

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 5, Número 1**  
**Janeiro/Junho 2015**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

EDITORES

Maurício Beck  
Paula Regina Siega  
Reheniglei Rehem

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)  
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)  
Roberto Acízelo (UERJ)  
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)  
Márcio Ricardo Coelho (UEFS)  
Rosa Gens (UFRJ)  
Armando Gens (UFRJ)  
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)  
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)  
Ítalo Moriconi (UERJ)  
Márcia Abreu (UNICAMP)  
Sandra Sacramento (UESC)  
Cláudio C. Novaes (UEFS)  
Odilon Pinto (UESC)  
Ricardo Freitas (UESC)  
Aleilton Fonseca (UEFS)  
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)  
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)  
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)  
Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UESC)  
Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)  
Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)  
Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)  
Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)  
Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)  
Roberto Sávio Rosa (UESC)  
Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)  
Reheniglei Rehem (UESC)  
Samuel Macêdo Guimarães (UESC)  
Paula Regina Siega (UESC)  
Maurício Beck (UESC)

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

**Volume 5, Número 1**  
**Janeiro/Junho 2015**

Ilhéus – Bahia



2016

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	5	1	1-161	Jan.-jun. 2015
--	-----------	---	---	-------	-------------------

©2016 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
revistalitterata@gmail.com

**REVISÃO**

Gabriela Amorim de Santana  
Adriana Castro Xavier  
Paula Regina Siega

**REVISÃO PARA O INGLÊS**

Gabriela Amorim de Santana  
Jadson de Carvalho Borges

**ORGANIZAÇÃO**

Paula Regina Siega

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões /  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes. –  
Vol. 5, n. 1 (jan./jun. 2015) – Ilhéus, BA: Editus, 2016. 162f.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Reheniglei Rehem

ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## SUMÁRIO/SUMMARY

### EDITORIAL

Paula Regina Siega ..... p. 6

### OS ESTADOS DE LUTO E MELANCOLIA NO CONTO "A TERCEIRA MARGEM DO RIO" / *THE STATES OF MOURNING AND MELANCHOLY IN THE SHORT STORY "THE THIRD BANK OF THE RIVER"*

Marcela Ulhôa Borges Magalhães ..... p. 8

### ENTRELAÇAMENTOS DA CRÍTICA E DA HISTÓRIA: A TEMÁTICA NEGRA EM *TENDA DOS MILAGRES* / *TIES BETWEEN CRITIC AND HISTORY: THE BLACK THEMATIC IN TENT OF MIRACLES*

Paulo Roberto Alves dos Santos..... p. 19

### A LUA VEM DA ÁSIA: CONSIDERAÇÕES PARA UMA LEITURA "TERRENA" DE WALTER CAMPOS DE CARVALHO / A LUA VEM DA ÁSIA: *CONSIDERATIONS FOR A "GROUNDED" READING OF WALTER CAMPOS DE CARVALHO*

Maurício dos Santos Gomes ..... p. 44

### ESPAÇOS E FORMAS DE PRESENÇA DO OUTRO NA FICÇÃO DE DALTON TREVISAN / *SPACES OF ALTERITY AND FORMS OF PRESENCE OF THE OTHER IN DALTON TREVISANS'S FICTION*

Eneida A. Mader ..... p. 55

### O RITUAL DA PERFORMANCE EM BUDAPESTE, DE CHICO BUARQUE / *THE PERFORMANCE RITUAL IN BUDAPESTE, BY CHICO BUARQUE*

Maria Lúcia Kopernick Del Maestro ..... p. 68

### A CRISE DE IDENTIDADE NA CONTÍSTICA DE CAIO FERNANDO ABREU / *THE IDENTITY CRISIS IN TALES OF CAIO FERNANDO ABREU*

Yan Patrick Brandenburg Siqueira ..... p. 79

**AMBIGUIDADE, ELIPSE E RECALQUE EM MÁRIO DE ANDRADE /  
AMBIGUITY, ELLIPSE AND REPRESSION IN MÁRIO DE ANDRADE**

**Paulo Ricardo Moura da Silva..... p. 94**

**A METONÍMIA DO CAOS CONTEMPORÂNEO EM ARTE DE  
PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA / THE METONYMY OF  
CONTEMPORARY CHAOS IN A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM  
CAUSA**

**Cristiane de Oliveira Antunes**

**Rosani Ketzer Umbach**

**Simone Xavier Moreira ..... p. 111**

**PROJETO AMORES EXPRESSOS: POLÊMICAS EDITORIAIS E A  
NARRATIVA DE VIAGEM NOS ROMANCES CORDILHEIRA E DO  
FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA / EXPRESS LOVE PROJECT:  
EDITORIAL CONTROVERSIES AND THE TRAVEL NARRATIVE IN THE  
NOVELS CORDILHEIRA AND DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA**

**Humberto Fois-Braga ..... p. 120**

**A AUTOINTERTEXTUALIDADE EM GALILÉIA, DE RONALDO  
CORREIA DE BRITO / THE AUTOINTERTEXTUALITY IN GALILÉIA,  
BY RONALDO CORREIA DE BRITO**

**Rosângela da Silva Oliveira..... p. 140**

**O TEMPO É CHEGADO: UMA TRADUÇÃO COMENTADA / THE TIME  
HAS ARRIVED: A COMMENTED TRANSLATION**

**Luana Castelo Branco Alves**

**Zelina Beato ..... p. 148**

## EDITORIAL

O segundo número do volume 5 da revista **Litterata**, publicação do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões – Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, Bahia –, reúne artigos que observam, sob vários prismas, a literatura brasileira produzida nos séculos XX e XXI.

Abre o volume o trabalho de Marcela Ulhôa Borges Magalhães, que focaliza, de uma perspectiva psicanalítica, os estados de luto e melancolia presentes no conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. O artigo de Paulo Roberto Alves dos Santos analisa as representações literárias da população negra da Bahia em *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, observando os entrelaçamentos entre a história do país, a prosa amadiana e sua recepção crítica. Maurício dos Santos Gomes indica as relações entre o contexto social brasileiro dos anos 1950, marcado pelo discurso nacional-desenvolvimentista, e o romance *A lua vem da Ásia*, de Walter Campos de Carvalho, percebendo na sua forma a negação dos valores racionalistas e progressistas do período. O espaço do “outro” e conflitualidade das relações sociais expressas pelo conto “Cemitério de elefantes”, de Dalton Trevisan, é o tema de abordagem de Eneida A. Mader, que propõe um debate entre literatura, filosofia e cultura acerca da identidade no mundo contemporâneo. Sobre o mito do autor na escrita contemporânea debruça-se Maria Lúcia Kopernick Del Maestro, ancorando-se na concepção de autoficção para analisar o romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Yan Patrick Brandenburg Siqueira investiga a contística de Caio Fernando Abreu, lendo na não nomeação de seus personagens sinais da crise identitária própria da cultura pós-moderna. Paulo Ricardo Moura da Silva observa como, em alguns contos de Mário de Andrade, ambiguidade, elipse e recalque marcam a tensão homoerótica que, nunca abertamente manifestada, faz com que os personagens transitem entre erotismo e amizade segundo conveniências sociais. Sobre *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, se concentram Cristiane de Oliveira Antunes, Rosani Ketzer Umbach e Simone Xavier Moreira, sublinhando, no romance, a construção estética do caos contemporâneo através de técnicas narrativas e imagéticas que têm como efeito a expressão da desordem cotidiana. Humberto Fois-Braga ocupa-se do projeto editorial *Amores Expressos*, da Companhia das Letras, procurando compreender o seu andamento através da análise de narrativas nas quais a alegorização da experiência autoral por meio do personagem viajante é o recurso utilizado para ater-se a temas impostos

contratualmente. A autointertextualidade na obra de Ronaldo Correia de Brito é o foco da análise de Rosângela da Silva Oliveira sobre o romance *Galiléia*, que se vale de personagens, espaços e experiências retratados anteriormente na produção contística do autor. Luana Castelo Branco Alves e Zelina Beato comentam a tradução de contos de Euclides Neto reunidos em *O tempo é chegado*, frisando, do ponto de vista desconstrucionista, o processo de transformação por qual passa o texto na sua transposição para a língua inglesa.

Acreditando que os trabalhos aqui apresentados, ocupando-se de textos canônicos e não canônicos da nossa literatura, fornecem uma contribuição consistente para estudos da área, desejo a todos boa e produtiva leitura.

Paula Regina Siega  
*Organizadora*

## OS ESTADOS DE LUTO E MELANCOLIA NO CONTO “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

Marcela Ulhôa Borges Magalhães \*

**Resumo:** a análise psicanalítica do texto literário ajuda a compreender mais profundamente o universo da narrativa, o desenvolvimento passional das personagens, bem como a definir as relações que se estabelecem entre elas. Este artigo tem como proposta refletir sobre a maneira como o estudo dos estados de luto e melancolia, descritos por Freud (2011) em obra homônima, contribui para a leitura do conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa (2005). A metáfora da morte e de seu (não) enfrentamento perpassa por todo o texto, e os estados de luto e melancolia a ela subjazem. A análise que segue procura mostrar em que medida esses estados de alma contribuem para a construção de sentido do conto roseano em apreço.

**Palavras-chave:** A terceira margem do rio; psicanálise; Guimarães Rosa.

## THE STATES OF MOURNING AND MELANCHOLY IN THE SHORT STORY “THE THIRD BANK OF THE RIVER”

**Abstract:** the psychoanalytic analysis of a literary text helps us to understand more deeply the universe of narrative, to examine the passional development of the characters as well as to define the relationships established among them. This article aims to reflect on the way the study of mourning and melancholia, described by Freud (2011), contributes to interpretate more deeply the short-story “The Third Bank of the River” by João Guimarães Rosa (2005). The metaphor of death and the way the characters (not) face it permeate throughout the whole text, and the states of mourning and melancholia emerge on the discourse. This analysis of Rosa’s short-story seeks to show how these states of being contribute to the construction of meaning effects in his literary text.

**Keywords:** The Third Bank of the River; psychoanalysis; Guimarães Rosa.

*One Art*

*The art of losing isn't hard to master;  
so many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster,*

---

\* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), com período sanduíche na Université Paris 8. Mestre pela Estudos Literários pela UNESP.

*Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.*

*Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.*

*I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.*

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.*

*- Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (Write it!) like disaster.  
(Elizabeth Bishop)*

## **Introdução**

O conto “A terceira margem do rio” faz parte do livro de contos intitulado *Primeiras Estórias* (2005), da autoria de João Guimarães Rosa. Como é recorrente em outras obras do autor, o texto em apreço desenvolve profundamente temáticas relacionadas às questões humanas, razão pela qual teorias que envolvem a psicanálise mostram-se bastante profícuas para analisá-lo. O conto traz um número demasiado grande de questões que podem ser pensadas pelo viés da psicanálise. Dentre elas, optou-se por analisar aquela que se mostra de fundamental importância para a compreensão de “A terceira margem do rio”: a relação estabelecida entre os estados de alma das personagens do conto e os estados de luto e melancolia, descritos por Freud (2001) em ensaio homônimo que parte da série nomeada “Metapsicologia”.

Ademais, por se tratar de um conto de Guimarães Rosa, é fundamental refletir cuidadosamente também sobre a questão da linguagem. Escritor da terceira geração do modernismo brasileiro, Rosa não concebia a linguagem apenas como um meio de comunicação, mas como uma ferramenta capaz de recriar e reinventar a realidade, razão pela qual ele dedicava muita atenção à escolha das palavras, às construções metafóricas e até

mesmo às construções sintáticas. Sua linguagem tem um *ethos* singular: funde arcaísmos, neologismos, regionalismos e estrangeirismos num todo único, que compõe com sutileza o universo roseano, muito bem delineado em “A terceira margem do rio”.

O conto em questão inicia-se com o relato de um filho sobre um evento extraordinário que ocorreu anos atrás e que afetou completamente a estrutura da vida familiar à qual ele pertencia: um certo dia, seu pai encomendou uma canoa especial, muito rígida e durável. Quando ela ficou pronta, ele disse adeus à família e se foi, sem dizer nada. Ficava na canoa noite e dia, nem numa margem nem noutra, sem de lá sair. Uns pensavam que era *doideira*, outros, doença contagiosa, mas ninguém de fato compreendia o que tinha ocorrido. Era tristeza de todos os lados. O filho – narrador – cuidava de mandar comida para o pai todos os dias. Tentaram de tudo, chamaram o padre, o tio, mostraram o neto que acabara de nascer, mas não houve manifestações por parte do canoeiro. Com o tempo, a vida foi tomando o curso normal. A irmã casou-se, a mãe foi morar com uma tia distante, e restou apenas o filho, que não conseguia sair de perto do pai e permaneceu na casa da família. Estava preso à figura do canoeiro, ali, no meio do rio. Certo dia ofereceu trocar de lugar com o pai já velho e cansado. Surpreendentemente, o pai, depois de anos, foi se aproximando da margem e acenou, rompendo o silêncio de muito tempo. O filho, porém, não conseguiu entrar na canoa e fugiu, apavorado, em estado de surto. Depois desse episódio, caiu doente, e, quando melhor, não recebeu mais notícias do pai, que, nessa altura, havia desaparecido.

As questões referentes ao luto e à melancolia refletidas por Freud são caras a Guimarães Rosa, já que sobredeterminam o progresso narrativo do conto e são responsáveis também pela construção da atmosfera de tristeza de “A terceira margem do rio”, bem como pelos subsequentes estados de alma das personagens. Antes de iniciar a análise do conto propriamente dita, então, julga-se importante compreender como são concebidos esses dois estados dentro da teoria psicanalítica.

Freud (2011) discute sobre luto e melancolia no mesmo volume por considerá-los muito semelhantes. De acordo com o psicanalista, tanto o luto quanto a melancolia têm o mesmo fator desencadeante: a perda do objeto amado, de modo que apresentam, por essa razão, um quadro sintomático semelhante, mas não igual. A principal diferença, que passa a determinar também as diferentes reações entre o sujeito afetado pelo luto e pela melancolia, é que, no luto, o enlutado sabe exatamente *o que* perdeu e sofre por essa perda – “em que

consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada das ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49) – enquanto, na melancolia, ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu – “quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu., mas não o que perdeu nele [no objeto]” (FREUD, 2011, p. 51). Semioticamente, é possível afirmar que o sujeito enlutado perdeu seu *objeto-valor*, enquanto o melancólico perdeu o objeto, sem saber exatamente que valor este tinha em sua narrativa. Essa diferença fundamental determina o decorrente comportamento de cada um desses indivíduos. O enlutado sofre dolorosamente pelo que perdeu, enquanto o melancólico não sabe a razão exata de seu sofrimento, esvaziando o próprio ego e alimentando o autopadecimento. O luto, então, caracteriza um sofrimento centrado no objeto. O sujeito deve deslocar sua libido para outros objetos de amor. No caso da melancolia, o sujeito não sabe o que perdeu, e por isso debruça todo o sofrimento sobre si mesmo, de modo a autodepreciar-se.

A literatura revela, nas mais diversas obras do cânone, uma série de modelos de comportamentos humanos, razão pela qual as teorias psicanalíticas também são válidas para compreender as questões presentes nos mais diversos textos literários, a exemplo de “A terceira margem do rio”, na qual as personagens do pai e do filho reproduzem comportamentos humanos já estudados e sistematizados pela psicanálise, de modo que a teoria freudiana em muito contribui para a análise do conto.

### **Luto e psicanálise em “A terceira margem do rio”**

O conto “A terceira margem do rio” consiste em uma narrativa passada, relatada pelo narrador-personagem em um momento posterior àquele em que os fatos se desenrolaram. Esse fator, comum às narrativas de modo geral, muito se assemelha à própria prática psicanalítica, em que o paciente relata situações ocorridas no passado, de modo a tentar ordená-las e elaborá-las. O narrador do conto roseano relata a peculiar história do desaparecimento do pai e o que decorreu desse estranho acontecimento, ou seja, ele decide contar sua história com o objetivo de reviver as “lembranças” paternas. Ele procura recriar a história de todas as personagens – pai, mãe, irmãos–, mas o faz sempre a partir de seu ponto

de vista particular. A palavra, dessa forma, é, para o narrador, uma das maneiras de elaboração.

Segundo o psicanalista Jacques Lacan (apud EAGLETON, 2006), o sujeito é, por princípio, apartado do mundo a partir do momento em que se integra à cultura e passa a apropriar-se da linguagem, de modo a enxergar o mundo como um sistema de representação em que os elementos do real são substituídos por signos. Teremos, assim, de nos contentar com objetos substitutivos, e essa sensação de falta que nos acompanha mostra-se como a razão de nossos desejos, os quais, paradoxalmente, serão projetados na linguagem:

A linguagem humana trabalha com essa falta: a ausência dos objetos reais designados pelos signos, o fato de as palavras só terem significação em virtude da ausência de exclusão de outros. Ingressar na linguagem, portanto, significa tornar-se presa do desejo: a linguagem, observa Lacan, é “aquilo que esvazia o ser no desejo”. [...] Ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de “real”, aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica. (EAGLETON, 2006, p. 251-252)

O paradoxo, nesse caso, consiste no fato de que a única ponte que se ergue entre o homem e a realidade é a da linguagem, causadora, por sua vez, desse perene estado de separação homem-mundo:

A distância entre a palavra e o objeto - que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora daquilo que designa - é consequência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas - e, mais profundamente, entre o homem e seu ser - se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. (PAZ, 2012, p. 43)

Há uma oposição que perdura em todo o conto: silêncio e palavra. O pai, quando entra na canoa e segue pela imensidão do rio, silencia-se perante todos, como se houvesse, ao abolir a palavra, uma recusa em estabelecer qualquer contato com o mundo exterior, de modo a priorizar apenas o mundo subjetivo, direcionando-se para dentro de si. O silenciamento do pai exige que o filho, por sua vez, tome a palavra e conte sua verdade particular sobre os fatos. Ele o faz, narrando o episódio insólito da partida do pai sob seu ponto de vista, como em uma tentativa de compreender o que ocorreu. Ele recorda os fatos que se desenvolveram no passado e repete-os por meio da narrativa, processo que, conseqüentemente, vai auxiliá-lo na

elaboração do ocorrido. É o mecanismo já descrito por Freud (1996) no texto “Recordar, repetir e elaborar”. Primeiramente, com a ajuda do psicanalista ou de alguém que cumpre esse papel, o paciente mergulha no inconsciente – depois de retirar as “lembranças encobertas” – e recorda os acontecimentos fundamentais de sua existência, para, assim, repeti-los, ou por meio de atitudes ou do discurso, de modo a finalmente conseguir elaborá-los.

O conto não designa a morte do pai literalmente – nisso talvez se encontre o encantamento da narrativa –, mas faz ecoar todos os sintomas do luto e da melancolia que se seguem à morte metafórica do pai. Na Grécia Antiga, a passagem para o reino dos mortos era figurativizada por Caronte, o barqueiro que conduzia o morto em uma canoa de uma a outra margem do rio. Esse ritual representava a morte na mitologia greco-romana. No conto “A terceira margem do rio”, como o próprio título já diz, o pai não fica nem na margem dos vivos, nem na dos mortos – “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2005, p. 78) –, situa-se no meio delas. O filho não consegue enlutá-lo. Há, nesse sentido, um deslizamento de significantes, visto que por trás do ato de atravessar o rio numa canoa está a ideia da morte. A metáfora da terceira margem do rio, por sua vez, mostra a dificuldade de elaboração da morte do pai por parte do filho:

Salientamos que a “liberdade” psíquica do narrador-personagem depende da aceitação da morte paterna, uma vez que esta é por ele negada e, de modo quase simultâneo, o faz mergulhar em um mundo de fantasias com o propósito de se esquivar da dor gerada pela perda de seu progenitor – objeto de seu desejo infantil. Ao criar esse mundo de ilusões, o filho priva-se da realidade anulando, assim, a morte real de seu pai e acaba por colocar, de forma inconsciente, em evidência, o limite da realidade, mesclando-a com o imaginário. (PEREIRA, 2009, p. 107)

O narrador projeta seus medos e desejos no fantasma paterno que se dissolve na imensidão do rio. Ao negar a morte, o filho rejeita a realidade e coloca em evidência a fantasia, evocada como uma tentativa de ajudar na elaboração do desaparecimento paterno. O luto pela morte – que aparece metaforicamente no conto – do ente querido, dessa forma, não consegue ser completado no início do conto; por isso, na descrição do narrador, a canoa do pai fica no meio do rio, em suspenso, já que o filho não consegue retirar sua libido do pai e, conseqüentemente, não consegue realizar o luto. As identificações que o filho nutre com ele e a incapacidade de superar a figura paterna dificultam a elaboração da morte realizada por

meio do luto: "O luto pela morte do pai transforma-se em uma identificação com o pai morto, e Freud considera que essa identificação é, também, condição para a melancolia. O amor ao pai transforma-se em uma dívida inesgotável" (PERES, 2011 p. 123).

Com o correr do tempo, a mãe e os irmãos conseguiram realizar o luto e dar prosseguimento às próprias vidas:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. (ROSA, 2005, p. 80)

O narrador-filho, porém, não conseguiu prosseguir com a própria vida. Foi o único que restou na casa, não formou a própria família – “Eu nunca podia querer me casar” – e permaneceu, preso ao passado e ao pai, talvez por não saber exatamente a natureza de sua relação com ele.

Em “A terceira margem do rio”, então, o luto, que em outras situações que não a do conto não passa de um estágio normal, deu origem também à melancolia. A expressão “melancolia” é originária do grego antigo *melankholia*, associação de *khôle* (bile) e *mélas* (negro). Posteriormente, foi traduzida para o latim *melancholia*, que, segundo os romanos, decorreria do excesso de bile negra no corpo, não é a toa que até os dias de hoje a cor negra é associada à dor e ao sofrimento (PERES, 2011). Antes mesmo de ser estudado por Freud, o estado de tristeza e lamentação já era denominado melancolia; porém, foi após os estudos presentes em “Metapsicologia” que tal expressão adquiriu um teor psicanalítico. O quadro de melancolia instala-se assim no conto, como muito bem demonstra o trecho a seguir:

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia. (ROSA, 2005, p. 81)

Ao perceber-se só, sem o restante da família e ainda preso à imagem do pai no centro do rio, o narrador entra em um estado de melancolia que corresponde exatamente ao quadro sintomático descrito por Freud. Ao invés da retirada da libido do objeto de amor (o pai) para qualquer outro objeto, a libido ficou livre e deslocou-se para o ego do narrador. Lá, ela passou a identificar o ego com o objeto abandonado: o pai. Essa identificação fez com que todos os sentimentos relativos ao objeto abandonado fossem transferidos para o ego, razão pela qual o filho sentia-se triste e sem autoestima, como se não fosse senhor de suas próprias escolhas. Ademais, ao transferir para si as características paternas, o narrador protege seu ego contra a dor da morte do pai, porém, em controvérsia, recaí sobre ele a autodepreciação, característica da melancolia. A respeito desse quadro melancólico, Freud (2011, p. 61) afirma ainda que:

O investimento de objeto provou ser pouco resistente, foi suspenso, mas a libido livre não se deslocou para um outro objeto, e sim se retirou para o ego. Lá, contudo, ela não encontrou um uso qualquer, mas serviu para produzir uma identificação do ego com o objeto abandonado. Desse modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância como um objeto, como um objeto abandonado.

A identificação, por parte do narrador, com o pai, era tanta que o fez crer que ele deveria trocar de lugar com o canoeiro e dar continuidade à sua missão. Em um determinado momento, então, o narrador propõe ao pai substituí-lo:

Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. (ROSA, 2005, p. 81)

Está também inscrito, na fala do narrador, o sentimento de culpa – “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”; “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro” (ROSA, 2005, p. 81) – que nem ele identifica a origem. Tal sentimento não se deve ao sentimento de impotência por não ter conseguido retirar o pai da canoa, tampouco ao seu pertencimento à família que foi por ele renegada, mas ao fato de sentir admiração pela atitude do pai, que não sente culpa nenhuma por ter abandonado esposa e filhos e ter se retirado para o meio do rio. O narrador, assim, transfere a culpa que normalmente recriminaria o pai para seu próprio ego, em virtude também do grau de identificação que se estabelece entre ele e o canoeiro, decorrente do estado de melancolia que domina os espaços subjetivos do narrador:

crece ainda sua culpa por algo pouco definido (“sou culpado do que nem sei”), mas que certamente não se resume à condição de pertencer à família da qual o pai se apartou nem ao fato de falhar, como os demais, na tentativa de dissuadi-lo da incompreensível decisão. Na verdade, seu sentimento de culpa se agrava à proporção que aumenta sua admiração pelo gesto paterno. [...] Ele (o pai) permanece no rio apesar de tudo. Isso só faz aumentar a culpa pessoal do enunciador [...]. (TATIT, 2010, p. 115)

Há, na atitude do narrador, um misto de identificação e desejo de superação. Para que o filho se torne homem e projete-se para a vida, ele precisa superar o pai; porém, superar não significa agir exatamente como ele, simplesmente substituindo-o em sua função. Quando o narrador fez essa proposta, pela primeira vez em anos, o pai aproximou-se e manifestou-se, de modo a estabelecer um nível de comunicação com o filho, dando a entender que aceitaria a proposta – “Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto” - o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos!” (ROSA, 2005, p. 82). O narrador, porém, ao constatar a primeira manifestação do pai, que reaparecia de dentro do rio, aceitando que o filho tomasse o seu lugar, contraiu uma espécie de surto em que se recusou a entrar em estado de identificação total com o objeto e fugiu, desatinado – “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2005, p. 82). O filho não esperava que o pai tivesse tal reação e rompesse o silêncio de longos anos. Percebe-se, então, que o desejo do narrador não era, de fato, assumir o lugar do pai. Ele fizera tal proposta muito mais no sentido de aliviar suas culpas e tentar livrar-se do estado melancólico em que se encontrava do que por almejar realmente tomar o lugar do pai e entregar-se ao curso do rio:

Na realidade, o apelo lançado pelo enunciador teve o sentido de abrandar seu sentimento de culpa em relação à desgastante proeza do pai (“E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo”). Jamais o filho poderia imaginar que sua manifestação servisse de senha para desativar um sistema já tão consolidado e enraizado ao longo dos anos [...]. (TATIT, 2010, p. 121)

Após esse episódio, o narrador adoece de medo e nunca mais ouve falar do pai. O luto, finalmente, foi realizado, o pai desapareceu na imensidão do rio e cumpriu seu destino:

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. (ROSA, 2005, p. 82)

O pai foi enlutado, mas se pode dizer que foi superado? O próprio narrador questiona-se se pode considerar-se homem, justamente por não se achar digno, já que associa a finalização do luto com uma falha de caráter, como se fosse o responsável por deixar o pai desaparecer, afinal, de toda a família e amigos, ele era o único que acalentava e mantinha viva a imagem do pai. Observa-se, assim, que o luto foi realizado, mas o estado melancólico continuou a predominar, já que o narrador não havia ainda conseguido compreender a natureza de sua relação com a figura paterna e continuou identificando-se com o velho, a ponto de propor dar continuidade à missão do pai após a morte.

## **Conclusão**

Em “A terceira margem do rio”, o caos instaurado pela partida do pai desarranja todo o universo subjetivo do narrador, que nos relata, a partir de seu próprio ponto de vista, o desenrolar do acontecimento extraordinário e como ele afetara seus estados de alma. As construções metafóricas foram manipulados exaustivamente, de modo a conseguir expressar os comportamentos psíquicos da personagem, que buscou, na metáfora da partida do pai, um subterfúgio para que não precisasse conceber a morte do ente querido.

A dificuldade do narrador em realizar o luto e o conseqüente processo melancólico foram revelados a partir da linguagem. Buscou-se, assim, compreender os movimentos psicanalíticos que motivaram as reações das personagens presentes no conto, afinal a teoria literária, por tratar de temas presentes no mundo, serve-se muito bem da psicanálise para compreender mais profundamente as construções discursivas do texto.

A terceira margem do rio, que também intitula o conto em apreço, poderia, dessa forma, corresponder a uma dimensão paralela, criada para que o narrador projetasse seus medos e suas dores inconscientes, de modo a não ter de lidar com eles na realidade, e tal dimensão foi construída pela própria linguagem. As duas margens, dessa forma, representam

as limitações do narrador – e também da humanidade como um todo – que apenas uma terceira margem, na qual estão imersas as questões do inconsciente, poderia dissolver.

