendonça Teles)

HARAZIM, Dorrit. Lutar para respirar. Opinião. **O Globo**. Rio de Janeiro, p.3, 11/06/2023.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. Edição do Kindle. London: Reaktion Books, 2006.

Sobre a autora

Ângela Maria Dias é professora titular de literatura brasileira e literatura comparada da UFF, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Publicou, nos últimos anos, **Cruéis Paisagens: Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea** (EdUFF, 2007), **A forma da emoção: Nelson Rodrigues e o melodrama** (Ed.7Letras, CNPq, 2013) e **Valêncio Xavier: o minotauro multimídia** (Ed.Oficina Raquel, 2016). Mais recentemente, em 2019, editou a coletânea de vários autores, **Ficção e travessias: uma coletânea sobre a obra de Godofredo de Oliveira Neto** e um conjunto de ensaios literários de sua autoria, com o título de **Linhagens performáticas na literatura brasileira contemporânea**, ambos pela editora 7Letras (Rio de Janeiro), sendo que o último volume, também com o apoio do CNPq.