### **Referências**

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar. In: \_\_\_\_\_. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos** (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, F. P. Entre o ser e o parecer: a psicanálise na constituição de duas personagens literárias. **Revista de linguagens Boca da Tribo**, vol. 1, n. 1, p. 97-111, abr. 2009.

PERES, U. T. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 100-137.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê, 2010.

## ENTRELAÇAMENTOS DA CRÍTICA E DA HISTÓRIA: A TEMÁTICA NEGRA EM *TENDA DOS MILAGRES*

Paulo Roberto Alves dos Santos \*

**Resumo:** este trabalho propõe uma discussão sobre aspectos ligados à população negra na Bahia, a partir da representação do meio social, de figuras humanas, traços culturais, bem como de outros fatores vinculados à tradição africana em *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado. Nesse sentido, procura articular a trajetória do autor com o universo ficcional da obra, que problematiza as diferenças entre a influência europeia e as práticas religiosas, costumes e valores herdados dos diversos povos africanos transferidos para o Brasil como escravos. Para tanto, leva em consideração a posição que a crítica atribuiu a Jorge Amado na literatura brasileira, bem como fatores do contexto em que o país vivia naquele momento.

**Palavras chaves:** crítica literária; história da literatura; literatura e história.

### TIES BETWEEN CRITIC AND HISTORY: THE BLACK THEMATIC IN TENT OF MIRACLES

**Abstract:** in this paper, we aim to discuss aspects linked to the black population in Bahia, such as the representation of the social milieu, of human figures, cultural features, as well as from other features linked to the African tradition in *Tent of Miracles* (1969), by Jorge Amado. In this sense, we aim to articulate the author's trajectory with the fictional universe of this artwork – which discusses the difference between the European influence and the religious practices, customs and inherited values of diverse African peoples transferred to Brazil as slaves. To do so, we consider the position that was assigned to Jorge Amado in the Brazilian literature by the critics, as well as factors from the situation that the country was experiencing at that time.

**Keywords:** literary criticism; history of literature; literature and history.

### Introdução

O presente trabalho desenvolve análise do romance *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado, com o propósito de problematizar aspectos de caráter literário e questões político-sociais no Brasil, confrontando-os com a temática abordada na obra. A representação desdobra-se em dois momentos históricos que se complementam criticamente: uma primeira

---

\* Doutor e Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2005), é professor da Faculdade de Ilhéus, integrante do grupo de pesquisa "Literatura, História e Cultura: encruzilhadas epistemológicas" (CNPq).

fase situada nas décadas iniciais e a segunda correspondente aos anos 1960 do século XX. Essa perspectiva permite a abordagem de assuntos relacionados à situação dos negros brasileiros desde o fim do escravismo, permitindo que se demonstre a importância e atualidade deste autor para a literatura nacional.

O ponto de partida é a noção de que toda prática narrativa, “ao ser entendida como ação sobre um receptor (mesmo que pela mediação do narratário), [aponta] para uma inscrição do discurso da narrativa no discurso da História” (REIS; LOPES, 1998, p. 14), ao mesmo tempo em que inscreve a História no discurso ficcional. Nesse último caso, entende-se a representação narrativa como espaço privilegiado para questionamentos sobre determinada realidade histórica.

O enfoque permite a confirmação de que Jorge Amado é um dos nomes referenciais da literatura brasileira, entendendo-se que isso se deve, sobretudo e, entre outros aspectos, porque encarnou em sua arte o desejo por emancipação do seu povo. Assim, retomar esse olhar crítico amadiano, revisitando os contextos histórico-culturais que o romance em estudo permite desvelar em seus contornos políticos e sociais, significa manter viva a nossa memória histórica, o que, espera-se, seja compreendido como relevante para a motivação desta leitura.

### **A temática negra e a história**

*É no xaréu que brilha a prata luz do céu  
E o povo negro entendeu que o grande vencedor  
Se ergue além da dor  
Tudo chegou sobrevivente num navio  
Quem descobriu o Brasil?  
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente  
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente*  
(Caetano Veloso)

A década de 1960 foi rica em acontecimentos marcantes no âmbito nacional e internacional, resultantes da efervescência de ideias que se espalharam mundo afora. No Brasil, o período se iniciou sob uma atmosfera de euforia, ao influxo do surto desenvolvimentista implantado por Juscelino Kubitschek, que promoveu o crescimento da economia a partir da eliminação de restrições para o ingresso do capital estrangeiro. Com o lema “Cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo”, ele criou as condições para a

instalação de indústrias, com destaque para áreas como a metalurgia, a construção naval, a maquinaria e o setor elétrico. Ao mesmo tempo, colocou em prática um programa arrojado de obras públicas que, além de realizações importantes em setores essenciais, tem na construção de Brasília o símbolo maior (LOPEZ, 1987).

Em outras áreas verificavam-se fenômenos que concorriam para o predomínio do clima auspicioso. Por todos os cantos ecoava a marchinha “A taça do mundo é nossa” em celebração pela conquista da Copa do Mundo de 1958. Com ritmo mais contido, João Gilberto cantava quase sussurrando ao som de um violão sincopado “Chega de saudade”, hostilizando o caráter depressivo da música brasileira da época. A conhecida composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim reinventou o samba e consagrou um estilo musical (SEVERIANO, 2008). Insurgindo-se contra o caráter alienante dos filmes de apelo popularesco, surgiu o Cinema Novo, com produções voltadas para a realidade brasileira, abordando problemas sociais crônicos (SOUZA, 1981) e seguindo a proposta minimalista da Bossa Nova.

A onda de renovação das manifestações culturais avançou a década e teve nos festivais de música promovidos por emissoras de televisão a sua melhor expressão, porém contrastava com o ambiente sombrio instalado pelo golpe militar de primeiro de abril de 1964. Temendo o improvável, ou seja, que João Goulart implantasse um governo de esquerda no Brasil, os segmentos conservadores articularam-se em torno de empresários, profissionais liberais, setores da Igreja Católica e organismos de imprensa para depô-lo, tendo nas forças armadas seu braço operacional (SILVA, 1978). A coesão alcançada no momento inicial da intervenção na ordem democrática desfez-se por causa de divergências quanto aos rumos a serem tomados para manter o controle do poder. Enquanto um grupo defendia o retorno à normalidade, outro propunha ações drásticas, criando-se um impasse surdo que se acentuou com a nomeação de Costa e Silva, embora os sinais de avanço do grupo chamado “linha dura” já se fizessem notar claramente, como indicou a edição do famigerado Ato Institucional Número Cinco (AI-5) em dezembro de 1968 (CHAGAS, 1979).

As marcas pelas consequências dos atos institucionais, denominação do artifício engendrado para permitir e dar amparo legal aos afrontes às liberdades civis, e a triste memória do ano de 1968 podem ser medidas nas palavras que seguem:

esse ano de 1968, o qual, no caso do Brasil, seria tão determinante quanto a fatalidade: para nós, é o ano do AI-5, o Ato Institucional n<sup>o</sup> 5. Assim se chamaram esses instrumentos de cassação de direitos civis e suspensão da

Constituição, criados pelo regime militar quando do golpe de Estado de 1964. O de número 5, o mais duro de todos, promulgado a 13 de dezembro de 1968, instaurou as trevas que se abateram sobre o país por mais de dez anos. (GALVÃO, 2005, p. 24)

Um dos momentos decisivos daquele período e, provavelmente, da história recente do Brasil, foram os meses finais do ano de 1969. Em agosto, Costa e Silva sofreu uma isquemia cerebral que o impediu de exercer suas funções, deflagrando o aprofundamento da crise entre os militares. Pedro Aleixo, o vice-presidente, foi impedido de substituí-lo devido à antipatia dos militares por sua oposição às medidas repressoras previstas pelo AI-5. Para evitar que assumisse a presidência, as altas esferas das forças armadas decidiram formar uma junta composta pelos ministros da Aeronáutica, do Exército e da Marinha, a fim de governar o país até solucionar o problema que se criara (GALVÃO, 2005). Se havia alguma dúvida quanto aos seus propósitos, com um golpe dentro do golpe, a facção intransigente sinalizava que as represálias e as perseguições a opositores aumentariam.

Alguns segmentos mais inquietos esboçaram reação, por vezes extremada, como foi o caso do sequestro do embaixador dos Estados Unidos ainda enquanto a junta militar exercia o governo. Decorreu pouco tempo, no entanto, para que os militares demonstrassem sua disposição em combater duramente os insurgentes, pois, com a nomeação de Emílio Médici para o cargo de presidente, cristalizou-se a vitória do grupo “linha dura”, que vinha de uma longa tradição golpista, iniciada no movimento dos tenentes da década de 1930, quando haviam sido derrotados (GASPARI, 2002). Daí em diante, instaurou-se um processo brutal de aniquilamento das resistências ao regime pela intensificação da censura à imprensa e às manifestações artísticas e, fundamentalmente, pela tortura e pela eliminação de pessoas consideradas como ameaça.

Foi nesse ambiente pesado e de vozes discordantes asfixiadas que Jorge Amado publicou *Tenda dos milagres* (1969), romance de sucesso imediato junto ao público. Foram cerca de vinte edições somente ao longo da década seguinte, também período no qual Nelson Pereira dos Santos o tomou como referência para rodar filme homônimo, em 1977. Oito anos mais tarde a obra foi adaptada para a televisão em seriado exibido pela Rede Globo.

Apesar de estimular produções em outros campos de criação e de permanecer despertando interesse dos leitores nos dias atuais, o romance não costuma figurar entre realizações mais importantes do autor, ao menos no juízo de boa parte da crítica. Há quem o

reconheça como um dos que indicam o aperfeiçoamento do escritor, expressando “um novo experimento: de linguagem, de corte narrativo, de visão de mundo” (PICCHIO, 1997, p. 535). Se, como sugere Luciana Stegagno-Picchio, a obra pode ser examinada como caracterizadora do processo de evolução e amadurecimento de Jorge Amado, existem incidências que permitem análises voltadas para outras perspectivas. Um dos enfoques possíveis diz respeito às conexões com o momento de sua publicação.

Segundo Hans Robert Jauss (1994), uma obra literária surge vinculada ao seu contexto histórico e social, por isso uma das formas de compreendê-la é a identificação de fatores que a associem com a realidade em que apareceu. Do mesmo modo, afirma ele, a análise dentro de uma perspectiva histórica permite a compreensão dos múltiplos sentidos que o objeto literário pode adquirir com o passar do tempo. Outra premissa do estudioso alemão é de que a obra dialoga através do tempo com o público, com a crítica e com a série literária a que pertence, por meio da aceitação dos leitores, pelas confirmações e refutações ou pelos parâmetros que cria para produções posteriores.

O emprego desses referenciais permite compreender fenômenos relativos à percepção de *Tenda dos milagres* no que diz respeito à constante aceitação popular em oposição à indiferença de especialistas. Por outro lado, abre caminho para examinar o romance dentro de uma perspectiva que dê mais valor às incidências que o associam ao período da ditadura militar, permitindo vinculações com outros fatos históricos ocorridos no Brasil ao longo do século XX. Para tanto, basta considerar certos fatores de ordem social e econômica, articulando-os com ocorrências do campo da criação literária.

Em um primeiro momento, a boa aceitação da obra pode ser atribuída às alusões que faz a assuntos da época em que veio a público, na medida em que apresenta aspectos que a colocam em condição de contestante ao regime ditatorial em vigência no período. Sob o pretexto de descrever as aventuras amorosas e pequenas proezas de Pedro Arcanjo que, de simples bedel da Faculdade de Medicina, transforma-se em referência internacional para a antropologia, Jorge Amado constrói uma narrativa recheada pela abordagem de situações da realidade brasileira. O ponto de partida é a súbita notoriedade que o mestiço pobre de Salvador recebe desde a breve passagem pela Bahia de James Levenson, consagrado etnólogo estadunidense e admirador de Arcanjo.

Até então, morto havia vinte cinco anos, o bedel estava na memória das muitas mulheres com quem se relacionara, dos bêbados, dos boêmios e dos capoeiras do Pelourinho, graças às muitas histórias que protagonizara, ao número incontável de filhos que deixara, ao temperamento amistoso e prestimoso e ao gosto pela dissipação e pela cachaça. Também se fizera respeitar devido à posição destacada dentro da hierarquia do candomblé, fato que lhe conferiu o título honorífico de Ojuobá, isto é, “Os Olhos de Xangô”. Seu conhecimento das práticas religiosas contribuiu para o prestígio alcançado pelos livros que escreveu, pois graças à orientação de Majé Bassã, sua iyalorixá, entrou num período de comedimentos e dedicou mais de dez anos aos estudos, ampliando seu domínio sobre os costumes e a cultura da população baiana negra. A procura por informações sobre os descendentes de africanos levou-o a identificar a genealogia das principais famílias, daí a sua facilidade para distinguir as ramificações da miscigenação.

Amigo inseparável de Pedro e proprietário de modesta tipografia, Lídio Corró foi o responsável pela penosa impressão dos escritos e encarregou-se de distribuí-los, enviando exemplares para bibliotecas e instituições de vários lugares, inclusive no exterior. Graças a esse desprendimento, James Levenson, professor da Columbia University de renome internacional por seus trabalhos etnológicos, tomou ciência dos estudos de Arcanjo. Assim, sua visita ao Brasil revela, no antigo subalterno da faculdade, uma autoridade em assuntos ligados à vida popular, à influência dos costumes africanos e à mestiçagem na Bahia, despertando a curiosidade de intelectuais, jornalistas e políticos sobre a vida de um homem simples, avesso a qualquer tipo de glorificação, que terminara seus dias praticamente na indigência.

A presença do visitante estrangeiro ainda levou à descoberta de que o ano de 1968 correspondia ao centenário de nascimento de Pedro Arcanjo, razão pela qual se decidiu realizar eventos comemorativos e, assim, iniciou-se uma grande movimentação da imprensa, da propaganda e de autoridades na busca de informações a seu respeito. Diante da constatação de que fora um indivíduo de conduta nada exemplar aos olhos da elite conservadora e branca, que sua vida resumira-se a seu mundo penurioso e que seus livros haviam sido desdenhados pelos luminares da intelectualidade baiana, os envolvidos nas homenagens assumem a tarefa de demudar sua imagem, adequando-a a seus interesses.

Jorge Amado ambienta a narrativa de *Tendas dos milagres* em diversas épocas, de acordo com a etapa da vida do protagonista apresentada ao leitor. Outra estratégia de que

lança mão é a contraposição da imagem transfigurada de Arcanjo pelos que dela se apropriam com seu passado verdadeiro, de homem simples e de boa convivência, mas capaz de travar duros embates com professores e de liderar confrontos com a polícia em defesa de sua gente e de sua cultura. Em vida, lutara ferrenhamente contra as ideias preconceituosas em relação aos negros, ainda defendidas tacitamente pela elite branca, classe a que pertenciam os que repentinamente passaram a engrandecer seu nome.

O manejo com destreza de diversas perspectivas temporais garante dinamismo e vitalidade à narração, com sobreposição de cenas e intensa movimentação de ações. Além disso, os cortes sucessivos dão leveza à narração, contribuindo para sua fluidez. A alternância de épocas estabelece um jogo entre passagens marcantes da vida de Pedro Arcanjo e acontecimentos históricos ocorridos no período correspondente ao seu centenário, emoldurando a descrição ficcional com eventos da vida brasileira. A composição do cenário que o autor desenha apresenta alusões ao preconceito em relação aos negros e à cultura de origem africana, perseguições aos praticantes do candomblé, discriminações étnicas, sonegação de direitos e desprezo por segmentos sociais desfavorecidos economicamente. A urdidura da trama permite, porém, a presentificação de fatos porque as situações são apresentadas dentro de um enfoque cujo ponto de partida é a realidade vivida no Brasil durante a década de 1960.

As vinculações entre a trajetória de Pedro Arcanjo e o cotidiano do país na época da publicação do romance aparecem de diferentes maneiras, por meio de referências a episódios que protagonizou. Arcanjo não conheceu o pai, morto na Guerra do Paraguai antes de seu nascimento, e seu infortúnio se completou ainda na adolescência, com o falecimento da mãe. Depois disso, precisou viver de favores, porém a persistência e a retidão de caráter herdados dela permitiram que logo deixasse de depender de outras pessoas e passasse a se impor diante de injustiças aos de sua cor ou de sua classe. Por causa disso, foi demitido de empregos, primeiro na faculdade, depois na empresa de energia elétrica. Nessa, como consequência de sua participação na greve dos transportes, fato lembrado por alguém tão logo começa a se espalhar a notícia de sua morte:

- [...] foi em trinta e quatro, há nove anos: quem não se lembra da greve da Circular? No começo era só o pessoal dos bondes, o diabo do velho não tinha por que se meter.
- Ele trabalhou na Circular? Nunca soube.

- Por pouco tempo, era entregador dos recibos de luz, tinha conseguido o lugar com empenho e a muito custo, andava precisando.
- Sempre andou precisando.
- Pois não é que entrou na greve também, acabou na comissão, escapou de ser preso e foi posto no olho da rua. Também nunca mais ninguém lhe cobrou passagem de bonde. (AMADO, 1978, p. 47)

Demitido, não conseguiu mais emprego fixo, pois já estava com sessenta e seis anos, sendo então obrigado a se satisfazer com trabalhos ocasionais de pouco ganho. De natureza perdulária, submeteu-se a privações cada vez mais agudas, porém jamais perdeu a altivez da época em que abandonara a função de bedel por não se sujeitar a humilhações e a preconceitos. Pela mesma razão havia se envolvido na greve, como esclarece passagem posterior ao trecho mencionado:

- Professor, vim lhe procurar a propósito da greve da Circular.
- Da greve? Geral, não? Parou tudo, não foi? [...]
- Formidável, sim! Movimento justo, professor, os salários são miseráveis. [...] a nossa vitória é certa.
- Nossa? O que você tem a ver com isso?
- [...]
- Pois, professor, eu sou membro de uma comissão de solidariedade aos grevistas. (AMADO, 1978, p. 312)

A ditadura implantada em 1964 impôs severas restrições às liberdades civis e algumas das primeiras medidas foram o esvaziamento das entidades sindicais e o cerceamento às ações de movimentos reivindicatórios, cujas atuações vinha sendo forte nos momentos antecedentes ao golpe. A proximidade de João Goulart com os setores populares foi uma das causas de sua destituição, sendo o famoso Comício da Central do Brasil e o discurso para os sargentos, no Automóvel Clube, em março daquele ano, fatores decisivos. No primeiro, o presidente anunciou decreto tratando da reforma agrária, atendendo a pedidos dos segmentos desfavorecidos do campo e assustando os conservadores. O pronunciamento aos oficiais não graduados foi a gota d'água porque representou aos olhos dos detentores de altas patentes a quebra de uma hierarquia (GASPARI, 2002).

Entre as primeiras medidas tomadas por Castelo Branco está a desestruturação das organizações de trabalhadores por meio da intervenção em sindicatos e federações operárias e da extinção de todas as instituições que defendiam algum tipo de conquista social. As perseguições e as prisões de políticos considerados ameaças ao regime logo se estenderam a líderes sindicais, operários, religiosos, estudantes, professores e até mesmo militares com

algum tipo de atividade associativa, sob a acusação de subversão (LOPEZ, 1987). O recrudescimento no combate aos opositores levou à criminalização do ativismo, como demonstra a Lei de Segurança Nacional, criada em setembro de 1969, como instrumento de apoio aos propósitos dos militares, que previa pena de quatro a dez anos de prisão para quem se envolvesse em greve.

A referência a episódios protagonizados por Arcanjo, em 1934, remete à época em que se implantou no Brasil uma constituição que assegurava, pela primeira vez, salvaguardas à classe laboral, regulamentando jornada de trabalho e instituindo direitos. Entre eles, estava o da organização em sindicatos e da interrupção coletiva de atividades como forma de reivindicar melhorias nas relações com o capital. Assim, Jorge Amado contrapõe um período do passado marcado por avanços no reconhecimento de prerrogativas de cidadania com a situação vivida no momento da publicação de *Tenda dos milagres*, quando a todo instante surgiam mecanismos para o tolhimento de garantias básicas asseguradas aos trabalhadores. A situação a que o governo militar os submetia naquele momento é mencionada por Zezinho, proprietário do *Jornal da Cidade*, quando recomenda a um de seus empregados: “é melhor não falar em greve na situação atual, evite esse tópico, seu Ari” (AMADO, 1978, p. 70).

A advertência dá-se mediante a referência por Damião sobre a atuação de Arcanjo na citada greve, em depoimento prestado ao periódico com vistas à publicação de cadernos especiais dedicados ao centenário do ex-bedel. Outros eventos estavam previstos, entre os quais um seminário, pois segundo professor Ramos, “nada mais indicado do que um conclave de sábios no qual se afirme mais uma vez a tese brasileira [da democracia de raças] e se denuncie os crimes do *apartheid*, do racismo, do ódio, entre os homens” (AMADO, 1978, p. 120). A ideia do catedrático, assim como as demais propostas, partiu de comissão constituída para organizar as comemorações, sendo Zezinho seu membro mais influente. Por ocasião do encerramento da reunião em que as decisões foram tomadas, ele pediu detalhes minuciosos por escrito da programação e informou aos demais que seu diário a divulgaria por etapas. Justificou-se com o argumento de que a tática alimentaria as expectativas e o interesse da população, provocando comentários irônicos de outros presentes quanto à sinceridade de suas palavras:

- Vai pedir o *nihil obstat* – murmurou o macabro Ferreirinha ao jocoso Goldman, gerente do jornal [...].
- Ao SNI ou ao Chefe de Polícia?

- Aos dois, provavelmente. (AMADO, 1978, p. 121)

Os militares usavam o aparato do Estado para o controle da sociedade, por meio de órgãos criados para essa finalidade, a exemplo do Serviço Nacional de Informações (SNI) e de correlatos nas forças armadas e nas corporações de segurança das unidades da federação. A ideologia da segurança nacional justificava a intervenção do aparelho investigativo em todas as instâncias, enquanto a arbitrariedade do regime permitia que fossem ignorados quaisquer limites de ação, criando a permanente sensação de medo, inibindo iniciativas, principalmente nos campos artístico e cultural.

Em *Tendas dos milagres*, poucos dias após o encontro mencionado, os organizadores das atividades comemorativas ao centenário de Arcanjo são surpreendidos pela informação de Zezinho sobre a impossibilidade de realizar o seminário:

- Fui... bem... fui procurado... e tive a ocasião de discutir o assunto em todos os seus aspectos.
- Procurado? Por quem? – quis saber a secretária do Centro Folclórico, inteiramente por fora das sutilezas da política.
- Por quem de direito, minha boa amiga. (AMADO, 1978, p.129)

Alegando se tratar de assuntos que lhe escapavam ao controle, Zezinho passou a falar de acordos comerciais firmados pelo Brasil com a África do Sul, da criação de rotas aéreas entre os dois países, da defesa de interesses comuns na ONU e de uma possível “aliança política contra o comunismo” como motivos para não promover o evento que tinha o *apartheid* como um dos temas. Encerra suas explicações acrescentando:

Não vou sequer me referir aos Estados Unidos, aos nossos compromissos com a grande nação americana. Exatamente quando aumentam suas dificuldades com os negros, também nós vamos mandar-lhe lenha? Do racismo ao Vietnam é um passo. (AMADO, 1978, p. 129)

Ao invocar os interesses do país como justificativa, Zezinho esconde os seus em relação à ditadura e sua anuência com a proibição, permitindo inferências do leitor a respeito do apoio que boa parte dos órgãos de imprensa deu à deflagração do golpe. Seus temores com relação a possíveis manifestações antirracistas articulam-se com a atitude hipócrita da classe a que pertence, no sentido de ignorar as lutas de Arcanjo contra a perseguição aos negros. Com relação ao mundo objetivo, sua postura ajusta-se às práticas dos militares que censuravam a

divulgação de notícias dos movimentos sociais no Brasil em nome de uma pretensa democracia racial (LOPEZ, 1987).

Nesse sentido, a trajetória de Arcanjo leva a questionamentos sobre a ordem vigente não apenas em relação a garantias de liberdade individual ou a questões raciais no período discricionário, mas ao princípio da doutrina liberal que prevê a igualdade de direitos entre os indivíduos. Considerando-se essa perspectiva, *Tenda dos milagres* permite o estabelecimento de vínculos com a condição dos negros no Brasil desde a implantação da República. Se até então o indivíduo de origem africana era somente um bem material utilizado como força de trabalho, justificando a sonegação de prerrogativas básicas da cidadania, com a libertação do jugo escravagista e a instalação do novo regime político, sua sorte teria que ser outra. Para tanto, uma das formas de inserção social do antigo cativo deveria ser a remuneração justa pela sua mão de obra.

O problema é que as relações de trabalho livre no país apresentam um histórico de precariedades por causa dos mais de trezentos anos de escravidão, sendo que as debilidades do sistema ficaram mais expostas a partir de meados do século XIX, quando, efetivamente, instituiu-se por aqui uma classe laboral regida por estatuto remuneratório. No final da monarquia existiam categorias profissionais bem definidas, tais como portuários, ferroviários, operários da construção civil, estivadores, têxteis e gráficos, além de empregados em vários ramos da incipiente indústria (CARDOSO, 2006). Ocorre que o recrutamento dessa força de trabalho dava-se por meio de estratégias aviltantes: mulheres e crianças com menos de dez anos ganhando salários inferiores aos homens; crianças pobres e órfãs, com o argumento de formação profissional; indigentes abrigados em instituições de caridade; indivíduos das áreas rurais subempregados ou oriundos da agricultura de subsistência. A esses se incorporaram os imigrantes trazidos da Europa que, ao chegarem, viam-se obrigados a reembolsar as despesas da viagem ao patrão. Além disso, todos estavam sujeitos a jornadas que podiam durar até dezessete horas diárias (MENDES JÚNIOR; MARANHÃO, 1983).

Tal situação permaneceu durante a República Velha, avançando as décadas iniciais do século XX, durante o longo processo de transformações que desembocou na Revolução de 1930 e que encerrou o domínio político das oligarquias rurais:

A fase que medeia entre o declínio do Império e o irrompimento da Primeira Guerra Mundial – fato este que os historiadores consideram, com razão, o

encerramento do século XIX – denuncia importantes e profundas alterações na vida brasileira. (SODRÉ, 1988, p. 433)

Esse processo de mudança foi impulsionado pela diversificação nos ramos de atividade profissional resultante da expansão do número de trabalhadores assalariados e do surgimento de um operariado que, consciente de sua condição, despertou para o espírito associativista. Ao ex-escravo, entretanto, coube um papel secundário mesmo dentro do segmento com o qual estava identificado, pois seu poder de barganha era praticamente nulo, restando-lhe poucas alternativas a não ser se sujeitar ao aviltamento.

A marginalidade do negro livre vinha se desenhando desde a época da campanha abolicionista. Participantes ativos do seu processo de libertação, os cativos das áreas rurais sentiram-se estimulados a usar mais frequentemente um instrumento histórico de insurgência contra a condição servil, a fuga (RISÉRIO, 2007). Enquanto, em épocas anteriores, embrenhavam-se nas matas, a propagação do movimento antiescravista os animou a procurar as cidades, onde, por vezes, conseguiam trabalho livre. Dessa forma, viravam carroceiros, ensacadores, estivadores ou, em setores como a indústria, as caieiras e as olarias, exercendo atividades que não exigiam qualificação, quase sempre em piores condições de insalubridade do que os demais trabalhadores (MENDES JÚNIOR; MARANHÃO, 1983).

As ocupações exercidas pelas personagens negras em *Tenda dos milagres* possibilitam comparações com a posição dos antigos escravos em relação ao trabalho no período compreendido entre a abolição e a década de 30 do século XX. Algumas personagens sequer têm profissão definida, como é o caso de Terência, que busca sustento com a venda de café, cuscuz e tapioca em uma barraca. Mestre Budião vive dos ganhos de sua escola de capoeira e quem se mantém como empregado executa trabalho braçal, situação de Manuel de Praxedes, estivador no porto de Salvador. Todos são pobres e nem mesmo aqueles com melhor destino conseguem escapar de uma existência de limitações materiais.

Pedro Arcanjo teve dois empregos fixos, um na faculdade de medicina, onde permaneceu por cerca de trinta anos, e o outro na companhia de energia elétrica. Apesar de sua índole perdulária e desapegada a bens tangíveis, nada indica que percebesse ordenado suficiente para viver em condições significativamente melhores em relação ao estado miserável em que morreu. A diferença visível em sua vida durante o tempo que teve ocupação definida foi o cuidado maior

com a aparência pessoal, vestindo-se com roupas e calçados em bom estado, e o princípio de jamais aceitar que alguém pagasse sua comida e sua bebida.

Lídio vinha de família um pouco mais afortunada, pois seu pai era proprietário de uma barbearia, enquanto Arcanjo foi criado pela mãe lavadeira. Corró aprendeu o ofício e teve a chance de aprender outros no liceu, de onde saiu conhecendo a tipografia, o desenho e a marcenaria, habilidades das quais vivia. Entretanto, também não escapou das privações. Dormia em um cômodo desconfortável, nos fundos da pequena oficina adquirida a duras penas, em cujo espaço também se situava o arremedo de ateliê em que “riscava os milagres”.

Do ponto de vista histórico, os antecedentes que se vinculam com tais ocorrências de *Tenda dos milagres* remontam ao modo como o Brasil ingressou na ordem capitalista. Dependente da agricultura para compor sua pauta de exportações, apesar do cultivo de outros produtos como a cana, principalmente, o país concentrou seus esforços no comércio internacional do café por ser o mais lucrativo:

O café passou a ser o produto principal da nossa pauta de exportação já a partir do decênio 1831/1840, quando contribuiu com 43,8% do total, evoluindo no decênio seguinte para 48,8% e chegando, finalmente, a 61,5% no período compreendido entre 1881 e 1890. (LOPEZ, 1987, p. 10)

A Abolição e a República poderiam contribuir para o surgimento de outros setores econômicos, bem como para o fortalecimento de segmentos existentes. No campo, introduzindo novos cultivos e estimulando lavouras já cultivadas como a da cana e do algodão, ou favorecendo a expansão da pecuária, tradicional em algumas regiões. Na área urbana, incentivando a expansão fabril a partir da agricultura, por meio do beneficiamento da matéria-prima nacional com vistas à obtenção de bens de maior valor no comércio exterior. Ações nessa direção permitiriam a criação de condições para a remoção de obstáculos ao desenvolvimento das forças produtivas por intermédio do trabalho livre, favorecendo a instituição de relações mais modernas entre os meios de produção e o trabalho.

Fossem a Abolição e a República instauradas com o espírito de transformações estruturais profundas, trariam consigo mudanças significativas no campo social:

Seria de esperar, portanto, que a inserção do Brasil na divisão internacional do trabalho acabasse por refletir estas mudanças, revertendo a tendência à monocultura e expandindo a participação do país nos vários mercados. O que se dá, no entanto, é o contrário [...].

A razão dos fracassos brasileiros em outros mercados que não o do café está fundamentalmente nas mudanças sofridas pelo capitalismo, que entra a partir de 1870 em sua fase monopolista, com que se alteram as regras do jogo do comércio mundial. Em última análise, a Abolição e a República chegam tarde para permitir ao Brasil diversificar seu Setor de Mercado Externo. (CARDOSO, 2006, p. 389-390)

Em razão disso, as forças de trabalho, assim como suas relações com o sistema de produção, orientaram-se por normas incongruentes com a ordem determinada pelo estágio em que o capitalismo se encontrava naquele momento. Por outro lado, prevaleceu a estrutura econômica de base agrícola, com a ocorrência de desenvolvimento industrial unicamente naquelas regiões em que havia a circulação de capitais provenientes da lavoura cafeeira. “Nas demais, a ordem vigente desde o período colonial mantinha-se praticamente intacta: Nas últimas décadas do século XIX, a Bahia entrou no seu ocaso econômico, determinado pela perda de posições de seus produtos no mercado internacional, bem como pela emergência do capitalismo no centro-sul” (BACELAR, 2008, p. 42).

Segundo Bacelar (2008), apesar de afetada pela nova realidade e da posição secundária no âmbito nacional, Salvador se manteve como cidade de expressão regional, devido à condição de sede dos poderes administrativo e político e à propensão para as atividades comerciais. Estas características atraíam recursos, estimulavam o surgimento de novos serviços e a expansão da urbanização. No que diz respeito aos negros:

majoritários demograficamente, muitos deles, livres, puderam assegurar uma considerável proporção de controle direto sobre os seus meios de produção, nas oficinas, no artesanato, na construção civil, no pequeno comércio e nos serviços de ganho. Mais ainda, muitos grupos com base na afiliação étnica, na categoria racial ou no parentesco – como, por exemplo, os cantos e a estiva – já detinham “fatias”, verdadeiros monopólios do mercado simples de necessidades locais. (BACELAR, 2008, p. 42-43)

O autor acrescenta que, apesar de transformações na atividade econômica da Bahia, devido ao início do cultivo do cacau no final do século XIX e da introdução de novos grupos étnicos, a situação dos negros e mestiços no mercado de trabalho se manteve inalterada durante a Primeira República. Havia interesse na desvalorização da mão de obra, propósito facilitado pela existência de grande contingente de ex-escravos, da mesma forma como não se queria alteração nas relações laborais, havendo esforço para preservar práticas e normas tradicionais, com caráter de favorecimento pessoal. Em *Tendas dos milagres*, o poder das

relações entre os indivíduos garante os dois empregos de Pedro Arcanjo, o primeiro, graças à ação de sua iyalorixá, que tinha influência em vários setores:

Majé Bassã, multipotente em suas relações e amizades, temida por graúdos do governo. Com frequência, ao ouvir a citação do nome de um bambambã da política, do comércio, de um potentado, até mesmo de sacerdote da Igreja, mãe Bassã murmura: “Esse é dos meus”. (AMADO, 1978, p. 104)

As dificuldades para garantir meios de vida e as precárias condições econômicas dos negros somam-se ao preconceito, um dos eixos fundamentais da narrativa, formando os grandes obstáculos para que pudessem superar a marginalidade a que estavam submetidos. Na obra, Nilo Argolo – amparado pelo prestígio que a cátedra proporcionava e pelas teorias de Gobineau, Madison Grant, entre outros –, se encarregava pela difusão de ideias racistas. Para tanto, contava com o apoio do delegado, executor das repressões e representante do consentimento do poder público, enquanto a imprensa servia como caixa de ressonância:

A perseguição aos candomblés era natural corolário da pregação racista iniciada na Faculdade e retomada por certos jornais. Pedrito Gordo punha a teoria em prática, produto direto de Nilo Argolo e Osvaldo Fontes, sua lógica consequência. (AMADO, 1978, p. 153)

Ou então como se observa em outra passagem:

De 1920 a 1926, enquanto durou o reinado do todo-poderoso delegado auxiliar [Pedrito Gordo], os costumes de origem negra, sem exceção, das vendedoras de comida até os orixás, foram objeto de violência contínua e crescente. O delegado mantinha-se disposto a acabar com as tradições populares, a porrete e a facão, a bala se preciso.

O samba-de-roda foi exilado para o fim do mundo, ruelas e casebres perdidos. As escolas de capoeira fecharam suas portas, quase todas. (AMADO, 1978, p. 273)

A dança, o canto, a música e as práticas religiosas serviram como forma de resistência para os africanos trazidos ao Brasil e estão presentes como manifestações da cultura há muito tempo, sobrevivendo à opressão escravagista. Tais práticas estão associadas à indignação e à capacidade de reação ao servilismo:

Códigos e práticas de cultura que, remetendo a sistemas originários da África Negra, sobreviveram às pressões do escravismo. [...] A verdade é que as classes, dominadas, em todas as circunstâncias e regimes, vão sempre além daquilo que a elas é permitido. Não foi diferente no escravismo brasileiro. Assim é que chegaram até nós, sobrevivendo a todos os

obstáculos impostos pela vida escrava, tanto práticas culturais toleradas ou até estimuladas pelos senhores, quanto práticas culturais combatidas. (RISÉRIO, 2007, p. 334)

A representação do combate a práticas enraizadas na cultura dos descendentes de africanos é um ataque frontal aos negros e uma forma de desqualificá-los. Jorge Amado aborda o problema mencionando as teorias do cientificismo, de grande eco no Brasil nas décadas finais do século XIX e início do XX, citando Nina Rodrigues, médico conhecido na época pela defesa de ideias racistas com base nesses princípios. Na ficção, uma das personagens que mais insiste no descrédito é Pedrito:

Aprendera que negros e mestiços possuem natural tendência ao crime, agravada pelas práticas bárbaras do candomblé, das rodas de samba, da capoeira, escolas de criminalidade a aperfeiçoar quem já nascera assassino, ladrão, canalha. [...] o delegado considerava a exibição de tais costumes monstruoso acinte às famílias, achincalhe à cultura, à latinidade de que tanto se orgulhavam intelectuais, políticos, comerciantes, fazendeiros, a elite. (AMADO, 1978, p. 246)

A abordagem do assunto lembra o problema racial em Salvador no período em razão do grande número de negros e mestiços e das relações no campo do trabalho. Jeferson Bacelar (2008) afirma que a elite branca da cidade viveu uma situação ambígua em relação ao escravo e seus descendentes, pois, como era próprio da camada dominante do tempo, queria mudanças desde que não afetassem seus interesses. Preservando a mesma estrutura econômica da época da escravidão, com base no comércio e na exportação de produtos agrícolas, o segmento dominante não se interessava por alterações envolvendo seu modo de produção. A regulamentação dos vínculos laborais efetivava-se informalmente, portanto fundamentava-se em princípios semelhantes aos do período da servidão. Era um instrumento para colocar os negros na defensiva porque se temia que pudessem insurgir-se inspirados por exemplos do passado, como os quilombos e a Revolta dos Malês, em 1835.

O receio gerou o escamoteamento dos problemas raciais, para isso serviu como disfarce o princípio republicano da equidade entre os indivíduos, surgindo a formulação de “discurso assimilacionista da harmonia e da igualdade entre as raças” (BACELAR, 2008, p. 47). Na prática, porém, a situação era diferente porque a intenção secreta consistia na preservação da ordem vigente. Para alcançar este objetivo, a elite, composta pela minoria branca da população, impunha a si a importante tarefa de afirmar a superioridade de sua etnia e a inferioridade dos negros. Tratava-se:

Enfim de justificar ideologicamente as condutas desenvolvidas em relação à questão racial em Salvador. [...] não havia afirmação em nenhum instante de conflito racial, nem tampouco avaliação das relações entre negros e brancos, mas sim uma perspectiva estigmatizante em relação ao negro. O negro era o outro inferior e incivilizado, em relação ao branco, superior e portador de padrões civilizatórios europeus. (BACELAR, 2008, p. 49)

A situação só começou a se alterar bem mais tarde, embora durante a década de 1930 tenha se iniciado “um processo de revalorização da cultura africana na Bahia” dando começo à afirmação de “um mundo negro-africano” (BACELAR, 2008, p. 128). O autor salienta que personalidades estrangeiras, como Roger Bastide e Pierre Verger, interessaram-se pelas peculiaridades culturais da cidade, onde foi promovido o II Congresso Afro-Brasileiro, em 1937, ano em que começaram as articulações para a fundação da atual Federação Baiana do Culto Afro-Brasileiro. Alguns atributos de Pedro Arcanjo apresentam simetria com esses movimentos pelo reconhecimento de práticas cotidianas dos pretos, pois foi ele “um libertário, sem ideologia, é certo, mas de incomparável paixão popular, bandeira de luta contra o racismo, o preconceito, a miséria e a tristeza” (AMADO, 1978, p. 22).

Podem-se acrescentar a esses traços de personalidade os combates que travou contra a intelectualidade, sua intransigência na defesa de sua gente e a tenacidade na busca de conhecimento com o intuito de se instrumentalizar para enfrentar detrações. Seus livros expressam a articulação, tratando de assuntos como a culinária, a mestiçagem, a influência de costumes africanos e de outros aspectos relativos à vida dos negros na Bahia.

### **Jorge Amado e a crítica**

As relações apontadas entre *Tenda dos milagres* e fenômenos sociais e culturais permitem reconhecer na obra a representação de certas condições a que foi submetida a população brasileira de origem africana. Essa perspectiva abre caminho para a percepção de outras contiguidades do universo diegético criado por Jorge Amado com acontecimentos do mundo objetivo no respeitante ao papel destinado historicamente ao negro e à articulação desses fatores com o momento da publicação do livro, fatores estimulantes para novas reflexões sobre o lugar do autor na historiografia da literatura. As revisões tornam-se mais relevantes quando se tem presente o tratamento dado por setores da crítica que, durante muito tempo, relutaram diante da obra do escritor baiano. Uma amostra dessa má vontade é a

opinião de Alfredo Bosi registrada na *História concisa da literatura brasileira*, cuja primeira edição é de 1970, um ano após a publicação do romance em análise. Em breve balanço da produção do romancista até então, assim se pronuncia:

Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade... Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. (BOSI, 1997, p. 459)

A identificação da resistência incentivou a realização de levantamento sobre as motivações para tanto, tarefa assumida por Ívia Alves (2001), cujo resultado revela posicionamentos que se caracterizam pela ambiguidade. Em geral, segundo a autora, alguns especialistas mostram-se refratários ao reconhecimento de virtudes e insistem em sublinhar aspectos que consideram desabonadores; no entanto, preservam o nome de Jorge Amado dentro do cânone. A investigação tomou como *corpus* avaliações registradas em histórias da literatura, inclusive a de Alfredo Bosi, e ensaios críticos publicados até a década de 1970, resultando na identificação de fatores responsáveis pelo discurso contraditório de determinados segmentos. Enfatizando que seu conterrâneo foi recebido com restrições desde a entrada na cena literária nacional, a professora atribui as ressalvas iniciais à contaminação dos juízos por princípios ideológicos.

A militância esquerdista determinou que sua obra fosse examinada por um viés político-partidário durante as décadas de 30 e 40 do século XX:

Pelo cenário cultural e pelo conjunto de normas que foram balizas norteadoras do paradigma estético-literário, Jorge Amado, desde a sua primeira publicação, inseriu-se em um canto dilacerado por posicionamentos partidários da crítica; enquanto foi saudado pelos intelectuais inclinados ao socialismo, foi negado pelos estudiosos que se plantavam no centro ou à direita do espectro político. (ALVES, 2001, p. 201)

De acordo com a autora, num momento posterior, mais precisamente a partir de 1970, a alegação para o descrédito ao escritor foi a aceitação de seus romances por largas camadas de leitores. A boa acolhida pelo público preponderou como critério para ajuizamento depreciativo até mesmo quando do confronto de elementos aqui arrolados como demonstração de posicionamento crítico em relação à ditadura militar. A justificativa para sonegar seus méritos dava-se sob o argumento de que ele se encontrava preso a um paradoxo,

porque procurava evidenciar independência para denunciar a arbitrariedade da ditadura, enquanto por trás dessa aparente autonomia via-se preso às concessões que fazia para ser bem recebido pelos leitores.

É evidente que tais opiniões partem de conceitos estéticos pelos quais certos procedimentos do escritor são reprováveis, mas, como salienta Ívia Alves (2001), quem as manifesta não o exclui do cânone e reconhece algumas de suas qualidades. Além disso, a permanência de Jorge Amado entre autores considerados modelares, apesar das recriminações, o interesse contínuo do público e as frequentes e bem sucedidas transposições de romances para a televisão e para o cinema são fatores que podem ter estimulado a busca de novos referenciais para a avaliação de sua obra. Estudos surgidos recentemente trazem indicações de que está superada a dicotomia que orientou as avaliações durante muito tempo, quando eram as afinidades ideológicas e político-partidárias as que definiam, efetivamente, as posições em relação à produção do romancista.

A adoção de critérios que valorizam os aspectos artísticos e se mostram mais flexíveis em relação a grandes apuramentos sintáticos e a escolhas lexicais favorece o redimensionamento da posição ocupada pelo baiano na historiografia da literatura nacional. Há indícios de que, aos poucos, a crítica começa a atribuir-lhe a distinção merecida, como se observa a seguir:

Com o sucesso de público e comunista, Jorge foi injustamente tratado por certa crítica, o mesmo que aconteceu com Erico Verissimo, como se atraísse sobre si a magnética inveja, ou fosse o sucesso prova de falta de nível criativo de uma obra, quando a qualidade e a boa vendagem podem andar de mãos dadas. (NEJAR, 2007, p. 296)

Ao tocar na falta de equidade para o julgamento da obra de Jorge Amado, a opinião de Nejar impõe um exercício de raciocínio, pois obriga a pensar que os mesmos indivíduos que fazem as restrições o colocam entre os renovadores da literatura brasileira durante o decênio de 1930. Quanto às ligações político-partidárias e a fácil aceitação pelos leitores, podem ser razões que lhe franquearam portas para a difusão de sua obra no exterior, com traduções para diversos idiomas. Vínculos ideológicos e impedimentos mínimos para a assimilação dos leitores, entretanto, não são elementos suficientes para diminuir as qualidades de nenhum escritor, da mesma forma como apartidarismo e virtuosismos linguísticos não garantem nível de excelência a ninguém. No essencial, os romances de Jorge Amado igualam-se aos de

outros escritores apontados como responsáveis pela renovação literária instaurada com o aparecimento da chamada segunda geração modernista, justificando a inclusão de seu nome na lista. A linguagem despojada e o estilo de “contador de histórias como gostava de dizer” (RISÉRIO, 2007) são apenas fatores que se somam a outros que determinaram a receptividade que teve, certamente também influenciando a decisão de editores estrangeiros.

A observação da tradição romanesca nacional revela que o baiano se inscreve na linha de sucessão iniciada por José de Alencar e que tem continuadores como Aluísio Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, dentre tantos, pela contribuição para o abasileiramento da paisagem literária. Prosseguindo na comparação com seus pares, seu nome é digno de ser colocado junto ao de Erico Verissimo, Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, Josué Montello e outros que, de maneira diferente, apresentam excelentes painéis de momentos importantes da vida nacional.

Todos os fatores apontados prestam-se como critérios para a aferição da relevância de um escritor, na opinião de Marisa Lajolo (2004), que também se refere à criação de símbolos, item no qual poucos podem ser equiparados a Jorge Amado. Afinal, é sua criação uma das figuras femininas mais representativas não só da literatura, mas de todo um imaginário criativo do país:

Em uma de suas obras mais conhecidas – *Gabriela cravo e canela* (1958) –, mais uma vez o leitor encontra uma figura feminina no título da obra e *pivô* da narrativa. Como já sucedera em *Iracema* e *Inocência*, imagens fortes de mulher pontilham o romance brasileiro e se transformam em *símbolos*, como esta Gabriela que ganhou mundos. (LAJOLO, 2004, p. 103-104)

O parentesco do romance amadiano com as produções de cultores do gênero pode ser identificado por outros caminhos, como a classe social e o espaço físico predominantes nas obras. Da mesma forma como na comparação pelas particularidades referidas, os ancestrais estão ligados à origem da forma no Brasil e a momentos marcantes do seu desenvolvimento. No caso de *Tenda dos milagres*, as personagens marginalizadas e o ambiente urbano ocupado por elas também estão presentes em *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, por exemplo, mas quando se abre a perspectiva para problemas sociais num sentido amplo, a lista aumenta consideravelmente.

O tratamento literário de assuntos que remetem a questões do cotidiano e a segmentos da população menos favorecidos é recorrente em sua obra:

Seu herói é mesmo o povo e disso o romancista faz uso constante e credo sincero, profundo e autêntico, conquanto se alternem maneirismos ou contrafações hostis. O romance amadoano atinge uma dupla acepção de ressonância coletiva, (disparada sem qualquer sutileza) no ir e vir das repercussões entre a criação e a leitura. (ARAÚJO, 2008, p. 83)

Manuel Antônio de Almeida e Aluísio Azevedo lidam apropriadamente com a temática social, entretanto suas personagens são tipos e as escolhas lexicais que fizeram passam longe da magnificência, sem que isso os diminua ou seja fundamental para uma avaliação favorável dos citados romances. A exemplo dos dois prosadores do passado, são outros os pontos de interesse nos escritos de Jorge Amado:

Ademais, o que se afigura, para alguns, em Jorge, o desleixo de composição ou miséria estilística, é nele, Rapsodo da Bahia, qualidade porque o estilo é o tema. Com desnudamento feroz. Pondo, ao narrar a escassez, um estilo da escassez.

Há que distinguir três espécies de romancistas: o criador de tipos; o criador de linguagem e o que, ao gerar tipos, gera a linguagem. Ora, Jorge é um dos mais prodigiosos criadores de tipos da nossa literatura, e o seu estilo serve, propositadamente, a esse desígnio. (NEJAR, 2007, p. 297)

A contestação de Carlos Nejar a respeito do que se disse por certo tempo de Jorge Amado em relação a desleixos faz lembrar outro escritor a quem seguidamente se faz o mesmo tipo de acusação: Lima Barreto. Ajusta-se ao caso do baiano o mesmo argumento que Silviano Santiago (2002) utiliza para valorizar o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, qual seja, a capacidade de ambos em se dirigirem a leitores de níveis variados, recorrendo àquilo que denomina “estética popular do romance”, algo perseguido pelos “nossos romancistas mais novos” e útil “na planificação de um texto, ainda forte e instigante, mas mais democrático na sua abrangência” (SANTIAGO, 2002, p. 101-102).

A crítica esquece, por vezes, quanto é recente a tradição literária brasileira, por isso, embora escritores de projeção internacional sejam referências fundamentais, os locais devem ser comparados àqueles que lhes estão mais próximos. É com eles que normalmente dialogam recriando sugestões, buscando aproximações, procurando traços distintivos. Jorge Amado trata de assuntos comuns a outros romancistas como a pobreza, a seca, a fome, a violência, mas em sua obra é frequente a associação desses assuntos às questões raciais, como se percebe em *Tenda dos milagres*. Daí a importância de se observar a maneira pela qual lida com tais ingredientes:

É com esses elementos que Jorge Amado constrói uma história de vida e de esperança, na qual também entra a miscigenação. Diferentes cores de pele se embolam em abraços amorosos, e diferentes modalidades culturais se alternam e se cruzam numa admirável polifonia. (LAJOLO, 2004, p. 106)

O surgimento de novos aparatos teóricos tem permitido a ampliação de perspectivas para o estudo da obra do romancista baiano, possibilitando que se compreenda melhor a natureza de nuances que apresenta nas suas produções:

Embora sob a premissa da miscigenação harmonizadora, outra é a perspectiva de Jorge Amado [no que diz respeito à relação do negro com o mundo]: são os dominados (o povo negro-mestiço) que delineiam a correnteza da vida social da Bahia. Eles são a bússola de navegação social dos sobrados e ruas da velha cidade (BACELAR, 2008, p. 120).

O emprego de referenciais menos presos à rigidez de certas convenções e fundamentos críticos, a procura por comparações mais flexíveis e por critérios que permitam a identificação de maior quantidade de aspectos positivos são fatores essenciais para a avaliação da obra de Jorge Amado. Acima de tudo, porém, deve sobrepor-se o princípio da justiça, como assinala Carlos Nejar (2007, p. 295) ao dizer que: “Jorge merece ser relido, agora livre na eternidade cristalina da palavra, com a isenção que o tempo concede”.

Embora tenha razão, alguém poderá enxergar em semelhante julgamento a influência de laços afetivos e do espírito corporativo, mas a obra do baiano é o melhor testemunho da procedência de tal constatação. De qualquer forma, é interessante acrescentar a avaliação de alguém que fala abertamente daquilo que não gosta em Jorge Amado:

Diversas coisas me levavam a discursar contra o autor de *Mar Morto*[...]. Mantenho ainda hoje, no essencial essas restrições – e, em vida, Jorge sempre soube disso. Mas fui aprendendo a admirá-lo, no plano pessoal. A ouvir conselhos seus. E a me abrir para a sedução de sua narrativa.

[...] Mas, enfim, penso que a virtude central de Jorge (ainda que também esta virtude traga vícios e defeitos) foi mergulhar fundo na vida de sua gente. Por esse caminho, ele chegou à questão sociorracial brasileira e às manifestações culturais populares de extração negroafricanas – em especial, ao candomblé [...]. Jorge foi, assim, fundamental para que a questão negra se firmasse no imaginário brasileiro. (RISÉRIO, 2007, p. 273)

Esse percurso de avaliações recentes da obra de Jorge Amado cria a perspectiva de que se aproxima o momento em que seu nome constará na história da literatura brasileira e estimulará ensaios críticos motivados tão somente pela preocupação em demonstrar que é o

grande escritor digno da consagração que têm lhe dedicado multidões de leitores mundo a fora. Para tanto, não se exige a sonegação de aspectos negativos ou que se feche os olhos a seus altos e baixos, de resto comuns em qualquer atividade. Assim, se é dispensável lembrar que inexistente neutralidade nas ações humanas, também é desnecessário destacar que tal fato não pode servir para estigmatizações, porque a insistência demasiada em determinada posição situa-se a um passo da intolerância.

### **Considerações finais**

Os movimentos em favor da valorização da cultura de origem africana em Salvador articulam-se com o surgimento de estudos e questionamentos sobre os problemas brasileiros, tendência da qual *Casa grande e senzala* é uma das expressões mais representativas, ao lado do chamado romance regionalista. Jorge Amado participa desse movimento com a publicação de *Jubiabá*, em 1935, romance que traz para o centro da cena a vida dos negros pobres e humildes. Ao mesmo tempo, o fenômeno articula-se com outros em andamento desde a década anterior, a partir da consolidação de uma classe operária e pelas lutas que os trabalhadores empreenderam, estimulados pelo impulso reivindicatório que se espalhou pela década de 1920 (SODRÉ, 1988).

A população negra, mais do que qualquer outro segmento, tinha motivos para reivindicar, pois eram muitas as suas demandas. Os caminhos para integração e mobilidade social estavam bloqueados, porque lhes eram solapados dois importantes mecanismos para tanto: trabalho digno e acesso à educação. Em cidades como São Paulo, os negros encontraram no imigrante um paradigma que impulsionou a mobilização. De maneira geral, os imigrantes que lá se instalaram haviam passado por situação semelhante, porém muitos deles venceram os obstáculos e ascenderam socialmente, enquanto os negros permaneciam na condição histórica de sua etnia, apesar da criação de organizações como a Frente Negra Brasileira (RISÉRIO, 2007).

A ditadura imposta por Getúlio Vargas provocou retrocesso nos movimentos populares que, mal reiniciada a germinação após o fim do Estado Novo, foram ceifados da paisagem nacional pelo regime militar implantado em março de 1964. As forças que se encorajaram a contestar foram duramente reprimidas e obrigadas à hibernação até os primeiros sinais de abrandamento das sombras da repressão, uma década depois. O clima mais favorável à luta por

direitos determinou que em todos os cantos do país começassem a surgir movimentos antes asfixiados, propiciando a rearticulação dos negros em bases diferentes daquelas do passado (RISÉRIO, 2007). Na Bahia, acelerou-se o processo de integração social dos afrodescendentes e de valorização de sua cultura que estava em curso desde meados do decênio anterior, sendo dois grandes marcos a criação do Ilê Aiyê, o primeiro bloco carnavalesco afro do Brasil, em 1974, e o reconhecimento do direito às práticas do candomblé, dois anos mais tarde (ALBERTI; PEREIRA, 2007).

As lutas pelo direito à cidadania plena iniciadas pelos negros logo após a Abolição e a República encerram um de seus ciclos no momento em que conseguiram articular suas reivindicações com as de outros segmentos da população. Os problemas sociais e os acontecimentos históricos aludidos por *Tendas dos milagres*, bem como a época em que veio a público, determinam sua inscrição dentro desse contexto. Por consequência, cabe reivindicar para Jorge Amado participação nesses movimentos e contribuição para algumas conquistas. As evidências de que está em andamento um processo de revisão crítica de seu vasto legado e da disposição para colocá-lo no lugar merecido geram a expectativa de que, em breve, serão reparadas as injustiças cometidas contra um dos principais escritores brasileiros.

## Referências

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. **Histórias do movimento negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

ALVES, ÍVIA. De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 124, p. 197-207, jun. 2001.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários: o romance baiano no século 20**. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

BACELAR, Jeferson. **A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. 17. tiragem. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARDOSO, Fernando Henrique et al. **O Brasil republicano: estrutura de poder e economia (1889-1930)**. 8. ed. v. 8. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CHAGAS, Carlos. **113 dias de angústia**: impedimento e morte de um presidente. Porto Alegre: L&PM, 1979.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Senac, 2005.

GASPARI, Hélio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Brasil contemporâneo**. 3. ed. Porto Alegre: mercado Aberto, 1987.

MENDES JÚNIOR, Antonio; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil história**: República Velha. 3. ed. vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: RelumeDumará: Copesul: Telos, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

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

RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Hélio. **1964**: golpe ou contragolpe? Porto Alegre: L&PM, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 8. ed. Atualizada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A fascinante aventura do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Cinemateca, 1981.

**A LUA VEM DA ÁSIA: CONSIDERAÇÕES PARA UMA LEITURA  
“TERRENA” DE WALTER CAMPOS DE CARVALHO**

Maurício dos Santos Gomes\*

**Resumo:** este trabalho aborda *A lua vem da Ásia*, romance de Walter Campos de Carvalho, procurando situá-lo no interior do discurso nacional-desenvolvimentista brasileiro dos anos 1950. Seguindo essa pretensão, a análise procura sustentar a hipótese de que, apesar da ausência de índices históricos evidentes, o romance de Campos de Carvalho parece incorporar à sua forma de composição uma atitude marcadamente oposta ao discurso nacional-desenvolvimentista, inscrevendo-se na contramão de valores como razão, ordem e planejamento. Com isso, parece possível concluir que *A lua vem da Ásia* compõe-se como uma espécie de avesso do discurso nacional-desenvolvimentista, o que permite situá-lo, ainda que pelo negativo, no interior das tensões históricas brasileiras.

**Palavras-chave:** Walter Campos de Carvalho; *A lua vem da Ásia*; nacional-desenvolvimentismo.

**A LUA VEM DA ÁSIA: CONSIDERATIONS FOR A "GROUNDED"  
READING OF WALTER CAMPOS DE CARVALHO**

**Abstract:** this paper discusses *A lua vem da Ásia*, novel by Walter Campos de Carvalho, trying to situate it within the Brazilian national development discourse of the 50s. Following this intention, the analysis seeks to sustain the hypothesis that, despite the absence of evident historical contents, the novel by Campos de Carvalho seems to incorporate to its form of composition a markedly opposite attitude to the national development discourse, signing up against values such as reason, order and planning. Thus, it seems possible to conclude that *A lua vem da Ásia* is composed as a kind of reverse of the national development discourse in reverse, which allows to place it, although the negative aspect, within the Brazilian historical tensions.

**Keywords:** Walter Campos de Carvalho; *A lua vem da Ásia*; national-developmentalism.

*É possível que todas estas páginas que tenho escrito  
venham a ser um dia censuradas e destruídas no  
espaço de dois minutos, sem a menor consideração  
pelo retrato que nelas traço de uma época tumultuosa*

---

\* Doutorando em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Mestre em Letras (Literatura Comparada) pela UFRGS.

*e terrível, que muito haveria de pasmar os pósteros, se é que ainda haverá disso no mundo futuro.*

*Walter Campos de Carvalho (A Lua vem da Ásia)*

“Minha literatura não é de lugar nenhum. Não é da Terra”, afirmou Walter Campos de Carvalho em entrevista, logo após a publicação de sua *Obra reunida* (RESENDE, 1996). A extravagância da afirmação não é estranha à postura teatral do autor em suas manifestações públicas, marcadas pelo sarcasmo e pelo humor *nonsense*. Afinal de contas, para um escritor que dizia conversar com o diabo<sup>1</sup>, não parece improvável uma literatura “de fora do mundo”... Como era comum em suas conversas com jornalistas, a declaração parece estar muito mais próxima do personagem representado pelo autor do que de um juízo estético sobre a própria obra.

O curioso é que, para boa parte das críticas sobre Campos de Carvalho, o estatuto alienígena de sua obra não parece soar tão estranho. Ao menos é o que nos indica a regra predominante desses estudos, geralmente atentos às estruturas que compõem as obras, mas pouco interessados em relacioná-las com aquilo que lhes é exterior, configurando-as quase como um mundo à parte, um universo *sui generis*, com pouco ou nenhum parentesco com a realidade.<sup>2</sup> De fato, o antirrealismo e a introspecção dos romances de Campos de Carvalho, mais do que suas declarações, parecem dificultar o encontro de índices históricos em sua obra, favorecendo assim as leituras de caráter estrutural. O resultado disso, no entanto, é que a obra carvalina segue como representante de “lugar nenhum”, apartada das tensões que mobilizaram a literatura brasileira e ocidental na segunda metade do século passado, o que tende a apagar muito de seu interesse enquanto objeto estético.

Ora, não valeria a pena trazer Campos de Carvalho de volta ao chão, lê-lo em sua historicidade, avaliando suas obras como produtos de condições materiais e sociais

---

<sup>1</sup> Em diversas entrevistas, como naquela concedida à jornalista Eneida (1961), Campos de Carvalho se refere ao encontro que supostamente teria tido com o diabo. O episódio foi incorporado ao quarto romance do autor, *Chuva Imóvel*.

<sup>2</sup> É o caso de trabalhos como o de Batella (2004), Heck (2007) e Gonzaga (2007), que se dispõem a analisar a relação estrutural entre os romances e o funcionamento de certos elementos que os compõem, como a comicidade ou o uso de técnicas surrealistas. Nas críticas menos ambiciosas, em blogs ou resenhas de jornal, o fenômeno é acentuado pelo abuso de adjetivos como “universal” e “maldito”. Em sentido aposto, é preciso citar dois trabalhos que se detêm sobre a historicidade da obra de Campos de Carvalho: o de Alfeu Sparemberger, *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional* (1989), e o de Geraldo Noel Arantes, *Campos de Carvalho: inéditos dispersos e renegados* (2005).

determinadas? Em outras palavras, não estaria na hora de investigarmos de que lugar é a literatura de Campos de Carvalho, isto é, como ela incorpora a matéria histórica e quais diálogos pode estabelecer com a produção literária que a cerca? Evidentemente, trata-se de uma tarefa árdua e que exige acúmulo de pesquisa em torno de toda a obra do autor. Contudo, podemos ensaiar algumas considerações gerais sobre a questão a partir de um caso específico, menos com o objetivo de resolver o problema do que de sublinhar a pertinência da pergunta. *A lua vem da Ásia*, segundo romance do autor, parece uma boa escolha para esse fim.

E não se trata de escolha gratuita, afinal foi a partir desse romance que o autor se lançou no cenário literário brasileiro, embora esse não seja seu primeiro trabalho. Mesmo com ares de estreia, *A lua vem da Ásia* é produto de um escritor maduro e com linguagem estética bem definida. Se por um lado o romance é fruto de síntese das produções anteriores (*Banda Forra*, de 1941, e *Tribo*, de 1954) e um ponto de chegada na formação do autor, por outro, serve como base para as produções subsequentes. Em resumo: é um momento central na produção de Campos de Carvalho, cuja interpretação, nos termos aqui propostos, poderia irradiar-se para o conjunto da obra.

Publicado em 1956, *A lua vem da Ásia* é composto pelo diário de um louco, em que lemos, em tom de humor mórbido, as peripécias do narrador entre seu cativeiro num hotel-campo-de-concentração e suas andanças numa cidade sem nome. O insólito percorre o texto de cima a baixo, seja na combinação da sintaxe lógica com a semântica destrambelhada, na figura das personagens que convivem com o narrador, ou em seu esforço para se afirmar indivíduo, ao mesmo tempo em que se assume fragmentado – vale lembrar que o narrador tem diversos nomes. Heitor, Rui Barbo ou Astrogildo, que é como o narrador se chama, “quando se chama” (CARVALHO, 2008, p. 36), relata sua vida desde a tomada de consciência com relação ao hotel de luxo em que vive, na verdade um hospício, passando pela fuga da instituição e pelas perambulações que lhe sucedem, até seu suicídio. Apesar da escassez de acontecimentos, o turbilhão de conjecturas do narrador sustenta o romance, traçando pouco a pouco sua psicologia e trajetória de degradação.

Como se vê, é um romance de enredo simples, e isso porque se desenvolve não em ações, mas sim na própria enunciação, no modo como o narrador significa seu cotidiano. E é justamente aqui, onde aparentemente se confirmaria o refúgio da obra na ordem da linguagem

e do inconsciente de seus personagens, que podemos encontrar um primeiro índice para historicizá-la.

É que o narrador mergulhado na introspecção e no devaneio não é coisa extemporânea, e sim uma tendência reveladora de problemas históricos da forma do romance, sobretudo o de sua dificuldade e resistência em objetivar o mundo, que ganha força no decorrer da modernidade. O diagnóstico é de Theodor Adorno (2012, p. 55), em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, e se origina, segundo o autor, na situação paradoxal que os narradores modernos precisam enfrentar: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. O “narrar” que Adorno declara extinto diz respeito ao intercâmbio de experiências, que recua pouco a pouco em meio às vivências modernas. Daí que, ao ponderar sobre a desintegração das experiências compartilháveis, Adorno afirme a extinção do narrador em seu caráter de transmissor de saberes exemplares, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56).

Diante do domínio massivo da informação, que detém a facticidade, e da reificação das relações humanas em meios aos avanços do capital, que torna os sujeitos estranhos uns aos outros e a si mesmos, a investigação da interioridade ganha força no romance. Mas ao se afirmar incapaz de objetivar o mundo, por outro lado, o narrador desses romances reage à reificação na medida em que expõe o indivíduo em seu isolamento e se nega à postura íntegra e contemplativa de um realismo que, na opinião de Adorno, só faria reproduzir a superfície mentirosa da ideologia (ADORNO, 2012, p. 57). Vem daí a conhecida síntese do autor alemão diante do modelo de romance que lhe era contemporâneo em meados de 1954:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2012, p. 58)

Não é difícil encontramos correspondências entre os comentários de Adorno e o romance de Campos de Carvalho, já que, para além da introspecção que o compõe, a incomunicabilidade, a solidão e o estrangulamento individual são constitutivos do narrador de *A lua vem da Ásia*. Mas o relato de Astrogildo não expõe o paradoxo do narrador moderno apenas pela forma de sua expressão: ele o traz ao primeiro plano do texto, isto é, o converte em motivo organizador. Dito de outra maneira, o enfrentamento do narrador com a realidade

estranha e ameaçadora é diretamente enunciado, ao ponto de Astrogildo definir sua trajetória nos termos de um ato de resistência:

As outras pessoas, aliás, se resumem para mim numa pessoa só: o mundo – ou, como se diz geralmente, *todo mundo* – e é meu dever preservar minha individualidade (ou minha dualidade, pouco importa) contra a presença esmagadora desse monstro de mil cabeças que tenta pisar-me e reduzir-me à ínfima condição de um palito, embora de fósforo. [...] Neste ponto não cedo um só fio do meu cabelo, e estou disposto a sofrer todos os martírios e torturas que queiram impor-me aqui ou em qualquer outra parte do mundo, como de resto tem acontecido desde que nasci. (CARVALHO, 2008, p. 54-55, grifo do autor)

Do confronto fracassado entre o narrador e o mundo, portanto, surge a epopeia negativa que é *A lua vem da Ásia*: por mais que Astrogildo procure preservar a própria individualidade, sua trajetória é uma sucessão de derrotas diante da “presença esmagadora” do que lhe é exterior, e por isso, também, um processo paulatino de dissolução individual. Desse modo, Astrogildo é uma expressão do sujeito isolado, estranho a si mesmo e a “todo mundo”, para quem a objetivação da realidade se converte em engodo.

A respeito disso, vale lembrar o episódio com a tela de Picasso. Já em suas andanças pela cidade, o narrador depara-se com uma revolta comunista, o que faz com que procure abrigo no prédio mais próximo. Lá chegando, força uma das portas que encontra pela frente, deparando-se com “um quarto modesto mas decente, onde há uma cama de solteiro e um quadro de Picasso na parede” (CARVALHO, 2008, p. 106). Após uma noite de sono, interrompida pelo dono do quarto, o narrador faz uma nova inspeção no local, concluindo que “o Picasso na parede não chega a ser propriamente um Picasso, mas um espelho sem brilho e quase surrealista, no qual eu me vira refletido sem poder reconhecer-me” (CARVALHO, 2008, p. 107).

O episódio salta aos olhos pelo tanto que enfatiza a relação entre a realidade movediça e o sujeito fragmentado que procura apreendê-la: se a tela transforma-se em espelho, então a representação se torna um reflexo. Assim, na passagem da tela ao espelho está contida a identificação momentânea do narrador com as figuras fraturadas de Picasso, ou seja, com a perspectiva fragmentada do indivíduo moderno. Em outras palavras, o fracasso em objetivar o real expõe a imagem fraturada do narrador.

Como se vê, ao menos num primeiro momento, os argumentos de Adorno sobre o narrador moderno ajudam a situar estética e historicamente o romance de Campos de Carvalho, aproximando-o de diversos prosadores do século XX pelo viés do paradoxo que enfrentam seus narradores: ter de narrar sem poder mais fazê-lo. Pergunto-me, aliás, se esse paradoxo não serviria como ponto de partida para uma interpretação de toda a produção romanesca de Campos de Carvalho, já que em seus cinco romances – *Tribo*, de 1954; *A lua vem da Ásia*, de 1956; *Vaca de nariz sutil*, de 1960; *Chuva imóvel*, de 1963; e *O púcaro búlgaro*, de 1964 – a narração é paulatinamente atravessada pela impossibilidade de narrar, a tal ponto que seu último romance se estrutura a partir da relação desencontrada entre a palavra e o mundo – a “Bulgária”, buscada pelo narrador e seus companheiros, parece se transformar em metáfora para uma reflexão sobre as possibilidades referenciais da linguagem.

Ainda com relação a isso, é curioso que o último texto do autor que veio a público, intitulado “segundo sonho”, trate justamente sobre uma performance necessária mas impossível:

Estou no palco sozinho. Sei que a peça vai começar daí a instantes, mas ignoro completamente o meu papel, o que tenho a fazer e sobretudo a dizer. O script está na minha mão, mas não consigo lê-lo: as letras se embaralham e o sentido do texto muda sem que haja qualquer concatenação. Tenho a vaga ideia de que um casal (dois atores famosos e tarimbados) deve chegar a qualquer momento e então eu terei que dirigir-lhes a palavra e começar a atuar. Pela janela vejo dois vultos suspeitos tramando alguma coisa e num deles reconheço o ator com quem contracenarei. O casal logo depois entra no palco, sem se anunciar, e eu, no desespero, chego a pedir que espere que eu leia ao menos as primeiras palavras do meu papel. A cortina se levanta e eu decido improvisar tudo em tom humorístico e sem sentido. (CARVALHO apud BATELLA, 2004, p. 20)

Mas essa aproximação, dada sua generalidade, ainda não é suficiente para estabelecermos relações possíveis entre a obra do autor e a matéria histórica brasileira. Se, por um lado, a crítica ao mundo estandardizado e à reificação das relações humanas, marcas do narrador de *A lua vem da Ásia*, estão de acordo com boa parte da literatura ocidental do pós-guerra, por outro, caberia perguntar o que essa crítica tem a ver com o Brasil dos anos 1950 e do nacional-desenvolvimentismo, contexto no qual o romance foi produzido.

Quando Campos de Carvalho publicou seu segundo romance, em 1956, Juscelino Kubitschek já era o presidente da república, e as metas para o desenvolvimento nacional já ocupavam grande parte do debate público. No mesmo período, a meta-síntese do governo JK,

Brasília, começa a ser erguida, conjugando em torno de si os ideais de planejamento, modernização e arrojo estético, palavras de ordem do nacional-desenvolvimentismo e pretensos valores de um Brasil do futuro.<sup>3</sup> No plano econômico, a industrialização e a entrada do capital estrangeiro começam a alterar certos aspectos da organização social<sup>4</sup>, sobretudo no litoral, onde os hábitos de consumo se “americanizam” pouco a pouco, em particular na esfera média da população.

A partir do início das obras da nova cidade, a popularidade de Juscelino sofre aumento gradativo, em muito auxiliada pela propaganda massiva em favor das medidas tomadas pelo Estado. Ao menos nos centros urbanos, o clima é de otimismo e esperança, somado à crença na necessidade (e possibilidade) da modernização nacional – crença compartilhada tanto por liberais quanto por boa parte dos comunistas.

É evidente, no entanto, que os ideais nacional-desenvolvimentistas, que vinham desde os governos de Getúlio Vargas, não apagavam o atraso majoritário no país. A taxa elevada de analfabetismo (50%, segundo o censo de 1950), o abandono do Nordeste às políticas coronelistas e o aumento gradativo da concentração de renda no litoral são apenas alguns dos fatores que compunham o panorama dos arcaísmos brasileiros. Assim, como afirma Celso Furtado, em *A pré-revolução brasileira*, as grandes massas dos campos e dos estados periféricos “praticamente nenhum benefício auferiram desse desenvolvimento” (FURTADO, 1962, p. 14), o que apenas sublinha o caráter de modernização conservadora por trás do ideário nacional-desenvolvimentista.

Daí que a literatura brasileira dos anos 1950 registre novos e variados capítulos da dialética entre o arcaico e o moderno. O ano de 1956 é particularmente rico neste aspecto, com a publicação de romances como *O tronco*, de Bernardo Élis; *Doramundo*, de Geraldo Ferraz; *Vila dos confins*, de Mário Palmério; e, claro, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.<sup>5</sup> Da mesma forma, é em 1956 que a poesia concretista ganha visibilidade

---

<sup>3</sup> A publicidade teve papel fundamental na construção desses novos valores, sobretudo no que diz respeito aos gostos do novo mercado consumidor. Qualidades como potência, eficiência e arrojo formal tornam-se lugares-comuns nas propagandas de então (FERREIRA; MESQUITA, 2001).

<sup>4</sup> Conforme Tavares (2005), o ano de 1956 registra, pela primeira vez no Brasil, a maioria da população concentrada em áreas urbanas. Da mesma forma, é este o primeiro ano da história nacional em os lucros industriais superam os rurais.

<sup>5</sup> Um breve resumo desses romances já nos dá a dimensão de confronto entre o moderno e o arcaico. *O tronco* aborda a luta entre um coronel goiano e a força do Estado. *Doramundo* trata das perturbações ocorridas num vilarejo que abriga uma companhia ferroviária inglesa. *Vila dos confins* narra a primeira eleição de um vilarejo

nacional, flertando com a linguagem publicitária e investindo na estruturação do espaço visual como meio de construção do poema. Como se vê por esse breve panorama, apesar da diversidade com que se manifesta, a contradição entre a razão moderna – de feições nacional-desenvolvimentistas – e as condições arcaicas do país é incorporada por boa parte da produção literária do período.

Configura-se, então, o que Antonio Candido (1989, p. 142) chamou de “consciência catastrófica de atraso”, em que os projetos desenvolvimentistas convivem com a ideia de um país subdesenvolvido, enfatizado por aquilo que lhe falta e não mais pelo que lhe sobra (como até meados da década de 1930, em que o crítico localiza uma “consciência amena do atraso”). O número crescente de obras antirrealistas, em detrimento dos grandes panoramas sociais do início do século, está ligado, segundo Candido (1989, p. 160-161, grifo do autor), à incorporação dessa consciência catastrófica pela forma literária:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou supra-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência de uma visão empírica de mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas.

Em vista disso, arrisco-me a dizer que, em certo sentido, Campos de Carvalho mantém relações com essa consciência catastrófica, concentrando-se sobretudo no primeiro termo da contradição antes referida, a razão moderna de caráter desenvolvimentista. Razão essa que, na década de 1950, conjuga o ímpeto progressista às noções de utilidade, eficiência e planejamento, garantindo a “logicidade” da modernização. Não por acaso, *A lua vem da Ásia* constitui-se em oposição à lógica e à racionalidade, como fica estampado já em seu primeiro parágrafo:

---

no Triângulo Mineiro, em que um deputado recém-chegado da cidade enfrenta o coronel local. *Grande sertão: veredas*, por sua vez, narra o dilema de Riobaldo entre a o misticismo de jagunço e o “esclarecimento” do fazendeiro, a partir do qual fala o narrador.

Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris. (CARVALHO, 2008, p. 36)

O gesto fundante do narrador é precisamente o assassinato da lógica, contra a qual alega legítima defesa. O artifício retórico da contradição tem aí papel importante, já que, ao desrespeitar a relação lógica entre os juízos das sentenças (“morar sob o Sena” e “não ter estado em Paris”), constrói um discurso que só terá sentido fora da racionalidade. Fica implícita nesse ato a necessidade de abandonar a razão para se constituir como indivíduo, já que é esta mesma razão que torna os sujeitos estandardizados e os convoca para a vida normatizada. Por isso, ao definir a loucura como perspectiva para o narrador de *A lua vem da Ásia*, Campos de Carvalho se vale de um recurso consagrado na literatura ocidental – a visão do louco sobre os absurdos da ordem social – para atacar a “razão desenvolvimentista”<sup>6</sup>, diretamente atrelada aos valores da burguesia brasileira de então (planejamento, eficiência, praticidade, etc.).

Parece vir daí a situação de deriva de Astrogildo, afinal de contas suas críticas à razão e à ordem do mundo não o permitem, por outro lado, vislumbrar qualquer saída para além dessa ordem.

Nesse livro aparentemente triste, eu me situo na posição de antípoda de todos os seres com os quais vivo esbarrando-me pelas ruas ou mesmo dentro de casa – o que talvez em parte explique meu contínuo peregrinar pelos quatro cantos do mundo, à procura de outro polo no qual certamente houvesse um outro antípoda à minha espera. (CARVALHO, 2008, p. 151)

É curioso notar como as andanças do narrador jamais vão dar em lugar algum. Da mesma forma, as eventuais expectativas de engrandecimento do personagem ou de uma nova ordenação do mundo, sugeridas nas partes que dividem o romance, são prontamente frustradas. Assim, na primeira parte, “vida sexual dos perus”, em que a analogia com os hábitos briosos e inflados do animal nos faria crer numa edificação do sujeito, acompanhamos a tomada de consciência do narrador com relação à própria precariedade. Na segunda parte,

---

<sup>6</sup> É curioso notar como a perspectiva do louco começa a aparecer com certa frequência na literatura brasileira a partir da década de 1950. Além de Campos de Carvalho, podemos citar *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles (no qual a hereditariedade da loucura tem grande importância); *Primeiras histórias* (1962), de Guimarães Rosa (em que há grande número de personagens loucos); *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector (cujo comentário inicial valoriza a perspectiva do louco); etc.

“cosmogonia”, ao invés da ordenação do caos no sentido de uma organicidade ou do “nascimento de um universo”, acompanhamos a paulatina confirmação de uma ordem absurda e monstruosa. Por isso a saída de Astrogildo acaba sendo o suicídio, que sugere o diagnóstico macabro no qual o gesto último de defesa e de afirmação do indivíduo seja justamente o de sua autosupressão:

No dia em que não puder ser eu mesmo eu me matarei de vergonha; aliás, nem será preciso que me mate: morrerei simplesmente. Já tentei o suicídio três vezes por esse motivo – mas, no instante mesmo em que me suicidava, compreendia que afinal voltara a ser eu mesmo, e desistia do intento. (CARVALHO, 2008, p. 117)

Em boa medida, a deriva dos personagens, que surge da crítica à razão moderna e à ordem standardizada, mantém-se constante nos romances de Campos de Carvalho posteriores a *A lua vem da Ásia*. As três obras publicadas na década de 1960 – *Vaca de nariz sutil*, *Chuva imóvel* e *O púcaro búlgaro* – também apresentam narradores atormentados, que vagam em mundos de mesmice contra os quais se debatem. Assim como Astrogildo, nenhum desses narradores encontra conforto no passado ou expectativas para o futuro: tudo se resume ao presente circular e infernal organizado pela razão moderna. Em vista disso, arrisco-me a dizer que, além de expressar a crise do narrador moderno, a obra romanesca de Campos de Carvalho constitui-se a contrapelo da “razão desenvolvimentista”, isto é, contra a ordem social de feição capitalista prometida pelos projetos de modernização – o que nos permite historicizar muitas de suas opções estéticas, como o antirrealismo, a introspecção e a posição deslocada de seus narradores frente à ordem em que vivem, marcada pela racionalidade e standardização das relações humanas.

Dessa forma, se a hipótese for legítima, a aparente alienação de Campos de Carvalho, sua literatura de “fora do mundo”, deixa ver sua dimensão histórica. Assim, seu suposto isolamento dentro da literatura brasileira cai por terra, já que a crítica à razão moderna o situa em meio às contradições do nacional-desenvolvimentismo brasileiro, aproximando-o de diversos autores do período. É evidente que isso serve mais como uma perspectiva de leitura do que como interpretação propriamente dita. De todo modo, como tentei mostrar a partir de *A lua vem da Ásia*, Campos de Carvalho é um falso alienígena: sua literatura é da Terra, sim, e repleta de matéria brasileira.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho**: inéditos dispersos e renegados. São Paulo: UNICAMP, 2005.
- BATELLA, Juva. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Walter Campos. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ENEIDA. **Romancistas também personagens**. São Paulo, Cultrix, 1961.
- FERREIRA, Marieta de Moraes ; MESQUITA, Claudia. Os anos JK no acervo da Biblioteca Nacional. In: PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). **Brasiliana da Biblioteca Nacional**: guia de fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001. p. 329-368.
- FURTADO, Celso. **A pré-revolução brasileira**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- GONZAGA, João Felipe. **Um resgate da obra de Campos de Carvalho**: o Surrealismo e a Produção do Cômico. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- HECK, Caroline. **A gargalhada mostra seus dentes**: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- RESENDE, Marcelo. “‘Minha literatura é de lugar nenhum’ – Campos de Carvalho fala de seu ‘nonsense’ e diz que a prosa não avançou depois das vanguardas”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 out. 1996.
- SPAREMBERGER, Alfeu. **Campos de Carvalho**: a subjetividade condicional. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989.
- TAVARES, Jeferson Cristiano. Os projetos para Brasília e a construção da identidade nacional. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. Anais...Niterói: ArqUrb/UFF, 2005. v. 1. p. 1-21. p. 1-21. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/Jeferson%20Cristiano%20Tavares.pdf>>. Acesso: 11 fev. 2016.

## ESPAÇOS E FORMAS DE PRESENÇA DO OUTRO NA FICÇÃO DE DALTON TREVISAN

Eneida A. Mader\*

**Resumo:** este estudo apresenta a questão dos espaços do Outro e de suas formas de presença, expressas na relação social não harmônica no conto "Cemitério de elefantes", de Dalton Trevisan, sob a perspectiva de que a leitura do discurso literário pode proporcionar um debate ligado às questões culturais e filosóficas. Organizou-se a pesquisa à luz de teorias de Eric Landowski (2002), Hannah Arendt (2014), Homi Bhabha (1998) e Emmanuel Lévinas (2010), uma vez que esses estudiosos refletem cultural e filosoficamente sobre a identidade no mundo contemporâneo, sobre as formas de convivência e sobre o comportamento ético frente às diferenças sociais, raciais, étnicas e comportamentais que integram a existência.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan; identidade; alteridade.

## SPACES OF ALTERITY AND FORMS OF PRESENCE OF THE OTHER IN DALTON TREVISAN'S FICTION

**Abstract:** this study presents the issue of the spaces of the Other and of his forms of presence, expressed in non-harmonious social relationship in the "Elephant's Graveyard" tale, by Dalton Trevisan, from the perspective that the reading of literary discourse may provide a debate associated with cultural and philosophical issues. The research was organized according to the theories of Eric Landowski (2002), Hanna Arendt (2014), Homi Bhabha (1998) and Emmanuel Levinas (2010), since these scholars reflect culturally and philosophically on the identity in the contemporary world, on forms of coexistence and on the ethical behavior against the social, racial, ethnic, and behavioral differences that make up the existence.

**Keywords:** Dalton Trevisan; alterity; identity.

No presente trabalho, pretende-se analisar o conto "Cemitério de elefantes", do escritor paranaense Dalton Trevisan, à luz de teorias que abordam as formas de identidade e alteridade na literatura contemporânea, bem como a condição humana e a maneira de encarar o espaço intersubjetivo e social do Outro, tal como o vê e o vivencia a narrativa ficcional. O conto "Cemitério de elefantes" possibilita um diálogo com questões relativas à alteridade, à exclusão social e à construção da identidade, uma vez que focaliza a condição dos sujeitos

---

\* Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

excluídos socialmente – os bêbados da metrópole. Desta forma, este estudo apresenta a questão dos espaços do Outro a de suas formas de presença, expressas na relação social não harmônica de “Cemitério de elefantes”, sob a perspectiva de que a leitura do discurso literário pode proporcionar um debate ligado às questões culturais e filosóficas do homem.

O conto “Cemitério de elefantes” integra a coletânea intitulada “35 noites de paixão”, publicada originalmente em agosto de 2009, pelas Edições BestBolso. A narrativa encaminha o leitor para um espaço situado à margem do mundo, no qual vivem sujeitos que se encontram excluídos da sociedade e ausentes de um quadro socialmente instituído como modelar. Os bêbados são os protagonistas do conto e simbolizam todos os “marginalizados” que vivem em exclusão e que são alimentados com os restos que a sociedade lhes dá.

Há uma alegoria entre os elefantes e os bêbados do conto de Trevisan, no sentido em que o narrador empresta aos bêbados as características daquele mundo ‘animal’, porém nada animalesco: os elefantes são solidários na vida e na morte. E, embora os bêbados estejam assemelhados à imagem dos elefantes quanto ao peso, à lentidão e à aceitação resignada da situação que se impõe – doença e velhice – e que não pode ser mudada, de outra forma, também, os personagens importam-se uns com os outros, mesmo beirando a morte.

A narrativa tem início com uma informação importante – “à margem esquerda do rio Belém, nos fundos do mercado de peixe, ergue-se o velho ingazeiro – ali os bêbados são felizes” (TREVISAN, 2009, p.14 ). Nessa passagem, observa-se um narrador em terceira pessoa e onisciente, que expõe a situação ao leitor e demarca o espaço que ambienta a narrativa: uma praça que beira o rio. No conto, aponta-se “o lado esquerdo da margem” como um lugar desprivilegiado e que simbolicamente representa o negativo, um espaço reservado aos vitimados pela exclusão: quem se importa com os bêbados? Por uma questão “cultural”, geralmente, a imagem de bêbado está associada à preguiça, vagabundagem e marginalidade.

Além disso, esse espaço “ausente”, onde residem os bêbados do conto, fica nos fundos de um mercado de peixe. É, portanto, um lugar fétido e que, em geral, situa-se à margem do rio e da cidade, devido ao mau cheiro e à presença de insetos. É nesse espaço aparentemente abandonado e esquecido pelo mundo que o narrador marca também a presença de um *velho ingazeiro*, além dos protagonistas – os bêbados que ali vivem em comunidade e são felizes à sua moda (TREVISAN, 2009, p.14).

Nas primeiras linhas da narrativa, o narrador fornece um estrato social do local no qual convivem os protagonistas de forma suficiente para marcá-los na sua marginalidade e miséria. Os personagens focalizados são velhos, doentes, apartados, ausentes do resto do mundo. Os personagens não estão reclusos, mas estão fora do eixo social, apesar de estarem em pluralidade, coabitando na praça, em um espaço popular, destinado ao lazer ou à passagem da população urbana. Essa pluralidade demarcada no conto é a condição da ação humana, assim como salienta a cientista política Hannah Arendt (2014), é a atividade que corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que a Terra e o mundo são habitados não pelo Homem, mas por homens e mulheres portadores de uma singularidade única – iguais enquanto humanos, mas distintos radicalmente e irrepetíveis, de forma que a pluralidade humana, mais que a infinita diversidade de todo os entes, é a “paradoxal pluralidade dos seres únicos” (ARENDR, 2014, p. 218).

No trecho “Curitiba os considera animais sagrados” (TREVISAN, 2009, p. 14), tem-se dois importantes focos para análise: a cidade de Curitiba e os elefantes como sagrados. A metrópole paranaense serve como pano de fundo para a narrativa, mas percebe-se que essa cidade ficcional de Trevisan é atípica, pois o olhar narrativo denota que nesse espaço urbano só existe o submundo que abriga os personagens socialmente esquecidos. No segundo foco, na referência aos “animais sagrados”, o conto remete à lenda do cemitério de elefantes, segundo a qual esses animais têm uma espécie de santuário, um lugar escolhido pela espécie, para morrerem em paz. Lendas africanas contam que os elefantes, quando pressentem a morte, abandonam a manada e, guiados pelo instinto, vão para um lugar que só eles conhecem, no qual há abundância de água, vegetação tenra, e onde estão os ossos dos antepassados. Ali, dispostos sobre uma extensão de vários hectares, os paquidermes se deitariam para dormir o último sono. Em geral, seriam esses recantos que acolheriam as manadas de paquidermes velhos e doentes.

Essa semelhança entre a lenda africana do espaço-santuário dos elefantes e a praça na qual se encontram os personagens do conto é empregada para aproximar as criaturas humanas (os bêbados) e as humanizadas (os elefantes) que, embora oriundas de espécies diferentes, se encontram em igualdade de condições existenciais no espaço ficcional: estão solidárias frente à morte. Dessa forma, elefantes e bêbados encontram-se relegados a um espaço reduzido, porém solidário, onde não poderão perturbar o resto do mundo, uma vez que o mundo ao redor nem se importa com a existência dos “pestilentos”.

Na passagem “quando ronca a barriga, a ponto de perturbar a sesta, saem do abrigo e, arrastando os pesados pés, atiram-se à luta pela vida” (TREVISAN, 2009, p. 15), o conto remete às imagens trazidas pela lenda em que os elefantes idosos e doentes, ao se tornarem mais lentos e se arrastarem, atrasam toda a manada em suas longas jornadas. Mesmo velhos e doentes, os elefantes possuem o instinto de buscar um local adequado para passar o final da sua existência e ali conviver com os animais de sua espécie em igualdade de condições. Nesse sentido, o mesmo instinto de sobrevivência dos bêbados de Trevisan está presente: a luta solidária pela sobrevivida ou pela vida em defesa da morte.

Há muitos diálogos possíveis entre o conto “Cemitério de elefantes” e as teorias da alteridade e identidade, pois a narrativa contemporânea dialoga com outras linguagens artísticas e com outras áreas do saber. Desse modo, pretende-se destacar também, neste trabalho, os aspectos que aproximam a obra de Dalton Trevisan de teorias que tratam da alteridade e identidade, e que singularizam o autor no panorama literário brasileiro.

O texto literário de Trevisan, ao abordar olhares oblíquos, trazendo para o centro do espaço narrativo as representações de sujeitos que estão à margem da sociedade, possibilita uma análise à luz de teorias filosóficas e culturais. Uma vez que o conto focaliza os ‘bêbados’ como personagens num espaço público - seres rotulados, posicionados à margem de um grupo de referência, que os condena e despreza, é possível aproximar essa narrativa do estudo sociosemiótico que Eric Landowski (2002) estabelece em *Presenças do Outro*.

Landowski (2002) procura analisar, sob um prisma semiótico, as estratégias de presenças do *Outro* e a origem da diferença que se interpõe entre os modelos de padronização que o “grupo de referência” estabelece no cotidiano do mundo contemporâneo, especialmente em locais públicos diversificados e nos espaços em que o *Outro* procura coabitar. No plano das práticas sociais, quando se encaram as relações entre sujeitos em uma determinada situação, não há relação de simetria nem de igualdade perfeitas. Evidenciam-se, então, as diferenças e as discriminações de toda ordem, pois os sujeitos estão transformados em atores sociais, como afirma Landowski, desempenhando posições e papéis relativos que diferenciam os grupos uns dos outros, ressaltando as marcas sociais. Mesmo que todo mundo seja, em princípio, sujeito do mesmo modo, cada um se apresenta na realidade como pertencente à sua categoria socioprofissional, ao seu grupo linguístico ou confessional, ao seu meio étnico ou cultural, à sua faixa etária, à sua geração, ao seu sexo, e assim por diante.

Landowski (2002) define o “gênero de dissimetria” como aquele relacionado aos estereótipos produzidos pelos grupos sociais que valorizam sistematicamente a posse de certos atributos sociais, herdados ou adquiridos, em que se baseia mais comumente o orgulho identitário. Esses grupos consideram-se, no âmbito de uma determinada sociedade, como os que constituem o “Nós” de referência (LANDOWSKI, 2002, p. 32). E eles mesmos acreditam ser, por oposição aos indivíduos ou às comunidades particulares que suas diferenças assinalam (com graus de estranheza variável), como “avatars previsíveis do Outro” (LANDOWSKI, 2002, p. 39). Os grupos de referência estabelecem, assim, rotulações de toda ordem em uma escala de estereotipia identitária, que vai do antissocial ao caipira, do transviado ao marginal, do gringo ao puro estrangeiro, ou, até mesmo em outros planos – num vocabulário chulo – do “deficiente ao bicha”.

Através das expressões empregadas pelo narrador de “Cemitério de elefantes” para descrever as “marcas sociais” dos bêbados, pode-se visualizar as formas em que o sujeito receptor é solicitado a compor sentidos, tornando possível medir a dimensão que essa iconografia é capaz de fazer ao solicitar a presença dos excluídos (os bêbados), assemelhando-os aos elefantes.

O narrador conversa com o leitor quando diz “A você o caminho se revela na hora da morte”(TREVISAN, 2009, p. 16), e, nesse ponto, é possível perceber um diálogo do conto com a questão formulada pelos estudos filosóficos acerca da ética, como uma forma de aceitar e entender o Outro, o ser responsável pela existência de outrem, conforme Emmanuel Lévinas (2010) propõe em *Entre nós*. A escrita de Trevisan, ao dar voz aos excluídos, promove uma ruptura da indiferença (uma preocupação pelo Outro, a ponto de assumir uma responsabilidade por ele), como trata Lévinas (2010, p. 18) ao referir-se ao “acontecimento ético: a possibilidade do um-para-o-outro”.

Para Lévinas, a vocação de um existir-para-outrem é mais forte que a ameaça da morte, ou seja, a “aventura existencial” do próximo importa ao eu antes que a sua própria, colocando o eu diretamente como responsável pelo ser de outrem. “ O em-si do ser persistente-em-ser supera-se na gratuidade do sair-de-si-para-o-outro, no sacrifício ou na possibilidade do sacrifício” (LÉVINAS, 2010, p.18).

O ser é também, necessariamente, “ser para o outro”, como define Landowski. É ser visto, avaliado, sondado e, classificado “em algum lugar , em função de algumas categorias

que organizam o espaço social”, como o espaço adotado pelos bêbados, em relação às coordenadas definidas por um determinado “grupo de referência”, seja qual for a posição (interna, marginal ou externa) dos sujeitos individuais ou coletivos (LANDOWSKI, 2002, p. 42).

Os personagens de “Cemitério de elefantes” carregam em seus fardos o desprezo da sociedade, além das perebas e das agruras decorrentes do vício. O narrador salienta que a sociedade os alimenta e faz suas provisões para que eles não saiam daquele local imundo, de modo que não passem a ocupar outros espaços sociais, pois trariam consigo o mal-estar social da morte que a todos espreita, além da imundície do lugar em que vivem. É possível, assim, perceber no conto “Cemitério de elefantes” o diálogo entre esses espaços tão distantes – do Mesmo e do Outro - tão apropriado no exemplo que se revela na conversa entre o pescador e o bêbado chamado de Papa-Isca. O pescador pergunta-lhe o porquê da bebida, e Papa-Isca lhe responde que é “maldição de mãe” (TREVISAN, 2009, p. 16).

A escrita de Trevisan é provocativa, pois é da consciência moral do leitor que esse narrador onisciente, esses personagens perdidos, aguardam a adesão emocional, ou, ao menos, estética. Supondo-se que eles veem e sentem que não são exatamente o que “deveriam ser”, os “Outros” – não os mais distantes, mas os que ficam aí perto, à margem, na praça-cemitério do conto de Trevisan, por exemplo – poderiam captar exatamente o que deveriam tornar-se, caso quisessem encontrar um dia seu lugar admitido entre aqueles mesmos com os quais sua estranheza estabelece contradição. E Landowski (2002, p. 46) questiona-se eles conseguirão um espaço “entre nós”.

É na metrópole conturbada que Trevisan reconstrói histórias próprias e alheias, de personagens que representam os excluídos da sociedade – homens bêbados que, ao serem comparados com elefantes à beira da morte, são transformados pelo estranhamento da linguagem em “animais sagrados” e “elefantes malferidos”. Para Maria Zilda Cury (2007, p.17), “tal estranhamento, no entanto, não tira destes textos um profundo sentido político e de reflexão sobre a realidade social urbana brasileira”.

Através desse espaço social e intersubjetivo proporcionado pela ficção do conto de Trevisan, é possível aproximar o leitor dos problemas com os quais o Outro é confrontado enquanto sujeito coletivo diante do grupo dominante, este último ocupando uma posição espacial definida como “centro de referência” (LANDOWSKI, 2002).

O conto de Trevisan estabelece essa pertença identitária entre homens e elefantes em condição terminal. Nessa microesfera social, os bêbados da metrópole de Trevisan estão às margens e, nessa prática da marginalidade, o espaço animalesco dos elefantes torna-se humanizado pela igualdade de condições que vivenciam os homens velhos e bêbados. Enquanto experiência de uma alteridade concretamente vivida – os bêbados e os elefantes à deriva –, pode-se remeter a uma *espacialidade outra*, a uma topografia e a uma cinética identitárias que apresentam um grau maior de complexidade.

Analisado sob o prisma da semiótica das relações intersubjetivas, o espaço social que o narrador adota em “Cemitério de elefantes” não está distante espacialmente de um “Nós” de referência; ao contrário, é um local muito próximo, situado no coração da metrópole – a praça -, um ponto em que normalmente ocorrem os encontros. É nessa encruzilhada de todas as mundanidades sociais, artísticas e culturais de qualquer parte do mundo que os “marginalizados” vivenciam a realidade ao seu redor.

Para Landowski, é preciso o tempo todo voltar-se e olhar nos arredores, pois então, como qualificar, nos termos de que dispomos, essa multidão heteróclita, poliglota, espalhada por todos os lados, aparentemente sem destinação e que, de fato, permanecerá ali praticamente até a aurora? São “ursos, camaleões, dândis ou o quê? De fato, sentimos que nenhuma de nossas etiquetas convém perfeitamente, como se aqueles marginais não jogassem realmente o jogo” (LANDOWSKI, 2002, p. 62). Assim, a cultura, a história, e a produção artística passam a ter seus contornos redefinidos, e revisados a partir da narrativa de experiências desses sujeitos que adquirem poder através do texto literário: mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas, os excluídos socialmente.

Para Homi Bhabha (1998, p. 23), crítico indiano, conhecer ou definir o presente passa pelo reconhecimento de que esse tempo não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: “nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas discontinuidades, suas desigualdades, suas minorias”.

Ali, naquela praça do conto, cruzam-se diariamente universos que *a priori* não se esperaria ver superpostos; de um lado, os pescadores e, de outro, os bêbados que estão à deriva. De um lado da margem do rio, encontra-se uma sociedade considerada “grupo de

referência”; do outro lado, vindo não se sabe bem de onde, tudo o que de improvável de ser recuperável e que o Terceiro Mundo deposita em torno da capital: o seu “entulho” humano. Enquanto alguns *atravessam* a praça, os bêbados a ocupam, formando uma comunidade ao ar livre, e que está excluída, porém não está reclusa. E de que modo eles serão rotulados? De acordo com o microuniverso social, definido por Landowski (2002, p. 62), os bêbados não se enquadrariam em nenhuma das qualificações – não são “ursos”, não são “esnobes”, nem “dândis”, nem “camaleões”. É como se esses seres marginalizados não jogassem o jogo social.

O espaço urbano do conto de Trevisan é desfigurado pelos “invasores” – os bêbados. Eles perturbam os princípios de uma “sadia geometria urbana”, que foi construída, muitas vezes, com o maior cuidado e transformada em verdadeiros espaços “vitrinas”, em que a cidade só oferece a melhor imagem de si mesma. Essa sadia geometria urbana é a mesma que, segundo Landowski (2002, p. 63), funda uma leitura normal da cidade e o reconhecimento mútuo das identidades que ali coabitam.

Os bêbados e o seu “habitat” são descritos pelo narrador de Trevisan de forma nada ingênua, pois a linguagem do texto literário é endereçada a outrem e o invoca. Emmanuel Lévinas, em *Entre nós*, define o modo como essa invocação é dada pela linguagem, isto é, ela não consiste em invocá-lo como representado e pensado, mas é precisamente porque a distância entre o mesmo e o outro, em que a linguagem se verifica, não se reduz a uma relação entre conceitos, um limitando o outro, mas descreve a transcendência em que o outro não pesa sobre o mesmo, apenas o obriga, torna-o responsável, isto é, falante (LÉVINAS, 2010, p.54). A narrativa de Trevisan, como linguagem, não pode englobar outrem como conceito, mas como pessoa. Para Lévinas, a invocação é anterior à comunidade, ou seja, ela é uma relação com um ser que só está em relação *comigo* à medida que é inteiramente por relação *a si*.

O bêbado, que se assemelha ao elefante santificado à beira da morte, é assinalado no conto de Trevisan como um ser que está para além de todo atributo, como uma presença sensível de um “rosto” - o outramente, de Lévinas (2010, p. 54) , a consciência moral -, “que se coloca em face de mim”, sem que o estar “em face” represente hostilidade ou amizade. Essa é a particularidade de outrem na linguagem, para Lévinas, e que dialoga com a condição em que se situam os personagens de “Cemitério de elefantes”.

Ao equiparar os moribundos bêbados à imagem dos velhos elefantes, o conto de Trevisan está longe de representar uma animalidade ou o resíduo de uma animalidade. O texto de Lévinas sugere que o conto de Trevisan constitui a humanização total do Outro (LÉVINAS, 2010). Os bêbados convivem em um espaço ocupado pela pluralidade dos homens, mas que se apresenta em alteridade para os personagens do conto, ao impor-lhes uma condição de infortúnio e exclusão e por viverem uma vida diferente em relação ao mundo. Como afirma Hannah Arendt (2014, p. 218), a distinção humana não é idêntica à alteridade, pois

Ser diferente não equivale a ser outro – ou seja, não equivale a possuir essa curiosa qualidade de “alteridade”, comum a tudo o que existe e que, para a filosofia medieval, é uma das quatro características básicas e universais que transcendem todas as qualidades particulares. A alteridade é aspecto importante da pluralidade, é a razão pela qual todas as definições humanas são distinções”. Em sua forma mais abstrata, a alteridade está presente somente na mera multiplicação de objetos inorgânicos, ao passo que toda vida orgânica já exhibe variações e distinções, inclusive entre indivíduos da mesma espécie. Só o homem, porém, é capaz, de exprimir essa distinção e distinguir-se, e só ele é capaz de comunicar a si próprio e não apenas comunicar alguma coisa – como sede, fome, afeto, hostilidade ou medo”.

Desse modo, a alteridade que o homem partilha com tudo o que existe – (no conto, por exemplo, isso se aplica aos bêbados em relação ao espaço em que se situam) e a distinção que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se unicidade. Então, como diz Arendt (2014, p. 218), é por isso que “a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres únicos”. Assim, o homem tem o arbítrio de sua individualidade - os homens podem viver do trabalho ou deixar que outros trabalhem por ele; podem simplesmente usar e fruir do mundo das coisas sem lhe acrescentar um só objeto útil. As vidas podem ser até injustas – alguns trabalham, outros só bebem - mas certamente são vidas humanas.

Ao descrever não só o convívio dos bêbados, o espaço narrativo de “Cemitério de elefantes” focaliza a morte dos personagens. É um espaço de morte, em que a vida mostra a sua face mais frágil. Nesse aspecto, a escrita de Trevisan dialoga com a doutrina da *Epifania do Rosto*, descrita por Emmanuel Lévinas (2010), a qual consiste em despertar para identidade do outro, para o rosto em que se expressa a condição da mortalidade. É como se a Morte de cada personagem do conto remetesse para a consciência de cada leitor – como se fosse sua a responsabilidade daquele indivíduo (rosto) que falece às margens do rio. É um cemitério ficcional, criado para que se possa também refletir que a morte do Outro homem

põe em xeque e questiona a alteridade de cada ser. Para Lévinas (2010), a alteridade e esta separação absoluta manifestam-se na epifania do rosto, no face a face. Conforme o autor: “a morte do outro homem me põe em xeque e me questiona”, como se desta morte o eu se tornasse, por sua indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por esta morte do outro e não deixá-lo morrer só. É precisamente neste chamado à “responsabilidade do eu pelo rosto que o convoca, que o suplica e que o reclama, que outrem é o próximo do eu” (LÉVINAS, 2010, p. 212-213).

O conto focaliza nos bêbados e nos elefantes a mesma condição de isolamento, morte e fragilidade – o estar isolado é estar privado da capacidade de agir. A antiga crença popular, como apresenta Arendt (2014), indicava que um homem forte seria aquele que, isolado dos outros, atribuiria sua força ao fato de estar só. Essa mera superstição, assim classificada por Arendt, estava baseada na ilusão de que “o estar só” levaria à condição ideal para que se produzisse algo no domínio dos assuntos humanos. Assim, o homem isolado seria capaz de “produzir” instituições ou leis, tal como se produzem mesas e cadeiras; também seria capaz de produzir sujeitos melhores ou piores. Essa crença da produção através do isolamento também pode expressar “a desesperança consciente de toda ação, política e não política, aliada à esperança utópica de que seja possível tratar os homens como se tratam outros materiais” (ARENDR, 2014, p. 233).

E, para se contrapor a tudo isso, o escritor tenta, através de seus escritos ficcionais, modificar o leitor e, assim, poder transformar os severos transtornos da sociedade, em especial a brasileira, uma das campeãs mundiais em desigualdades sociais e em preconceitos de toda espécie. A escrita de Dalton Trevisan, dando ênfase aos excluídos sociais, através dos personagens, segue na intenção de responsabilidade social e está dedicada ao destino último do homem – certamente, o de alcançar a plenitude e a felicidade na Terra, contribuindo para dirimir as desigualdades e as diferenças de toda ordem, a partir do exercício libertador decorrente do texto literário. Trevisan conduz a uma abordagem humanizadora desses “elefantes” (os bêbados), pois eles se juntam em comunidades. Juntos, sabem que formam um grupo harmônico dos excluídos, dos marginalizados, dos párias – daqueles que vivem de restos. E esperam o que é inevitável a todos – a morte. Aguardam a morte com naturalidade e, enquanto esperam pelo decreto final, convivem em paz e em ajuda mútua.

Após a leitura sociossemiótica de “Cemitério de elefantes”, não é mais possível olhar para um bêbado com a mesma visão anterior; descobre-se que eles estão “entre nós”, não são “mera paisagem”. Os bêbados de Trevisan, que representam o homem à deriva, têm alma de elefante: eles são solidários e se respeitam. Os bêbados ocupam o mesmo espaço do resto do mundo e é para essa reflexão que o conto conduz, pois, os bêbados, os elefantes humanizados e desprezados do conto, optaram viver por eles mesmos, com toda desenvoltura, apesar das normas e códigos sociais. Eles são felizes em um local fétido e sujo, apesar de saberem que os outros seres vivem outramente, no conforto de seus lares. E, por que não, um dia, os indivíduos à margem estarão “conosco, se nós também, mudando nossas leis e nossas posturas, quiséssemos um dia nos tornarmos nós mesmos, isto é, outros – um pouquinho?” (LANDOWSKI, 2002, p. 66).

O texto literário proporciona esse diálogo entre o ficcional e o real, a fim de que se possa refletir sobre a ausência e a indiferença da sociedade em relação aos sujeitos que sofrem na carne o opróbrio da condição humana e das injustiças. O espaço que os bêbados ocupam é definido como espaço marginal, em duplo sentido: o sentido de margem ou beira do rio e, também, conotativamente, como um local de partidas ou o espaço dos excluídos, em relação ao grupo de referência social.

Para o narrador de “Cemitério de elefantes”, entretanto, os bêbados não ocupam um lugar insignificante; ao contrário, mediante um olhar sensível, a narrativa fornece um recorte humanizado do sujeito que está às margens, desses “pequenos nada” para a esfera social. Embora os bêbados sejam velhos, desprezados e imperceptíveis para o mundo, não são insensíveis ao olhar do narrador.

Os marginalizados sociais do conto de Trevisan, contudo, são verdadeiros, pois mal sabem o que são – uma espécie de *cegos sociais* – assim considerados no sentido definido por Landowski (2002, p. 46): eles não veem (não querem ou não podem ver) que os Outros, os *videntes*, os olham; e, na melhor das hipóteses, eles apenas entreveem de modo difuso o que os outros, por sua vez, veem demasiado deles. “Nunca estamos presentes na insignificância”, como afirma Landowski (2002, p. IX), e, ao equiparar-se a condição existencial dos bêbados com a solidariedade dos elefantes à beira da morte, a narrativa posiciona-se diante de uma consciência moral que não isola a culpabilidade advinda da exclusão social.

A estereotipia baseia-se numa crença múltipla e cristalizada, de forma que é comum o seguinte raciocínio – o Outro não sou Eu, então, não sou responsável por esse Outro. A literatura de Trevisan, como arte que enseja metamorfose, permite refletir sobre as ausências de uma dada sociedade em relação aos desiguais, e reflete-se sobre a dimensão da condição humana. Naquele espaço da praça, onde estão os personagens à deriva, a existência acaba, mas a condição humana não: sobrevive por meio da narrativa, que lhe tira das cinzas e lhe confere a “memorialidade” – essa capacidade que a obra literária contém, ou seja, a possibilidade de ficar permanentemente fixada na lembrança da humanidade.

Dessa forma, o conto “Cemitério de elefantes”, como obra literária e artística, proporciona um universo ficcional “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras, contudo, é abrigada cada ‘vida’ individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas elas. É por isso que a condição humana da obra é a sua mundanidade – a capacidade que o homem possui de estar em pluralidade, sendo tão singular. A ficção de Trevisan comprova que a literatura é a arte que promove a representação de todas as alteridades, o encontro com todas as diferenças. Na representação da realidade da ficção, os espaços que jamais poderiam ser mantidos juntos encontram abrigo na palavra, no texto, na criação subjetiva do humano.

Na instância do texto literário, as palavras não carregam categorias de espaço, nem de tempo, nem de lugar, mas a essência primordial de sua significação. Uma significação que não cessa e que não se encerra, e que promove a revisão e a diferença. As reflexões de Landowski remetem a outros planos semióticos, nos quais se encontra a obra literária, “engajada” implicitamente em um projeto político capaz de repensar as diferenças e incluí-las através das narrativas ficcionais. Nessas obras, tais como o conto de Dalton Trevisan, os narradores são verdadeiros Robinsons à procura obstinada de vencer a alteridade que se lhes configura. Assim que, para Landowski (2002, p. 70), somos todos pequenos Robinsons com pés no chão: somos heróis de romances que vagam por mundos em construção, obrigados que estamos, para advir à existência “no interior de nosso próprio texto”, a fazer de nós também construtores de cenários, planejadores urbanos, geômetras, agrimensores, sinalizadores do espaço – e do tempo. Nesse sentido, a escrita literária dá voz ao Outro e procura promover um diálogo com a sociedade a fim de atenuar ou extinguir as fraturas sociais do mundo contemporâneo, marcadas pela estereotipia, pela injustiça e pela exclusão social. A literatura oferece essa porta aberta, que produz sentidos, de tal forma que se reflita sobre as presenças

do Outro e se permita a análise e a reflexão da condição humana dos grupos excluídos e que sofrem a ação da estereotipia.

O espaço habitado pelos personagens de “Cemitério de elefantes” comprova que a ficção é um lugar em que o homem pode viver e contemplar, através dos personagens, a plenitude de sua condição humana, e no qual se torna transparente a si mesmo. O espaço da narrativa é um lugar em que o homem, transformando-se imaginariamente no Outro – no bêbado, no elefante, no louco, no dândi, no camaleão, etc. – e vivendo outros papéis, destaca-se de si mesmo. Desse modo, a literatura proporciona ao homem uma presença no horizonte – que meu próximo seja o Ente por excelência – e lhe possibilita viver a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de se desdobrar caleidoscopicamente, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria situação, responsabilizando-se pelo Outro, conferindo-lhe um Rosto, apreendendo o Outro na abertura do ser em geral como elemento singular da sua identidade plural.

## Referências

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. **Letras de Hoje**, . 42, n. 4, p. 1- 17, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/4109/3111>>. Acesso: 20 nov. 2015.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução Pergentino Pivatto et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010

TREVISAN, Dalton. **35 noites de paixão**: contos escolhidos. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009

## O RITUAL DA PERFORMANCE EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Maria Lúcia Kopernick Del Maestro \*

**Resumo:** investigamos neste artigo alguns elementos do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, referentes a questões de verdade e ilusão autorais, presentes e confundidas nos textos contemporâneos. Essas questões conduzem à possível existência do mito do escritor na escrita. A análise ancora-se na concepção de autoficção, tratada por Diana Klinger, que lhe acrescenta a descrição do mecanismo do mito, seguindo a proposta de Roland Barthes em *Mitologias*.

**Palavras-chave:** Chico Buarque; autoficção; mito do autor.

## THE PERFORMANCE RITUAL IN *BUDAPESTE*, BY CHICO BUARQUE

**Abstract:** **Abstract:** we investigate in this paper some elements of *Budapeste*, by Chico Buarque, referent to authorial truth and authorial illusion questions, present and confused in contemporaneous texts. These questions lead to the possible existence of the writer's myth in the writing. The analysis is based in the autofiction concept, discussed by Diana Klinger, that adds to it the myth description, following the Roland Barthes's proposal in *Mythologies*.

**Keywords:** Chico Buarque; autofiction; author's myth.

*Certas palavras não podem ser ditas  
em qualquer lugar e hora qualquer.*

Carlos Drummond de Andrade

*La palabra es el hombre mismo.*

Octavio Paz

*Cosas y palabras se dessangram por la misma herida.*

Octavio Paz

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Falar de qualquer tema contemporâneo a estes ares ditos pós-modernos torna-se, no mínimo, nebuloso, uma vez que a crescente complexidade das relações interpessoais, a fragilidade dos conceitos e a evidente fragmentação da linguagem para fins de comunicação, bem como os diversos modos de significação especialmente para o caso da literatura, impõem novas formas de leitura tanto do mundo, quanto do texto.

Entretanto, como é impossível calar, falamos assim mesmo, seres de linguagem que somos. É por causa desta impossibilidade de dar conta, pela fala, dos conflitos e angústias que afligem nossa vida globalizada, que o presente estudo procura identificar no romance *Budapeste*, de Chico Buarque, os elementos que conduzam à possível existência do mito do escritor na escrita. Tal questão será discutida a partir de Diana Klinger (2007, p. 50), que acrescenta ao seu conceito de autoficção “como envio, remissão sem origem, sem substrato transcendente”, a descrição do mecanismo mitológico conforme previsto por Barthes, que concebe o mito em sua relação com o signo saussuriano e o inconsciente freudiano, reproduzindo o mesmo esquema tridimensional. Seguindo a pista oferecida por Roland Barthes, em *Mitologias*, Klinger resume:

O mito se constrói a partir de uma ideia semiológica que lhe preexiste no sistema da língua: o que é signo (junção de três termos) no primeiro sistema é significante (primeiro termo) no segundo. O signo, termo final do sistema da língua, ingressa como termo inicial no segundo sistema, mitológico. Barthes chama a esse signo (significante no segundo sistema) de “forma” e ao significado de “conceito”. O terceiro termo, no sistema do mito, é a *significação*. (KLINGER, 2007, p. 50, grifos da autora)<sup>1</sup>

Para Barthes (1989, p. 133), “postular uma significação é recorrer à semiologia”. Assim, por ser o mito uma mensagem, um modo de significação, uma forma, ele necessita de condições especiais para que a linguagem se transforme em mito, porque tudo pode ser mito, desde que venha a ser perpassado por um discurso cuja mensagem seja devidamente apropriada pela sociedade.

---

<sup>1</sup> Barthes (1989, p. 136) analisa que, “quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói”.

Admitimos que, pelo mito, abre-se um espaço de exploração no texto literário, para além dos três termos formais – significante, significado e signo –, aos quais podem atribuir-se conteúdos diversos. Esse espaço se realiza pela fala, mas não uma fala qualquer e, sim, uma fala excessivamente justificada, assim como justificado, ou melhor, intencionado, parece ser o discurso literário produzido, atualmente, por escritores brasileiros tais como João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Chico Buarque, entre tantos outros. Nos textos desses autores a primeira pessoa do verbo – característica base da autoficção – confunde-se com a terceira pessoa, típico elemento da ficcionalidade.

Na orelha do livro *Berkeley em Bellagio*, Ítalo Moriconi (2004) assim se expressa:

A mestria invulgar de João Gilberto Noll, aqui demonstrada na utilização estética da oscilação entre um “ele” e um “eu”, fornece talvez o mais sofisticado exemplo, em nossas letras recentes, de explosão contemporânea dos limites entre ficção e realidade, no espaço de uma escrita do eu ameaçado de extinção.

De outra maneira, também na orelha do livro de Silviano Santiago, Karl Posso (2004) aponta o jogo de esconde-esconde oferecido pelo autor: “o falso mentiroso é um romance picaresco extremamente divertido que brinca com a própria identidade da obra autobiográfica, ampliando engenhosamente as controvérsias críticas relativas à divisão entre fato e ficção, e às ideias de subjetividade, autoria e representação.”

Mas, no caso deste trabalho, pretende-se eleger a leitura de um desses autores citados: Chico Buarque.

Em *Budapeste* leem-se vários sujeitos fugidios que se encontram simultaneamente dentro e além da escrita textual como narradores que, ao mesmo tempo em que se dão a conhecer, se camuflam em suas múltiplas identidades. Essa é a situação das assinaturas de Chico Buarque e José Costa, na capa e contracapa do romance; de Sr., autor anônimo de biografia não autorizada de José Costa, nas páginas finais do livro; e dos demais escritores que povoam o romance e se confundem, por um detalhe ou outro com o que elegemos como o seu produtor de primeira instância.

Com essa inflexão de escritores de um mesmo texto: escrito por José Costa e por Sr., seu biógrafo, por exemplo, cria-se uma certa perplexidade sobre a figura do escritor/autor, ratificada, sintomaticamente, pela ação da narrativa que se passa em dois territórios distintos, aqui e além – Brasil, pretensamente conhecido pelos nativos, e Budapeste, o lugar

desconhecido, distante, inacessível e considerado estranho ou exótico por quem não o conhece.

Essa perplexidade despertada dialoga teoricamente com posições conhecidas – Barthes (1987) e Foucault (2001) – sobre a concepção do sujeito como um mero arranjo de significante: usando a estrutura como instrumento para análise do texto, Barthes, num ensaio intitulado *A morte do autor*, faz desaparecer o sujeito onipotente e, conseqüentemente, a figura do autor, trazendo à luz o leitor. A partir disso, torna-se impossível determinar de que sujeito está se falando. Já não é mais apreensível a localização do sujeito de maneira pontual e definitiva. Essa voz que chamamos de sujeito aparece no imaginário textual implodida pela linguagem, e não se pode distingui-la separadamente, localizada num personagem ou narrador.

Foucault (2001), por sua vez, desmistifica o autor, atribuindo-lhe uma função. O nome do autor é um dos princípios funcionais que rege as relações com o saber e com a literatura, em nome de um poder e de uma autoridade. Segundo ele, a autoria é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos. Indicando as características peculiares ao nome do autor, Foucault assinala que o seu papel nada mais é do que delimitar, classificar e organizar o universo dos discursos.

Portanto, em ambos os estudiosos a autoria reduz-se a um papel: para o primeiro, papel de linguagem; e para o segundo, papel de discurso. A partir dessas concepções, estabeleceu-se um clima de instabilidade que relativizou as relações autorais, dessacralizando, assim, a grande aura que pairava sobre os escritores e instaurando uma nova modalidade de crítica que diz que a obra deve ser analisada em sua escritura e não a partir do autor. Ou seja, a pessoa é anterior ao autor e, paralelo ao que escreve, ela tem vida comum como qualquer pessoa. Por isso, ao indagarmos de que sujeito está se falando no texto, devemos abandonar a concepção de que é possível apreender, para o sujeito, uma localização pontual e definitiva. Contudo, o texto de Chico Buarque brinca com a tessitura desses sujeitos, construindo-os pela narrativa e incluindo na brincadeira o próprio autor, sujeito empírico, desde a capa e a contracapa. A autoria qualificada pela identidade Chico Buarque tem sua duplicidade mostrada como sombra por um outro que se chama Zsoze Kósta.

Em problematizações da questão de autoria nos estudos literários, como a de Philippe Lejeune (2008) e o seu conceito de pacto autobiográfico, a identidade do *narrador e do personagem na narrativa* é associada ao uso do nome próprio, considerado, nesse caso, mais importante do que o “eu” articulado no discurso, visto segundo a perspectiva do leitor, com quem o “pacto” é contratado.

No caso de *Budapeste*, o contrato é totalmente rompido, uma vez que o personagem que conduz a narrativa é um *Ghost-Writer*, expressão inglesa que se traduziria em seu sentido literal por “escritor fantasma”, cujo nome, por força de contrato, não pode ter visibilidade de nenhuma espécie. A identidade de seu texto é atribuída a outros, que “alugaram seu talento” a serviço de redações, as mais variadas, como antigamente se alugava a um “escriba velho”, hoje se contrata um “digitador” ou, outrora, se recorria a “um copiador de enciclopédias” (BUARQUE, 2003, p. 15). Além disso, a figura do narrador é diluída entre, pelo menos, dois outros personagens, o próprio narrador-mor, considerado como preposto do autor pela narrativa clássica, e Sr., biógrafo de José Costa. Por outro lado, a descrição que o personagem faz de si mesmo é de um “rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais ao meu que assinantes Costa José” (BUARQUE, 2003, p. 102). Levando-se em conta que os nomes José e Costa são bastante comuns na sociedade brasileira, pode-se imaginar o esforço de neutralidade que se pretendeu oferecer a esse personagem, comprovando, então, o forte traço de intencionalidade da autoria.

Consequentemente, tendo esbarrado no impasse do nome do autor (ou autores) e seguindo a trilha inicialmente aberta por Diana Klinger (2007, p. 51), que relaciona o “mito do escritor a uma figura que se situa no interstício entre a 'mentira' e a 'confissão’”, nos propusemos a investigar no texto de Chico Buarque a questão da fala, levantada por essa autora: *Quem diz eu?*

Ora, a fala é justamente o ponto de partida para uma concepção do mito, formulada por Barthes (1989, p. 131), que o define menos como palavra do que como coisa: “o que é um mito, hoje?”, ele pergunta, para em seguida dar “desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala”.

Entendendo-se que a fala mítica é uma mensagem, esta pode ser formada por vários discursos, incluindo o escrito e o de representações, como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, “tudo pode servir à fala mítica”

(BARTHES, 1989, p. 132). Assim, como neste caso trata-se da palavra escrita, é também com muita simplicidade que o romance inicia a sua fala, em sua primeira página, de pronto, dirigindo-se ao leitor, como que a lhe enviar uma mensagem de provocação, em continuação a um diálogo:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. Só que, em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. (BUARQUE, 2003, p. 5)

Tomemos como base o exemplo dado por Barthes (1989, p. 137) sobre a observação de Paul Valéry a respeito de Esopo e Fedra:

sou aluno de segundo ano ginásial num liceu francês; abro a minha gramática latina, e leio uma frase, tirada de Esopo ou de Fedra: *quia ego mominor leo*. Paro e reflito: há uma ambiguidade nesta proposição. Por um lado, as palavras têm, sem dúvida, um sentido simples: *pois eu chamo-me leão*. E, por outro lado, a frase pretende manifestamente significar-me outra coisa: na medida em que ela é dirigida a mim, aluno do segundo ano de ginásio, diz-me claramente: eu sou um exemplo de gramática destinado a ilustrar a regra de concordância do atributo. Sou mesmo obrigado a reconhecer que a frase não me *significa*, em absoluto, o seu sentido; não procura falar-me do leão, nem dizer-me como ele se denomina; a sua significação verdadeira e última é a de impor-se a mim como presença de uma certa concordância do atributo. Concluo assim que estou perante um sistema semiológico particular, ampliado, visto que é extensivo à língua: existe, decerto, um significante, mas este significante é ele próprio formado por um total de signos, e, por si só, já constitui um primeiro sistema semiológico (*pois eu chamo-me leão*). E no resto, o esquema formal desenvolve-se corretamente: há um significado (*eu sou um exemplo de gramática*) e uma significação global, que não é nada mais do que a correlação do significante e do significado; pois nem a denominação do leão, nem o exemplo de gramática, me são dados separadamente.

Articulando as citações de Chico Buarque e de Barthes, entendemos que, no primeiro caso, as palavras têm um sentido simples, mas nele vemos contida, também, uma duplicidade que nos faz desconfiar de sua evidência. Então, para confirmar a curiosidade, leitores que somos, desejosos de lidar com o texto literário, passamos a observar, em primeiro lugar, a manifestação dessa voz, dirigindo-se tanto ao leitor quanto à personagem que está do outro lado da linha do telefone; depois, a frase desconstruída, grafada em português, embora se

queira dita em língua estrangeira; e em seguida, o tempo do verbo num passado imperfeito começando a história: “Devia ser proibido”, à maneira de quem estiliza uma história de fadas: “Certa manhã”; o sutil alerta de que as coisas não seriam bem assim como, de início, se poderia pensar, no uso da palavra “quase”; e a referência à repetição incessante que desperta o riso desmedido do outro: gargalhada de gozação, semelhando-se a uma explosão dramática, quando se encena uma peça de teatro.

O sentido desse ritual de entrada, que se repete no desenrolar da narrativa mais de uma vez, contém todo um sistema de valores: que “eu” é esse que se diz alguém que vive em terra estrangeira, que ainda não tem orientação geográfica precisa acerca do lugar, e que ainda não domina a língua, despertando, por isso, a chacota de quem o deveria orientar, ou seja: “o outro”?

Nessas palavras preliminares ainda não há personagens evidentemente construídos. A construção irá acontecendo aos poucos, a partir das páginas seguintes. Então, *quem diz eu* nesse primeiro momento? Ousamos entender que é um jogo imaginário de autoria que se eleva a partir das profundezas míticas do escritor e se expande fora da sua responsabilidade, tendo como base a *griffe* Chico Buarque, reconhecida popularmente em outro ramo de produção cultural, a música, que agora se aventura em novo projeto: o do texto literário. Então, as entrelinhas parecem nos dizer para não zombarmos dele, esse autor cindido em vários, pois a literatura ainda lhe é estrangeira, não havendo, portanto, como fugir, nessa linguagem, desse “moderado sotaque na escrita” (BUARQUE, 2003, p. 86).

Palavras lançadas, façam seu jogo, senhores leitores do Século XXI, lembrando-se sempre, como se fosse possível esquecer, que nos dias atuais prevalece um texto devorador, vertiginoso, pleno de simulacros, farsas, incertezas, a confundir o real e o ficcional, a vida e a morte, pois é próprio da pós-modernidade o sentimento de perda e luto. Como não se acredita mais no saber concreto e absoluto, imaginado tempos atrás, a única certeza, agora, é de que não se tem saber nenhum. Ao perguntar, sabe-se que não se chegará a resposta nenhuma, ou a muitas, o que dá quase no mesmo. Mas a literatura quer o impossível com todas as possibilidades oferecidas pelo jogo entre a vida e a morte, inclusive a da sua absoluta banalização, como na passagem do romance em que, sem motivo algum, os personagens se lançam no conhecido jogo de roleta russa.

Nessa brincadeira, o sujeito que se encena pode ser o autor? Ou é o narrador? Ou o autor implícito? Ou os outros personagens que não compartilham tão dramaticamente da voz narrativa? Paira no imaginário do texto uma voz implodida pela linguagem e não se pode distingui-la separadamente, localizada num personagem ou no narrador. Os personagens, saídos do bar *The Asshole*, não se comunicam numa mesma língua, não se entendem, mas se aproximam e se afastam como a resposta inicial dada por José Costa, quando a lourinha o aborda em húngaro: *iô iô*. Porém, no momento vertiginoso desse episódio em que a vida está por um “clique” do gatilho, um rumor externo – fora de campo, poderia ser dito se a sequência fosse de cinema – impede a consecução da morte e o momento suspenso volta a se movimentar, dando continuidade à vida, como se nada houvesse passado. Poderia ser uma situação sem sentido, não fosse a proposta de que, conforme aponta Diana Klinger (2007, p. 50-51), citando Barthes:

o mito se aproxima mais do inconsciente freudiano do que do signo linguístico, pois num sistema simples como a língua o significante é vazio e arbitrário e, portanto, não oferece nenhuma resistência ao significado. Pelo contrário, ‘assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido’.

Uma vez que já não é mais possível encontrar respostas seguras numa metafísica da linguagem ou do sujeito, igualmente não é mais possível apelar para algo fora de si, para uma representação do *eidos* ou do *ontos*. Se existe uma linguagem sem “ideia” e um sujeito sem “ser”, se não temos mais nenhum projeto que nos apoie, cria-se o perfeito paradoxo e desloca-se a representação, portanto, para a autorreferencialidade, porque a vida não espera. A narrativa, tanto quanto a vida, segue seu curso. Se relacionarmos a questão autoral com a vida em jogo, pela ficção, onde germina o mito, perceberemos que a autoria abre-se para o acaso, mas sem esquecer que a escrita é como a morte e a “morte do autor” como a queriam Barthes e Foucault sustenta implicações na vida que não podem ser desprezadas, conforme discutido no texto buarqueano.

A sinopse da história de *Budapeste* é, ela mesma, paradoxal: um escritor anônimo se vê envolvido com o texto de sua própria vida, texto escrito por um outro, personagem secundário, eventual na narrativa, de quem ele mal adivinha as intenções e que, por sua vez, também se mostra como um escritor anônimo, tornando-se responsável pelo desvendamento do nome desse escritor protagonista, na capa do livro. Para culminar, por estranha ironia, no

final, esse protagonista é impelido a dizer em voz alta a sua história que, ele próprio escritor, não escreveu.

O lugar da fala, então, neste texto autoficcional<sup>2</sup>, é a morada vazia da linguagem e isso vai delineando-se aos poucos, quando a personagem Kriska, numa evidente postura libidinal, amorosa mesmo<sup>3</sup>, quase impõe a José Costa a leitura de sua biografia escrita por Sr., sem insistir, porque sabia que ele lhe faria a vontade: “Como?”, ele se pergunta incrédulo, rejeitando a ideia da leitura: “O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. E ela nem insistiu tanto, talvez porque soubesse que cedo ou tarde eu faria sua vontade. Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama” (BUARQUE, 2003, p. 172). Uma vez que a personagem desconhece o enigma da autoria daquele livro, que não poderia se considerar ficção, por se tratar de uma biografia, argumenta que “numa obra literária deve haver nuances que só se percebem pela voz do autor” (BUARQUE, 2003, p. 172). E José Costa pensa em lhe decifrar a sua história, comunicando: “de modo peremptório, que não poderia ser ele o autor de um livro que trouxesse seu nome na capa” (BUARQUE, 2003, p. 172). Mas, para não “magoar” a mulher, mesmo reticente, inicia a leitura – “Devia ser proibido debochar de quem se aventura...” – atrapalhando-se com as palavras, como se elas estivessem deslocadas, perdendo o fôlego no meio das frases, gaguejando, numa espécie de afasia, até “tomar distância do eu do livro”, para que a leitura se desse, enfim, apreciando conteúdo e forma da narrativa e ditando “passo a passo a existência tortuosa daquele eu” (BUARQUE, 2003, p. 173).

Pelas diversas temáticas que atravessam o romance *Budapeste*, podemos observar a configuração de uma realidade múltipla que vai além do signo linguístico, atuando com o inconsciente numa lógica toda própria de comportamento recorrente, metamorfoseando-se em novos significados ao longo do texto. A ideia de que nada é estático e, especialmente, de que nada dura para sempre, está presente na forma como são tratadas as questões de vida e morte, criação e destruição, ser e não ser, numa autorreferencialidade sem fim. Esses foram os elementos que procuramos identificar em nossa leitura.

---

<sup>2</sup> Diana Klinger (2007, p. 51) aponta que “A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala”.

<sup>3</sup> Kriska “tomou um banho, numa camisola de seda se deitou comigo. E me pediu que lesse o livro” (BUARQUE, 2003, p. 172).

Segundo Diana Klinger (2010), a narrativa recente traça um panorama diferente daquele da narrativa tradicional de há cinquenta anos, isto é, diante da autonomia literária vigente, a escrita torna-se performance do autor, ou seja, mantém uma continuidade com a vida e o corpo que escreve; ao invés de se perder, cria uma imagem, um mito do autor.

Desenvolvendo essa ideia, ela argumenta que “a construção dessa imagem tem a ver com uma série de questionamentos em torno do lugar do escritor hoje” (KLINGER, 2010, p. 1, tempo em que a cultura midiática abrange quantitativamente todos os setores da sociedade e proliferam textos e autores, em quantidade inapreensível, mantidos pelo suporte da internet. Por isso, “a identidade coletiva parece não mais ser uma pergunta pertinente para a linguagem literária contemporânea” que se confunde “seja com a cultura de massas, seja com o ensaio, a *autobiografia ou a crônica*” (KLINGER, 2010, p. 1, grifo nosso). Dá-se, portanto, “um deslocamento da literatura como representação de identidades para a literatura como representação de si, uma troca da mitologia identitária (nacional ou coletiva) que, de fato, parece cada vez menos verossímil, pela construção de um mito individual” (KLINGER, 2010, p. 1).

E assim, diríamos que essa autorreferencialidade, por se tratar de uma encenação dramática, se não nos autoriza a apontar este ou aquele ser performático como autor prévio do texto, convida-nos a pensar que a literatura, pelo exercício de paixão que a ela confiamos, mantém-se como fonte nutritiva, se não pelo leite sorvido, ao menos pela água que lavou a blusa. As palavras finais de José Costa induzem ao desdobrar-se da literatura pela perpetuação dos tempos:

Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 174)

Desse modo, é assim que esse Homero do século XXI encerra a aventura de seu Ulisses, numa espécie de *alegro ma non troppo* (alegre, mas não muito), identificando-se com o universo musical, com a promessa de reiniciar-se em novas tessituras, inúmeras vezes, tantas quantas permitam o despertar do sonho restaurador de sua Penélope.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298 (Coleção Ditos e Escritos, v. III).

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: \_\_\_\_\_. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Aporias da escrita de si. Pequena Morte. **Pequena morte**, ed. 21, p. 1, 04 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/aporias-da-escrita-de-si-diana-klinger/#.V0Ny2ZErLIU>> . Acesso: 24 jun. 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução Jovika M<sup>a</sup> Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORICONI, Italo. [Orelha do livro]. In: NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. Brasília: Francis, 2004.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

POSSO, Karl. [Orelha do livro]. In: SANTIAGO, Silvano. O falso mentiroso: Memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

## A CRISE DE IDENTIDADE NA CONTÍSTICA DE CAIO FERNANDO ABREU

Yan Patrick Brandenburg Siqueira\*

**Resumo:** a leitura de alguns contos de Caio Fernando Abreu permite questionar: quem são essas personagens anônimas que, diante de um modo de vida competitivo imposto pela cidade, não apresentam identidade própria? Para Regina Zilberman (1992, p. 140), a não nomeação das personagens do autor gaúcho tem a função de sinalizar que as pessoas estão “esvaziadas de suas identidades”. Partindo deste pressuposto, o trabalho analisa a construção da (não) identidade nos contos “Retratos”, “O Afogado”, ambos do livro *O Ovo apunhalado* (2008), e do conto “O dia que Urano entrou em escorpião”, do livro *Morangos Mofados* (2005). Baseando-se, principalmente, em teóricos acerca da identidade na pós-modernidade, como Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2005), o artigo procura correspondências deste campo teórico na literatura de Caio Fernando Abreu.

**Palavras chave:** pós-modernismo; O ovo apunhalado; Morangos mofados.

## THE IDENTITY CRISIS IN TALES OF CAIO FERNANDO ABREU

**Abstract:** the reading of some tales of Caio Fernando Abreu allows question: who are these anonymous characters whom, in front of a way of life imposed by competitive city, do not have their own identity? For Regina Zilberman (1992), the non-appointment of the characters of the *gaucho* author has a signal function that people are “emptied of their identities”. On that basis, the paper analyzes the construction of (non) identity in the tales “Retratos”, “O afogado” both from the book *O ovo apunhalado* (2008), and the short story “O dia que Urano entrou em escorpião”, from the book *Morangos mofados* (2005). Relying mainly on theoretical about the identity in postmodernity, as Stuart Hall (2006) and Zygmunt Bauman (2005), the article tries matches this theoretical field in the Caio Fernando Abreu literature.

**Keywords:** Postmodernism; *O ovo apunhalado*; *Morangos mofados*.

### Introdução

Caio Fernando Abreu publicou seus contos, crônicas, novelas, romances e peças teatrais entre as décadas de 1970 e 1990. A experiência urbana é presente em grande parte de sua obra. Um dos temas favoritos do autor é a retratação do amor – a perda da paixão e o fruto dessa ausência para o indivíduo inserido na sociedade contemporânea em um tempo no qual o consumo alcança reflexo na vida de forma nunca experimentada antes. Zygmunt Bauman (2008, p. 76) afirma que os membros da sociedade de consumidores são eles próprios

---

\* Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

mercadorias de consumo e que seus relacionamentos também são efêmeros como os produtos que adquirem espontaneamente pela internet ou nos grandes shopping centers. Neste momento histórico, a identidade, tal como uma face refletida no espelho, está perdida. Como explica Stuart Hall (2006), a identidade do sujeito pós-moderno está fragmentada.

Uso os termos “pós-modernismo” e “pós-modernidade” como definidos por Terry Eagleton (1998): o primeiro refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o segundo alude a um período histórico. Fredric Jameson (1993) discorre sobre as diferentes concepções oriundas da pós-modernidade, esclarecendo que o Modernismo, estilo que se caracterizou pela maneira como enfrentou o cânone, tornou-se o próprio cânone a ser reinventado. Nas palavras de Jameson (1993, p. 26), o Modernismo invadiu as academias e estilos que antes eram considerados subversivos ou escandalosos, passam a ser “escancarados pela geração que desembarcou dos anos sessenta como o *establishment* e o inimigo: mortos, sufocantes, canônicos, monumentos reificados que é preciso destruir para fazer qualquer coisa nova”.

A pós-modernidade configura-se como um movimento radical ao abalar as normas do Iluminismo, caracterizando-se como “uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade” (EAGLETON, 1998, p. 7). O pós-modernismo é, portanto, o reflexo das mudanças dessa nova forma de capitalismo de um mundo efêmero e consumista, sendo um “estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista” (EAGLETON, 1998, p. 7).

O consumo parece desenvolver papel fundamental para o entendimento da sociedade pós-moderna e os produtos atingem também a compreensão do termo “identidade”. A influência da tecnologia mudou a forma de comportamento e de pensamento dos anos após a segunda guerra mundial. Torna-se fracassado aquele que não acompanha os processos de mudança e a velocidade das informações – o mundo está em constante movimento. Como afirma Zygmunt Bauman (2005, p. 32) em seu livro *Identidade*: “buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades *em movimento* – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo”. Os contos de Caio Fernando Abreu revelam este mundo atingido pelo consumo desenfreado, pela velocidade das

informações e influência da tecnologia, por meio do reflexo do mundo circundante de suas personagens.

A obra literária do autor é inserida por Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999) na vertente existencial-intimista dos principais escritores gaúchos da década de 1970. O foco central dessa vertente é “a relação do indivíduo com o mundo circundante ou consigo mesmo; ou então aqueles que analisam de que modo se refletem, na consciência individual, as condições de vida da sociedade contemporânea” (BITTENCOURT, 1999, p. 92). E são os conflitos do homem de seu tempo que Abreu expõe em seus textos: a incomunicabilidade das personagens de contos como “Diálogo” e “Pela Passagem de uma grande dor”; a solidão e angústia do narrador de “Além do ponto”, do livro *Morangos Mofados* (2005), e também do conto “Para uma avenca partindo”, do livro *O ovo apunhalado* (2008); a influência da tecnologia no conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e a sociedade consumista no conto “A margarida enlatada”, igualmente de *O ovo apunhalado* (2008). Amor, sexo e *rock'n roll* também são lugares comuns na prosa do escritor. Dentre eles, destaca-se o amor: amor entre homens e mulheres, entre homens e homens, entre mulheres e mulheres. O escritor manifesta as diferentes formas do assunto. Os protagonistas de seus contos parecem expressar sempre uma falta: não só a ausência de sua identidade, mas a falta de um projeto existencial maior. O próprio autor admite a temática de seus livros como o diferencial de sua obra, o que inclui o que não é literatura e provoca eliminação da fronteira entre o erudito e o popular, revelando que “é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua” (HUTCHEON, 1991, p. 40). Sendo assim, nas palavras do escritor gaúcho, retiradas do prefácio de uma coletânea de seus “melhores contos”, organizada por Marcelo Secron Bessa:

Deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuzu e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário. (ABREU, 2006, p. 06)

Há, nos textos, um caráter quase confessional, o autor empírico interfere no ideal de autor modelo que o leitor possa ter. Os contos de Abreu demonstram que, no pós-modernismo, “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 27). O escritor foi portador do vírus HIV e em uma de suas crônicas, reunidas na obra

*Pequenas epifanias* (1996), publicada no mesmo ano de sua morte, é relatado o depoimento de alguém que contraiu o vírus, expressando toda a dor na escrita: “Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo” (ABREU, 1996, p. 102).

Considerando a forte relação entre a vida do autor e seus escritos, é possível resgatar seus depoimentos e entrevistas para o estudo de sua obra. Linda Hutcheon (1991) defende o ponto de vista de não descartar nenhuma hipótese, ao menos no primeiro momento, que poderá ser útil na análise literária. A autora afirma que “a lição da arte pós-moderna é a de que não devemos limitar nossas investigações apenas aos leitores e aos textos; o processo de produção também não pode ser ignorado” (HUTCHEON, 1991, p. 111).

### **A não nomeação das personagens**

As personagens do escritor gaúcho carregam, na maioria das vezes, identidades vazias – seus nomes dificilmente são expressos. O núcleo de seus contos gira em torno do relacionamento humano, da solidão, da perda da esperança e desencanto com o mundo; para tanto, Abreu usa de clichês narrativos e características descritivas que singularizam suas personagens sem caracterizá-las com identidades próprias ou concretas. Regina Zilberman (1992, p. 140) sinaliza que essa característica indica que as pessoas estão “esvaziadas de suas identidades”. Usando as discussões acerca do tema “identidade” de autores como Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2006), este artigo procura correspondências da crise de identidade do sujeito pós-moderno nos contos de Caio Fernando Abreu, procurando defini-la e mapear seu funcionamento. Para tanto, foram analisados os contos “O dia em que Urano entrou em escorpião”, de *Morangos Mofados* (2005); “Retratos” e “O afogado”, de *O ovo apunhalado* (2008).

A obra do escritor é rica neste sentido: personagens em crise, questionando a si mesmas a todo momento, divididas em identidades contraditórias, negando uma, pedindo acesso a outra, escondendo seus próprios rostos, vestindo máscaras ao não saciar suas vontades mais íntimas. Os contos do escritor mostram que, afinal, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13). Falta, nas personagens de Caio Fernando Abreu, um projeto existencial: o futuro nunca é discutido, a falta de uma identidade atinge suas personalidades. Quando confrontados com o que, na

verdade, acreditam serem “elas mesmas”, perdem-se, quase sempre de uma maneira melancólica e solitária, fugindo ou caindo no esquecimento – ou até mesmo na maior das ausências: a morte. O último caso é o que ocorre com o protagonista do conto “Retratos”, que, ao se deparar com um desenho de seu rosto a cada dia da semana, muda sua perspectiva e começa a questionar quem realmente é, e, nessa busca, cai num abismo: descobre-se morto – mas, aqui, a morte é simbólica e o conto abre seus múltiplos significados para elucubrações do leitor.

Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), expõe três concepções de sujeito em uma perspectiva histórica. Primeiro, o sujeito do iluminismo, centrado pelo universo da razão, possuidor de uma identidade sólida, autossustentável e única desde seu nascimento até sua morte. Posteriormente, surge o sujeito sociológico, fruto da interação com o mundo, sua identidade se dá pela relação de seu “eu” com a sociedade que o rodeia. A essência do primeiro ainda permanece: o sujeito sociológico ainda possui um “eu real”, mas esse é construído pela relação com o mundo. Em outras palavras: existe ainda uma identidade única que o diferencia dos demais, há o “eu” diferente daqueles outros “eus” do mundo exterior. Com isso, o indivíduo passa a ser visto dentro das estruturas da sociedade. O sujeito pós-moderno perde a coerência unificadora de seus sujeitos históricos antecessores. Os processos de significação são vários e, por diversas vezes, contraditórios. Possuímos, assim, diversas identidades com as quais podemos nos identificar momentaneamente. A identidade única e estável é uma fantasia, o homem pós-moderno aparece como possuidor de uma identidade maleável, que se adapta e transforma. Neste jogo, o pós-modernismo “busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Em “Quem precisa de Identidade?” (2007), Hall discorre novamente sobre o tema em questão. Para o autor, a identidade sempre estará ligada à relação do “eu” com o “outro” – a identidade aponta para uma falta, uma exclusão, ou seja: eu me identifico “comigo mesmo” na relação de exclusão de que “não sou o outro”. Hall (2007) prefere utilizar o termo “identificação” do que “identidade”, pois este alude a uma forma integral e unificada, enquanto aquele remete a um processo que nunca está completo. Assim, a identificação “não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada” (SILVA, 2007, p. 106).

Nesse texto, o autor procura elucidar seus leitores com o uso que faz do termo “identidade”:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, **o ponto de sutura**, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (SILVA, 2007, p.111-122, grifo nosso).

Esse “ponto de encontro”, denominado de “sutura”, é produzido no interior dos discursos quando o sujeito se identifica com uma proposta e a internaliza – é nessa “interpelação” que o discurso gera na subjetividade produzindo uma resposta positiva que está a identidade. Assim, sendo o homem pós-moderno cercado de discursos, cabe ressaltar que ocorrem vários processos de identificação: o homem identifica-se com vários discursos em diferentes contextos, ou até em um mesmo contexto social, e daí surge a fragmentação da identidade. Deste modo, a identidade requer a produção de um significado para seu “ator social.” Não é somente uma identidade em jogo, mas múltiplos processos de identificação que podem funcionar em conjunto ou de modo contraditório.

### **Análise dos contos**

“Em *O Ovo Apunhalado*, criam-se verdadeiras alegorias sobre a sociedade do consumo e a moderna era tecnológica” (BITTENCOURT, 1999, p. 85). Nesta obra, sobressai-se a abordagem social por meio das metáforas e das alegorias. Ausente de uma crítica social direta e um clima de denúncia explícito, os contos apresentam, de um ponto de vista pessoal, a construção de um mundo simbólico com correspondências para o mundo exterior. Há o predomínio da fantasia e da imaginação, que abrem espaço, muitas vezes, para ambiguidades no que está sendo narrado, pois os comentários de seu protagonista sobre os fatos são mais intensos e melhor elaborados que os próprios fatos narrados.

No conto “Retratos”, de *O ovo apunhalado* (2008), encontra-se a ideia defendida por Bauman (2005): o personagem do conto constrói a visão de si a partir da visão do outro. O narrador focaliza seu olhar nos excluídos ao fazer de um morador de rua uma das personagens principais do enredo. O protagonista inicia sua narração no sábado, dividindo o conto nos dias da semana, até o domingo, que é quando ocorre o desfecho da narrativa. O leitor desconhece

as características da personagem principal, pois não é informado nome ou idade do narrador/protagonista. O primeiro parágrafo inicia-se discorrendo sobre os moradores de rua que parecem incomodar os moradores da região – não é especificada uma data precisa, cabe ao leitor situar o ambiente da narrativa. A descrição desses moradores evoca uma imagem “hippie”, assinalando suas roupas coloridas, os cabelos enormes e o mesmo ar sujo e drogado. Do trecho a seguir, pode-se supor que o narrador é um sujeito de classe média, excluindo a possibilidade dele também ser um excluído, pois mora em um apartamento:

Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor. Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que eles se retirassem dali. (ABREU, 2008, p.48)

O protagonista não se sente ofendido com a proximidade dos moradores de rua de sua residência, mas assina o documento para se livrar deles. Há um primeiro indício, logo no primeiro parágrafo do conto, da “interpelação” dos moradores do prédio, que o leitor pode inferir tratar-se de sujeitos de uma classe média conservadora. Assumir a identidade conservadora indica expressar a indiferença com esses indivíduos “hippies” que estão morando na praça e procurar um modo de se livrar deles. Nesse primeiro movimento, o protagonista começa a romper a “sutura” que o prende à identidade que lhe é atribuída quando questiona esse valor de indiferença e mostra que, na verdade, esses moradores da praça não incomodam ninguém.

Em um ato de curiosidade, o protagonista vai à praça. Todos os moradores de rua parecem iguais, até quando um deles se aproxima e sorri: “era como os outros, exatamente como os outros, a única coisa diferente era aquele colar com uma caveira” (ABREU, 2008, p. 48). Encerra-se o primeiro “capítulo” do conto quando esse morador de rua entrega um retrato ao personagem principal. O protagonista vê a si mesmo no retrato, e o acha bom, mas admite não entender nada do assunto. No primeiro momento, o morador de rua apenas se destaca pelo colar de caveira, sua primeira característica é mórbida, o símbolo é forte na narrativa, funcionando como um prenúncio de morte.

No segundo dia, o protagonista encontra-se ocasionalmente com o morador de rua quando vai comprar jornais. Ele se oferece fazer um novo retrato, o protagonista responde que já possui um, mas o morador de rua insiste: “faça um por dia, assim o senhor saberá como é seu rosto durante toda a semana” (ABREU, 2008, p. 49). O protagonista concorda e acha

engraçado fazer sete retratos de seu rosto, porém, nas palavras do morador de rua, “sete é um número mágico”. O morador de rua é repleto de símbolos: não só o colar de caveira, mas também o desejo de produzir sete retratos do personagem principal. O número sete é rico no aspecto simbólico: os sete dias da semana, os sete pecados capitais, as sete virtudes divinas, sete notas musicais, as sete cores do arco-íris; assim, o “sete” é o número da perfeição. É nessa parte da narrativa que o protagonista começa a notar que o morador de rua é distinto dos outros e interessa-se por ele: “Na verdade, ele não se parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada” (ABREU, 2008, p. 49).

O protagonista senta-se em um banco de cimento e espera que o novo retrato fique pronto. Enquanto espera, sente uma vontade de sentar no chão como fazem todos os moradores de rua, mas prefere continuar sentado no banco de cimento, pois teme que achem estranho que alguém de terno e gravata realize um ato de igualdade como esse. Afinal, “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que a pessoa usa” (SILVA, 2007, p. 10). Terno e gravata fazem parte da identidade de um sujeito de classe média, e os moradores de rua não iriam “aceitar”, ou, ao menos, poderiam estranhar que se inserisse na comunidade deles um homem com um vestuário pertencente a uma identidade que os exclui. O protagonista sente vontade de se igualar àquelas personagens, mas se cala receando ser questionado – e é esse “modo de vida” distinto que chama sua atenção, configurando, desta forma, uma espécie de “interpelação” do morador de rua para com o protagonista. O novo retrato é diferente, o rosto parece mais velho e cansado que o do dia anterior, o morador de rua responde à provocação: “sinal que no sábado seu rosto é melhor do que no domingo” (ABREU, 2008, p. 49).

Na segunda-feira, novamente, o morador de rua aborda o protagonista. Este, cada vez mais, caracteriza aquele como diferente dos outros moradores de rua: “Ele caminha devagar, não parece perigoso como os outros. Não sei exatamente o que, mas existe nele qualquer coisa muito diferente” (ABREU, 2008, p. 50). O protagonista pensa em convidá-lo para entrar no seu apartamento, mas sente receio que os outros moradores do prédio não aproveem sua atitude, e se reprime. Afinal, caso o convidasse, isso iria contra o papel desempenhado no início do conto, quando assina a documentação, objetivando a retirada desses moradores de rua da região. O morador de rua é cada vez mais caracterizado: anda sempre descalço, possui pés finos como as mãos, parece pisar sobre as folhas e suas unhas são transparentes e limpas. Porém, o protagonista afirma que não existem folhas na praça nessa época do ano. Deste

modo, a descrição “pisar sobre as folhas” destaca-se e confirma sua importância no desfecho da narrativa.

O protagonista sente-se pressionado entre as duas identidades em jogo: os moradores do prédio, pertencentes a uma identidade de classe média conservadora, e os moradores de rua, indivíduos de subclasse. O modo de vida dos últimos é o que chama a atenção. O morador de rua sorri de um jeito que o protagonista nunca havia visto, entrega-lhe uma margarida e ele se surpreende por nunca ter visto uma de perto. A personagem principal encanta-se com o morador de rua e, olhando a si mesmo e seu mundo com outra perspectiva, entristece; isso se revela também no desinteresse com o trabalho: “o dia custou a passar. São todos tão pesados no escritório que o tempo parece custar mais a passar” (ABREU, 2008, pso. 51). Já o morador de rua mostra-se leve, como se “pisando sobre folhas”. É o modo de vida competitivo do ambiente urbano e o compromisso com o trabalho que tornam as pessoas “pesadas”, enquanto o modo de vida alternativo do morador de rua parece encantador, por ser “leve”, no sentido de expressar liberdade dos compromissos que somos obrigados a atender em convívio social. Essa dualidade gera um desconforto no protagonista, rompendo a “sutura”.

Há um deslocamento entre os dois contextos em que vivem a personagem. Para Bauman (2005, p. 19), “estar totalmente ou parcialmente em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...] pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora”. Mais adiante, o sociólogo polonês afirma que “as ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). É neste impasse em ser “o que esperam que sejamos” e “ser aquilo que desejamos ser” que reside o conflito psicológico do protagonista – a crise de identidade nasce do questionamento entre o “deve” e o “é”. Deste modo, a ausência de identidade no convívio em uma cidade “decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos” (ZILBERMAN, 1992, p. 140).

É na segunda-feira que o morador de rua é questionado pelo seu nome, a resposta é como a própria personagem, rica em símbolos: “O meu nome não são letras nem sons – ele disse –, o meu nome é tudo o que sou” (ABREU, 2008, p. 50). A palavra em sua grafia ou sonoridade não consegue alcançar o que é o “sujeito”, nem a “essência” do que possa ser, de

modo que o “nome” não pode ser pronunciado – a palavra apenas representa a pessoa, mas não é a pessoa. Assim, há apenas as características descritas pela voz do “outro”, que é a voz do narrador: a personagem que desenha retratos é um morador de rua, figura que se destaca cada vez mais entre a “massa color e incolor” e por possuir um colar de caveira.

A importância da não nomeação também se dá no conto “O afogado”. Quando o médico questiona o nome do desconhecido, o afogado responde que seu nome é a sua essência mais profunda, e que ele não é nada além de seu nome. Os dois contos do livro *O ovo apunhalado* (2008) dialogam quanto à ausência de nomeação das personagens. No conto “O Afogado”, prevalece a identidade de papéis sociais (a figura do médico e o padre, por exemplo), ou seja, ocorre o uso de personagem “tipo”, definido por Orlando Pires, em seu *Manual de teoria e técnica literária* (1989), como personagens usados para personificar um grupo social. Porém, somente a identidade como papel social não é o suficiente para demarcar o sujeito na pós-modernidade como um único processo de identificação estável, pois “como Jean-Paul Sartre afirmou de modo admirável, para ser burguês não basta ter nascido burguês – é preciso viver a vida inteira como burguês!” (BAUMAN, 2005, p. 55). Ou seja, na passagem para uma sociedade de classes, as identidades deixam de ser previsíveis para os indivíduos desde seu nascimento, mas têm que ser construídas e firmadas ao longo da vida.

No conto “Retratos”, a identidade entra em crise: os retratos são distintos, apesar da “matéria-prima” de sua criação ser a mesma face, a fisionomia é cada vez mais velha e cansada. Já no conto “O dia em que Urano entrou em escorpião”, a caracterização das personagens se dá através de qualidades descritivas, por exemplo, “o rapaz de blusa vermelha” e “a moça de óculos”; novamente, os nomes das personagens não são expressos e a não nomeação de indivíduos se dá dentro de um contexto urbano: os amigos que, sem dinheiro para gastar com os shows, peças teatrais ou bares da cidade, resolvem passar a noite ouvindo Pink Floyd em um apartamento. Esse momento de tranquilidade é interrompido quando o “rapaz de blusa vermelha” atravessa a porta desesperado dizendo que “Urano estava entrando em escorpião”: “na minha Casa oito, a da Morte, vocês não sabem que eu podia morrer?” (ABREU, 2005, p. 32). Através das falas das personagens, o tema da morte é discutido a partir de citação de obras como *A negação da morte*, de Ernest Becker, e *Astrologie*, do francês André Barbault.

No conto “Retratos”, o morador de rua não possui identidade, seu nome não é exposto, deve-se levar em conta esse processo de não nomeação para um indivíduo pertencente a uma subclasse da hierarquia da pirâmide social, pois:

Se você foi destinado à subclasse (porque abandonou a escola, é mãe solteira vivendo de previdência social, viciado ou ex-viciado em drogas, sem-teto, mendigo ou membro de outras categorias arbitrariamente excluídas da lista oficial dos que são considerados adequados admissíveis), qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter lhe é negada a priori. O significado da “identidade de subclasse” é a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do “rosto”. (BAUMAN, 2005, p. 46)

Dessa maneira, pode ser iluminado o entendimento da personagem do conto “Retratos”: o morador de rua não é ninguém para a sociedade, por isso seu nome não pode ser dito. O conto também pode funcionar como uma crítica social – é o grito dos excluídos, dos “sem nome”, dos sujeitos destinados a uma identidade dos marginalizados, à procura de um espaço digno na sociedade da cultura do consumo rápido e, portanto, pós-moderna.

Na elaboração de cada retrato, é possível verificar que não é a mão que o desenha que altera sua fisionomia, mas é o modo como o sujeito vê a si mesmo que se altera; tal entendimento é verificado na seguinte passagem da narrativa:

Fiquei perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhava é a mesma que vejo naquele espelho na portaria que sempre achei que deforma as pessoas. Coloquei o papel em cima da mesa, ao lado dos outros. Depois achei melhor pregar na parede do quarto, em frente à cama. Espiei pela janela, mas não consegui distingui-lo no meio dos outros. (ABREU, 2008, p. 50)

O protagonista, ao ver a si mesmo em cada novo retrato em que se mostra mais velho e feio, em primeiro momento, não se encontra no desenho, acreditando que é o retrato que se altera no decorrer dos dias da semana; na verdade, é a própria perspectiva de si que é modificada. Isso demonstra que “você só tende a perceber as coisas e colocá-las no foco do seu olhar perscrutador e de sua contemplação quando elas se desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente” (BAUMAN, 2005, p. 23). O protagonista percebe que o espelho que sempre olha na portaria do apartamento não deforma as pessoas – nesta passagem, percebe que, olhando todos os retratos juntos, não consegue distingui-los. É no ato cotidiano de “olhar a si mesmo”, buscando o verdadeiro eu, e, portanto, a verdadeira

identidade, aquilo que está por trás da máscara, que o protagonista percebe que sua essência é vazia – por isso seu nome, assim como o nome do morador de rua, não é dito.

Em Caio Fernando Abreu, como ocorre nos contos analisados, as personagens calam os próprios desejos em função da máscara: o médico do conto “O afogado” esconde os motivos que o levam a proteger o desconhecido até o ponto máximo da narrativa; o leitor do conto “Retratos” percebe o silêncio da personagem principal – o desejo de sentar com os moradores de rua, a vontade de convidar o desenhista de seus retratos para casa, de cuidar dele, oferecer-lhe ajuda, tudo isso é silenciado pela máscara necessária ao convívio em sociedade. A máscara é a identidade que reside na vergonha de demonstrar o que se sente, mostrando, ao invés, aquilo que se espera sentir pelos moradores de rua: indiferença. Como alegoria, o conto de Caio mostra que “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p. 13).

No desenrolar da narração autodiegética, a personagem de “Retratos” mostra-se cada vez mais angustiada com a situação do morador de rua: pensa no frio durante a noite, supõe convidá-lo para ir ao bar, para passar uma noite no apartamento, e nada disso acontece. A narração torna-se melancólica, e os retratos, afinal, possuem a função de revelar não a fisionomia, mas o “estado da alma” da personagem:

O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que era a minha cara mesmo. Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou freguês pode me retratar como realmente sou. Percebi que as vizinhas me observavam quando eu falava com ele. (ABREU, 2008, p.51)

A vizinhança vigia a personagem. Tanto na terça-feira como na quarta-feira são encerrados os capítulos com a indiferença dos moradores: “as vizinhas me observavam pelas janelas e falavam baixinho entre si. Pela primeira vez deixei de cumprimentá-las” (ABREU, 2008, p. 52). E o desespero sucumbe quando o morador de rua desaparece sem deixar vestígios, faltando apenas mais um retrato a ser feito para completar os sete, como fora prometido:

Chove. Talvez ele tenha ido embora, talvez volte, talvez tenha morrido. Não sei. A minha cabeça estala. Eu não suporto mais. [...] O sexto retrato é um

cadáver. Acho que sei por que ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existiam.  
Flor é abismo. Repeti.  
Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto. (ABREU, 2008, p. 55)

É no desfecho da narrativa, que coincide com o dia de domingo, que alguns simbolismos do morador de rua são expressos: a caveira que carrega em seu pescoço funciona como um prenúncio de morte, seu andar calmo, que soa como passos esmagando folhas, é retomado, pois é o mesmo barulho de chuva. E se os passos do morador de rua produzem o mesmo som do barulho da chuva, o leitor questiona-se: se ninguém mais via esse morador de rua, ele, de fato, existiu? Daí surgem algumas ambiguidades das narrativas de Caio Fernando Abreu, das quais ressalta-se o aspecto simbólico da maioria dos contos de *O ovo apunhalado* (2008), afinal, nesta obra, “as narrativas ganham [...] configurações simbólicas variedades que apontam para ideias e conceitos expressos sub-repticiamente” (BITTENCOURT, 1999, p. 96).

Neste último dia da semana, o protagonista retoma a frase dita pelo morador de rua: “flor e abismo” ou seria, como ele se questiona, “flor é abismo?”. Flor simboliza a perfeição, a pureza, não há como desvincular a flor com um sentimento de “bem-estar.” Enquanto abismo é seu oposto: evoca a imagem da escuridão, da queda de um precipício que se desconhece o fim. No conto, a busca pelos sete retratos levou o protagonista a um destino trágico. A cada dia da semana descobria a imagem de si mesmo, até que, no último retrato, que iria completar os setes dias da semana, a personagem cai num precipício: descobre que estava morto, mas que estava morto em vida. Flor e abismo representam as dicotomias como claro e escuro, alto e baixo, bom e mau, bonito e feio; todavia, na narrativa, flor e abismo estão juntos, e a perfeição é uma queda na escuridão, na busca de si mesmo, na retratação de sua própria imagem. Desse modo, os retratos configuravam não a fisionomia do protagonista, mas o retrato de sua alma, de seu íntimo, de um sujeito de classe média com um trabalho, um apartamento, porém com um sentimento de deslocamento e insatisfação com seu próprio modo de vida.

## **Conclusão**

Após a discussão que se originou da aplicação das perspectivas teóricas escolhidas, conclui-se que a não nomeação das personagens de Caio Fernando Abreu não se dá de

maneira gratuita. Pode-se compreender a conceituação do termo “identidade” e do jogo das políticas de identidade para estudar a narrativa de acordo com este recorte. Percebeu-se que a aplicação das discussões sobre a “identidade” pode ser realizada em outros contos do autor, ou, até mesmo, para estudar seus romances, crônicas e peças teatrais, visando os processos de identificação das personagens. A presente pesquisa ocupou-se muito mais de teóricos do campo da sociologia e seus correspondentes, procurando entender que o processo de não nomeação das personagens indica o contexto social da época: o modelo competitivo de mercado e a solidão diante da metrópole em que vivem esvaziam suas identidades. Entretanto, pode-se pensar na produção da identidade no nível da subjetividade do sujeito e aprofundá-la também no campo da psicanálise, ou relacionando ambas as disciplinas. Dentro do mesmo campo teórico, pode-se abordar outros escritores que também usam da “não nomeação”, ou processos semelhantes, para descrever suas personagens. Quanto à obra de Caio Fernando Abreu, pode-se estudá-la tendo como objetivo a construção da “identidade” de suas personagens homossexuais, aproximando-se dos estudos “*queer*”. Como já foi descrito, tanto no campo teórico como na análise da narrativa, ainda há muito que se avaliar; afinal, a “‘identidade’ é o ‘papo do momento’, um assunto de extrema importância e em evidência” (BAUMAN, 2005, p. 23).

## Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Ovo Apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pequenas Epifanias**. Porto Alegre: Sulina, 1996.

\_\_\_\_\_. **Melhores contos**: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Global, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## AMBIGUIDADE, ELIPSE E RECALQUE EM MÁRIO DE ANDRADE

Paulo Ricardo Moura da Silva\*

**Resumo:** o presente artigo, ao analisar os contos “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, de Mário de Andrade, busca compreender as relações que os protagonistas destas narrativas estabelecem entre si. Em nossa proposta de leitura crítica, trata-se de relações ambíguas por não se concretizarem nem totalmente no âmbito do (homo)erotismo nem da amizade. Por meio da ambiguidade, elipse e processos de recalque, os personagens desses contos romperiam com os limites entre erotismo e amizade e, por isso mesmo, transitariam entre estes dois universos, conforme fosse mais conveniente.

**Palavras-chave:** Amizade; conto; tensão homoerótica.

## AMBIGUITY, ELLIPSE AND REPRESSION IN MÁRIO DE ANDRADE

**Abstract:** this paper, by analyzing the short stories “Frederico Paciência” and “Túmulo, túmulo, túmulo”, by Mário de Andrade, seeks to understand the relations that the protagonists of these stories establish, that in our proposal for critical reading comes to ambiguous relations by not materialize totally under the (homo)eroticism, nor friendship. Through ambiguity, ellipse and repression processes, the characters of these stories would break with the boundaries between eroticism and friendship and, therefore, they’d transit between these two universes, as it is more convenient.

**Keywords:** Friendship; homoerotic tension; short history.

### Introdução

Mário de Andrade explora literariamente em seus contos “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, bem como em outras de suas obras que não farão parte do eixo central das discussões deste artigo<sup>1</sup>, a representação de uma relação que se estabelece de forma ambígua, isto é, sem que se possa delimitar precisamente se se trata de um amor homoerótico ou de uma amizade propriamente dita.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

<sup>1</sup> A título de exemplificação de alguns textos literários de Mário de Andrade que apresentam uma relação ambígua, podemos citar o poema “Moda dos quatro rapazes”, bem como a crônica “Meu engraxate”.

“Frederico Paciência”, presente no livro *Contos novos*<sup>2</sup>, narra a história dos amigos de escola Juca, o narrador, e Frederico Paciência. Os dois começam a passar muitos momentos juntos, para além do tempo em que estão na escola, ao ponto de Juca frequentar constantemente a casa de Frederico. Tal relação acaba se desagregando lentamente, para utilizar uma palavra do próprio narrador, com a partida de Frederico Paciência para o Rio de Janeiro, depois da morte de seu pai. Tempo depois, quando a mãe de Frederico morre, ele escreve ao aparente amigo convidando-o a se mudar para o Rio de Janeiro. No entanto, Juca responde ao telegrama desejando, simplesmente, “sinceros pêsames”.

Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, publicado no livro *Os contos de Belazarte*, temos o narrador Belazarte que contrata o criado Ellis para trabalhar em sua casa. Porém, com o passar do tempo, o que era para ser somente uma relação de trabalho adentra o universo da amizade tensionada pelo erotismo. Ellis decide casar-se e, para tanto, pede demissão do emprego. Após a morte da esposa e do filho, Ellis, também prestes a morrer, só consegue falecer depois de olhar para Belazarte pela última vez.

Esta problemática da amizade envolta por um sentimento homoerótico se faz presente na literatura brasileira e já foi representada, por exemplo, nos contos “Píades e Orestes”, de Machado de Assis; “A solução”, de Clarice Lispector; “Paixão segundo João”, de Dalton Trevisan; “Aqueles dois”, de Caio Fernando de Abreu; no romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; além da possível leitura que se pode fazer de uma amizade tensionada homoeroticamente entre Bentinho e Escobar, apresentada em *Dom Casmurro*, do mesmo Machado de Assis, isso para ficar com alguns poucos exemplos.

A tensão homoerótica também está presente em alguns poemas mariodeandrianos. Porém, essa tensão de caráter erótico que se estabelece por meio das relações de amizade, no caso dos poemas, tanto pode ser observada em se tratando de relações entre pessoas do mesmo sexo – como nos poemas “Moda dos quatro rapazes” e “Ruas do meu São Paulo” –, quanto entre pessoas de sexos diferentes – como nos “Poemas da amiga”. Em alguns casos, a não explicitação do gênero do ser amado impossibilita a classificação dessa tensão em hetero ou homoerótica, o que se pode observar, por exemplo, no “Poema III – Estâncias”.

---

<sup>2</sup> O livro *Contos novos* foi publicado postumamente em 1947, dois anos após o fim do Estado Novo, período da história do Brasil marcado pelo autoritarismo e centralidade do poder, dado interessante se considerarmos certas temáticas recorrentes no livro de Mário de Andrade, como, por exemplo, o patriarcalismo, a frustração do desejo e os processos de recalque.

João Luiz Lafetá (1986, p. 9), em seu livro *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*, faz um estudo aprofundado da obra poética mariodeandradiana a partir do conceito de máscaras, que, segundo ele, “está ligado à concepção da pluralidade da pessoa, de sua dissociação, e constitui um tema frequente na literatura desde o Romantismo”. Para Lafetá (1986, p. 15-16, grifos do autor), a poesia de Mário de Andrade pode ser pensada em cinco momentos identificados a partir de cinco máscaras – a do trovador arlequinal, a do poeta aplicado, a da diversidade, a do espelho sem reflexo e a do poeta político –:

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila seus costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do *poeta aplicado*; à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara *da diversidade* em busca da unidade; à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução, corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do *poeta político*.

Para melhor fundamentar seu estudo, o autor, ao apresentar cada uma das cinco máscaras, traz a análise de um poema que possa servir, de certo modo, como exemplo do que ele está propondo ao leitor. O poema escolhido para ilustrar o momento que corresponde à máscara do espelho sem reflexo foi “Poema III – Estâncias”, que, segundo já mencionado, pode ser lido a partir de uma tensão homoerótica, o que é confirmado pelo próprio Lafetá (1986, p. 117), embora não tenha sido a alternativa de leitura escolhida por ele:

O leitor terá observado, com certeza, que o tema da castração limita com o tema da homossexualidade, e que várias imagens apontam para este núcleo problemático. O desenvolvimento da análise, neste sentido, permitiria esclarecer outros aspectos do texto – e seria uma opção possível para a nossa leitura.

Isso nos leva a pensar que podemos, de certo modo, aplicar esse conceito de máscaras em alguns dos contos de Mário de Andrade, em especial, podemos aplicar o conceito de

máscara do espelho sem reflexo, como pensado por Lafetá, nos contos “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”<sup>3</sup>.

Nos contos em análise, podemos observar que a relação desenvolvida entre o narrador e seu aparente amigo é tensionada homoeroticamente de forma que a torna, sob muitos aspectos, “uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros” (LAFETÁ, 1986, p. 15), pois ela é vivenciada a partir de uma tensão que promove a quebra dos limites entre amizade e erotismo, transitando entre eles de acordo com as necessidades que as circunstâncias irão fixar. Tal quebra pode ser exemplificada por meio da seguinte passagem de “Túmulo, túmulo, túmulo”: “A força do amor é que êle pode ser ao mesmo tempo amizade” (ANDRADE, 1973, p. 98).

A presença de mutilações e desencontros nos contos de Mário de Andrade que nos propomos aqui a analisar é marcada, sobretudo, pela morte progressiva da família do suposto amigo do narrador e, no final do conto, do próprio aparente amigo. Nesses termos, é preciso considerar que, em “Frederico Paciência”, a morte de Frederico é simbólica e deriva do fim das correspondências entre os personagens.

A separação dos aparentes amigos em um dado momento da narrativa também é um fator relacionado à constituição da máscara do espelho sem reflexo. Em “Túmulo, túmulo, túmulo”, há a demissão de Ellis e, conseqüentemente, sua saída da casa de Belazarte. Por sua vez, em “Frederico Paciência”, ocorre a mudança de Frederico e de sua família para o Rio de Janeiro. Essa separação é frequentemente enunciada pelo narrador de “Frederico Paciência” por meio, sobretudo, do substantivo “desagregação”: “E esta técnica, feita de afastamentos e paciências, naquele estágio de verdades muito preto e branco, era uma pequena, voluntária desagregação impensada” (ANDRADE, 1996, p. 84).

No início do século XX, época em que os contos foram produzidos<sup>4</sup>, a homossexualidade não era ilegal, porém a polícia utilizava constantemente de outras vias para reprimir os homossexuais, como, por exemplo, a proibição de manifestações de afeto em lugares públicos. Na constante tensão que envolve o relacionamento dos personagens dos

---

<sup>3</sup> Essa aproximação entre o conceito de máscaras desenvolvido por Lafetá e os contos de Mário de Andrade já foi pensada por Fernando de Moraes Gebra ao analisar o conto “Frederico Paciência” em sua tese de doutorado, intitulada *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*.

<sup>4</sup> O conto “Frederico Paciência” foi escrito entre os anos 1924 e 1942 e publicado postumamente em 1947, já “Túmulo, túmulo, túmulo” foi redigido em 1926, mas somente publicado em 1934.

contos em análise, podemos perceber atmosfera tensa e repressora que, naquele período, rondava as práticas homossexuais, conforme observado por James Green em *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000).

James Green (2000), ao nos apresentar a teoria médica produzida por Viveiros de Castro, permite-nos ter uma visão geral da concepção de homossexualidade do período em questão, que perpassava por diversas teorias que afirmavam a inversão sexual como congênita, patológica, hereditária ou até um comportamento adquirido. Em outro trecho de seu livro, temos um panorama sintético e objetivo da forma como se vivenciava práticas homossexuais nas diferentes classes sociais durante o início do século XX:

Nos anos 20 e 30, médicos e criminologistas estavam interessados em conduzir sua pesquisa entre os homens de classe média e baixa, em razão das teorias eugenistas em voga que ligavam a pobreza à degeneração, à violência, ao perigo e à desordem. Em geral, os homens da classe alta podiam ocultar sua vida sexual sob o manto de respeitabilidade. Em vista da estrutura hierárquica das relações de classe na sociedade brasileira, os membros da elite que desejavam sexualmente outros homens estavam protegidos das inconveniências da interferência social. Um nome familiar de prestígio e adequadas conexões políticas e sociais podiam proteger um filho ou marido transgressivo contra um escândalo público. Uma renda confortável também era capaz de fornecer a privacidade necessária para encontros românticos ou sexuais, e homens mais ricos podiam até mesmo comprar, discretamente, favores sexuais quando necessário. Contudo que não houvesse o interesse por homens das classes inferiores, as interações sexuais e sociais podiam permanecer isoladas em festas privadas e reuniões entre pessoas do mesmo círculo, longe das praças e parques onde os homossexuais mais pobres se agregavam. (GREEN, 2000, p. 37)

Ainda que alguns homens que mantinham relações homoeróticas fossem protegidos por suas condições de classe social, o homoerotismo não deveria vir a público e estava submetido, portanto, ao ocultamento. Como sexualidade que deveria ser vivenciada às escondidas, o homoerotismo, especialmente na época mencionada na passagem acima, poderia motivar que determinadas pessoas passassem a proceder de acordo com mecanismos de recalque, o que, justamente, acontece com os personagens dos referidos contos de Mário de Andrade, como podemos notar neste trecho de “Frederico Paciência”: “ele [Frederico Paciência], inteiramente entregue, confessava, agora que estava liberto do livro, que ler certas coisas, apesar de horríveis, ‘dava uma sensação esquisita, Juca, a gente não pode largar’” (ANDRADE, 1996, p. 81).

O livro mencionado refere-se a uma obra intitulada *História da prostituição*, de edição clandestina portuguesa. Diante da insistência de Frederico, Juca empresta-lhe o livro, ainda que relutantemente, para, no momento em que o recebe de volta, rasgá-lo diante dos olhos do aparente amigo. Ainda que o conteúdo exato do livro não seja mencionado no conto, o fato de ser uma edição clandestina, vinda da Europa, sociedade vista como mais avançada culturalmente em relação ao Brasil do início do século XX, e o título remeter à prática da prostituição, julgada como imoral – principalmente pelas esferas mais conservadoras da sociedade –, apontam para a possível presença de uma sexualidade marginalizada e de um forte teor erótico e pornográfico do livro, o que parece ter despertado, portanto, os adolescentes para o mundo da sexualidade, projetando naquelas páginas, possivelmente, a relação que mantinham.

Interessante destacar a ressalva que há na passagem citada anteriormente, “apesar de horríveis”, bem como o adjetivo “esquisita”, que se refere ao substantivo “sensação”, porque há, no primeiro, um julgamento de ordem negativa do conteúdo do livro; porém, no segundo, assume-se que gera uma “sensação esquisita”, estranha, fora do comum, mas que não significa necessariamente algo ruim ou bom, o que sutilmente marcaria uma imprecisão dos sentimentos despertados naquela situação narrativa.

Mais especificamente, “sensação esquisita” poderia apontar para a tensão homoerótica que perpassa a narrativa, na qual a caracterização dessa sensação como esquisita parece acentuar o homoerotismo como um desejo inesperado para uma relação entre dois meninos diante da heteronormatividade presente na sociedade, justamente porque fora do comum. Porém, como não está muito claro qual é a natureza desta sensação, não há como afirmarmos categoricamente de que se trata de um desejo homoerótico, o que aponta para a presença de uma elipse.

Nesses termos, a tensão gerada pelo julgamento negativo, a sensação estranha, o fato de Frederico estar “inteiramente entregue”, ainda que não se diga a quê, e o desejo de não se separarem, se analisarmos mais detidamente, parecem indicar que o personagem está submetido a um processo de recalque diante da sua amizade envolta por uma tensão homoerótica, porque, enquanto leitores, notamos que há aspectos da relação entre os personagens que vão para além da amizade, mas também não se efetivam explicitamente como sentimento amoroso concretizado por meio de palavras, comportamentos e ações.

Nesse sentido, é preciso que retomemos a definição que Laplanche e Pontalis, a partir da psicanálise freudiana, dão para o recalque, a fim de que possamos melhor compreender a que tipo de processo estamos nos referindo quando nos remetemos à forma como os personagens lidam com a tensão homoerótica em que estão envolvidos. Assim, recalque é a

operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – susceptível de por si mesma proporcionar prazer – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 553)

A satisfação do possível desejo homoerótico entre os personagens levaria ao desprazer, para utilizarmos uma palavra de Laplanche e Pontalis, da condenação moral e da discriminação social, diante dos padrões socioculturais que concebem o homoerotismo como anomalia, pecado e imoralidade. Nesses termos, os personagens dos contos de Mário de Andrade situar-se-iam em um jogo tenso entre, de um lado, os anseios individuais e, de outro, as regras, concepções, crenças e valores da sociedade.

De acordo com nossa perspectiva de leitura crítica, consideramos que seria mais adequado, portanto, analisar nosso *corpus* a partir de uma tensão homoerótica e não propriamente da afirmação do homoerotismo. Segundo o dicionário Houaiss (2009, p. 1828), tensão pode ser definida como “estado do que ameaça romper-se”, o que pode remeter, mais precisamente, a este sentimento instável, recalque, que ameaça vir à tona, mas nunca vem em sua plenitude e em sua concretude. Logo, tensão homoerótica consegue, de certo modo, traduzir melhor o estado ambíguo em que se constroem as narrativas do que homoerotismo, que, de certa forma, afirmaria categoricamente um sentimento no campo erótico envolvendo os personagens dos contos.

Desse modo, diante de uma relação que rompe com os limites entre amor e amizade, em que os personagens atuam sob processos de recalque, Mário de Andrade constrói suas narrativas, principalmente, por meio da ambiguidade e da elipse, que se tornam elementos estruturais de fundamental importância para a análise dessas narrativas, uma vez que a ambiguidade e a elipse presentes nos contos podem figurar o processo de recalque dos personagens, como discutiremos nas páginas que se seguem.

## Relações ambíguas colocadas em cena

A linguagem literária, enquanto fruto de um processo de criação estética inserido em um determinado momento sócio-histórico, utiliza-se de recursos gerados a partir do trabalho com a linguagem, que possui na língua a sua materialidade, como, por exemplo, as figuras de linguagem e as construções imagéticas, sendo que sua constituição se realiza a partir de certa opacidade que marca as palavras no interior do texto literário.

A ambiguidade, figura de linguagem que possibilita, por meio de uma única construção linguística, obter-se mais de um significado, é um desses recursos dos quais a literatura se apropria para a elaboração de um jogo criador que desvia a linguagem de sua função mais elementar: a comunicação. Nos contos “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, como já foi dito anteriormente, podemos considerar a ambiguidade como um dos elementos constitutivos fundamentais, uma vez que os contos se colocam numa perspectiva que impossibilita determinar, categoricamente, se a relação entre os personagens Juca e Frederico, e entre Belazarte e Ellis, é de fato apenas amizade ou se possui um caráter propriamente amoroso.

Em alguns momentos dos contos, podemos observar que uma das maneiras com a qual a ambiguidade se constitui é por meio da associação com a elipse, que proporciona uma dupla significação, já que certas informações que possibilitariam uma conclusão mais precisa do significado de alguns trechos foram omitidas. No conto “Frederico Paciência”, podemos citar, para melhor exemplificarmos, a seguinte passagem: “de maneira que adquiriríamos uma convicção falsa de que estávamos nos afastando um do outro, por incapacidade, ou melhor: por medo de nos analisarmos em nossa desagregação verdadeira, entenda quem quiser” (ANDRADE, 1996, p. 84).

É possível observarmos que o narrador, Juca, explicita ao leitor o que seria a “convicção falsa” ao dizer que estavam se “afastando um do outro, por incapacidade”, porém não menciona qual seria a sua contrapartida, uma vez que se há o reconhecimento de falsidade é porque ele se dá a partir de uma convicção verdadeira, que estaria vinculada com a “desagregação verdadeira”, também não especificada. Contudo, ao terminar esse período com “entenda quem quiser”, o narrador demonstra não possuir mesmo a pretensão de tornar explícito o que ele está considerando como desagregação verdadeira, já que atribui ao leitor a responsabilidade pelo processo de compressão, além do fato de que essa expressão é muito

usada quando nos referimos de maneira indireta a algo que não queremos que seja enunciado de forma clara e precisa.

No conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, podemos mencionar o seguinte trecho como exemplo do que estamos discutindo: “eu era amigo dêle, não tinha dúvida, porém numa ocasião como aquela não é de amigo que a gente precisa não, é mais de pessoa que saiba coisas. Eu sabia as coisas, e havia de arranjar um jeito de acomodar a interrogação” (ANDRADE, 1973, p. 97-98).

O apagamento de informações que poderiam desfazer a ambiguidade do trecho, nesse caso, recai, principalmente, sobre a palavra “coisa”, que, em português, possui uma significação muito ampla e imprecisa, já que “qualquer coisa pode ser uma coisa”, ou seja, a palavra “coisa” remete, ao mesmo tempo, a um conteúdo determinado, mas pressuposto, e a um sentido indeterminado, que depende do contexto e da forma em que aparece. Observemos que, na primeira frase, o substantivo não possui nenhum determinante, o que sugere uma indeterminação, porém, na segunda frase, o narrador utiliza o artigo definido “as”, por já o ter mencionado anteriormente. A questão é que essa determinação da palavra “coisa” indica que o narrador supõe que o leitor já saiba de que coisas ele está se referindo e, assim, não precisa fazer uma descrição mais detida.

Isso nos leva ao seguinte questionamento: por que não se quer que seja dito de forma direta? No caso dos contos, Freud (1976a; 1976b) pode nos explicar melhor essa preferência, porque, diante da totalidade do *corpus* em análise, podemos perceber que os personagens principais estão psiquicamente inseridos em um processo de recalque, gerado a partir da relação que estabeleceram entre si.

Mário de Andrade, portanto, consegue figurar estruturalmente muito bem essa operação psíquica de defesa por meio da associação de um procedimento narrativo – a elipse, e de uma figura de linguagem – a anfibologia ou ambiguidade, pois podemos notar que há uma noção de afastamento que circunda esses dois elementos. No caso do recalque, exigências pulsionais são conduzidas do campo do consciente para o inconsciente; no caso da relação estabelecida entre ambiguidade e elipse, informações são deslocadas do âmbito do dito para o do não dito.

O recalque está presente ao longo das narrativas e coloca-se como um elemento que contribui significativamente para a opacidade do texto, uma vez que, tendo personagens que

recalam determinados sentimentos, há de se buscar meios para narrar esses sentimentos, que não são conscientes, de uma forma que eles permaneçam nesta esfera do oculto, o que, normalmente, resulta em uma evocação ambígua de sentimentos ambíguos.

Os personagens dos contos estabelecem uma relação em que há uma quebra dos limites entre amizade e sentimento amoroso, o que possibilita transitar entre esses dois espaços sem que essa relação seja rotulada como um ou como outro. A relação configura-se desta maneira, sobretudo, por causa do recalque que foi instaurado devido à forma negativa com que a moral média geralmente encara a relação amorosa propriamente dita entre pessoas do mesmo sexo. Nesses termos, essa quebra de fronteiras impossibilita que a relação entre os personagens se encaixe totalmente no paradigma das relações homossexuais, proporcionando a eles a oportunidade de vivenciarem, até certo ponto, essa aproximação afetiva sem serem estigmatizados socialmente, ainda que os sentimentos sejam vividos muito mais como tensão do que realização.

É preciso ressaltar que isso implica uma experiência afetiva mais intensa do que a amizade, mas que não chega à concretização em termos de atitudes e práticas que de fato denotem o sentimento amoroso marcado pelo desejo, além de não estarem, no caso de Juca e Frederico, totalmente imunes de certo julgamento social, como podemos verificar na passagem em que seu colega de escola faz determinadas insinuações sobre eles, o que enfurece Frederico a ponto de agredi-lo fisicamente:

Diante de uma amizade tão agressiva, não faltavam bocas de serpentes. Frederico Paciência, quando a indireta do gracejo foi tão clara que era impossível não perceber o que pensavam de nós, abriu os maiores olhos que lhe vi. Veio uma palidez de crime e ele cegou. Agarrou o ofensor pelo gasnete e o dobrou nas mãos inflexíveis. Eu impassível, assuntando (ANDRADE, 1996, p. 81).

A “amizade” entre os dois personagens é caracterizada como agressiva pelo narrador, mas nada além disso é dito para que melhor compreendamos os motivos dessa agressividade, que, em nossa leitura, acreditamos ser por causa da hostilidade que essa relação provoca em relação aos padrões de relacionamentos estabelecidos pelo patriarcalismo, porque, como já dito anteriormente, ela quebra com os limites entre amizade e amor a tal ponto que não se consegue definir com precisão a qual dos dois universos essa relação pertence.

Essa aparente amizade desperta comentários, considerados ofensivos por Frederico, que reage instintivamente a eles por meio da agressão física. Nesse contexto, é interessante observarmos a expressão “boca de serpente”. Se retomarmos o mito de Adão e Eva, temos a serpente como o ser que produz um discurso capaz de desencaminhar os homens das regras impostas por Deus; logo, essas pessoas, às quais a expressão citada se refere, estariam colocando os protagonistas em um contexto imoral.

Porém, o que essas bocas dizem? O que os colegas de escola pensam sobre eles? Não está explícito no texto literário, mas se considerarmos que foi por meio da “indireta do gracejo”<sup>5</sup> que Juca e Frederico compreenderam o que pensavam deles, podemos supor que seja algo relacionado à tensão homoerótica, já que ela é o aspecto que possibilitaria que essa relação fosse motivo de ridicularização.

É preciso observarmos ainda que esses sentimentos recalcados que percorrem os dois contos, em determinados momentos, emergem em uma operação psíquica denominada pela psicanálise como retorno do recalcado, processo que consiste no reaparecimento dos elementos recalcados de maneira indireta, deformada ou caricatural, motivado pelo “enfraquecimento do contra-investimento, reforço da pressão pulsional (sob a influência biológica da puberdade, por exemplo), aparecimento de acontecimentos actuais que evocam o material recalcado” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 602). Observemos a seguinte passagem retirada do conto “Frederico Paciência”:

E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio de uma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio, eu jurando que não, ele que sim. – Besta! – Besta é você! Dei o beijo, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico recusou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes. (ANDRADE, 1996, p. 83)

O beijo no nariz foi dado diante de uma situação de tensão que possibilitou que a ação ocorresse de forma instintiva e não segundo as “leis” que fariam com que os personagens recalçassem seus sentimentos. Quando Juca vem se aproximando de Frederico para beijá-lo, ele rompe, naquele momento, com as barreiras do recalque e, conseqüentemente, da moral média em que está inserido. Por sinal, são muitas as barreiras, afinal é grande a distância entre

---

<sup>5</sup> A palavra “gracejo” foi empregada nesse trecho do conto no sentido de chiste, zombaria.

os protagonistas, sobretudo em termos de percepção psicológica, já que Frederico é visto por Juca, na maior parte do conto, de maneira idealizada, associado à perfeição.

A princípio, Frederico nega-se à vivência do beijo, pois está agindo de modo recalcado, mas depois a recusa é revertida e o recalque rompido por alguns minutos, o que é figurado por meio de um barulho, aspecto que está presente também em outras passagens dos dois contos em análise<sup>6</sup>. Em outras palavras, se nos atentarmos para o significado da palavra “fragor”<sup>7</sup>, perceberemos que há, nesse momento, a quebra do recalque, que possibilita a mudança de comportamento de Frederico, experimentada de forma dolorosa, instintiva e ansiosa. Freud (1976a) afirma que “a ansiedade é a expressão de um afastar-se do perigo” (p. 73); logo, Frederico estaria se vendo em uma situação conflituosa, ainda que sua psique não estivesse plenamente influenciada pelos processos de recalque.

Porém, após um curto espaço de tempo, denotado pelo advérbio “logo”, a moral retoma sua posição de destaque, como ocupava anteriormente, e com isso o recalque volta a atuar sobre os personagens, condenando-os. Nesse instante, o barulho, como elemento que conota a mudança de postura, figura-se a partir do verbo “explodir”, pois, normalmente, as explosões são acompanhadas de uma sonoridade intensa.

Nesses termos, percebemos que o ocultar e o disfarçar prevalecem nos contos em análise, fator que nos permite, de certo modo, aproximá-los da concepção de máscaras de João Luiz Lafetá (1986), uma vez que, ao se ocultar ou disfarçar algo que constitui a nossa subjetividade diante de certas circunstâncias, passamos a indicar uma pluralidade, termo utilizado por Lafetá, de sentimentos, comportamentos e de outros elementos que podem constituir uma subjetividade diante do mundo. A máscara que se aplicaria ao nosso *corpus* seria a do espelho sem reflexo, que consiste na “máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros” (LAFETÁ, 1986, p. 16), sobretudo, indicada por três fatores derivados dos contos: a tensão homoerótica que se estabelece em várias passagens das

---

<sup>6</sup> O barulho tem essa mesma função na narrativa também em outras partes do conto “Frederico Paciência”, bem como em “Túmulo, túmulo, túmulo”, como podemos perceber no seguinte trecho: “Com aquele olho de pomba me seguindo, arrulhando pelo meu corpo numa bulha penarosa de carinho batido, eu nem sabia o que fazer” (ANDRADE, 1973, p. 90). Nessa passagem de “Túmulo, túmulo, túmulo”, a ideia de sonoridade é expressa por meio das palavras “arrulhando”, que é a produção do som das pombas, e “bulha”, que significa uma confusão sonora, segundo o dicionário Houaiss.

<sup>7</sup> Segundo o dicionário Houaiss (2009, p. 924), um dos significados da palavra “fragor” é “barulho similar ao de objeto que se quebra”.

narrativas, a morte da família e do próprio suposto amigo do narrador, bem como a separação dos personagens principais.

A tensão de maior destaque nos contos refere-se à homoerótica, que se vincula, ao mesmo tempo, também ao campo da amizade. Ela se realiza enquanto tensão porque os sentimentos que a caracterizam conflitam-se com outras instâncias, que são revestidas de poder na sociedade, como, por exemplo, a moral cristã e o patriarcalismo, aspecto evidenciado por Michel Foucault (1998) ao afirmar que há sistemas de poder que regulam as práticas afetivas dos indivíduos em determinada sociedade, legitimando certas práticas em detrimento de outras que são vistas por estes sistemas como pecaminosas, imorais e, até mesmo, antinaturais.

Nos contos, a morte dos familiares do suposto amigo do narrador<sup>8</sup>, *a priori*, sugeriria a possibilidade de uma maior aproximação afetiva entre os personagens, pois a estrutura patriarcal socialmente estabelecida – que não compactua com o sentimento amoroso entre pessoas do mesmo sexo e que, conseqüentemente, atua como uma barreira para essa relação – estaria se rompendo. Porém, a imagem dos familiares, mesmo depois de mortos, continua a interferir na vida dos protagonistas, constringendo essa suposta maior liberdade que poderiam ter, como se pode notar nas seguintes passagens de “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”<sup>9</sup>, respectivamente: “mas a imagem do morto se interpõe com uma presença enorme, recente por demais, dominadora. Talvez nós não pudéssemos naquele instante vencer a fatalidade em que já estávamos, o morto venceu” (ANDRADE, 1996, p. 87); “custei pra inventar umas frases engraçadas, depois reparei que não tinham graça nenhuma por causa de Dora se dependurando nelas, não deixando a graça rir” (ANDRADE, 1973, p. 99)<sup>10</sup>.

Nessas passagens, o morto intervém de tal maneira na vida dos personagens que se torna metáfora da moral patriarcal, que age de modo dominador e repressivo diante de relações em que está implicado certo desejo de ordem sexual entre pessoas do mesmo sexo,

---

<sup>8</sup> Em “Frederico Paciência”, há a morte do pai e da mãe de Frederico; e, em “Túmulo, túmulo, túmulo”, a morte do filho e da esposa de Ellis.

<sup>9</sup> O processo de atuação da imagem de um familiar morto sobre o personagem vivo pode ser percebido também em outros contos de Mário de Andrade, sobretudo em *Contos Novos*, livro em que está publicado “Frederico Paciência”, como, a título de exemplificação, nos contos “O peru de Natal” e “Vestida de preto”. Sobre muitos aspectos, *Contos novos* representa a questão da frustração do desejo, seja de ordem sexual, como em “Atrás da catedral Ruão”, seja no âmbito político, como em “Primeiro de maio”, seja por meio da intervenção repressiva da família, ainda que os parentes estejam mortos.

<sup>10</sup> Essa questão da morte é tão significativa em “Túmulo, túmulo, túmulo” que está vinculada ao próprio título do conto, que já indica a morte de três pessoas: o filho, a esposa e o próprio Ellis.

por encará-las com preconceito, o que as torna um verdadeiro tabu para a sociedade em geral. Nesses termos, a marcante imposição familiar a partir dos princípios do patriarcalismo leva os protagonistas dos contos de Mário de Andrade a um processo de recalçamento dos sentimentos que os envolvem para que possam ser melhor aceitos no seio da sociedade.

A separação dos aparentes amigos ocorre nos dois contos, principalmente na mudança de Frederico, juntamente com sua mãe, para o Rio de Janeiro e na saída de Ellis da casa de Belazarte, demitindo-se de seu trabalho. Ambas as despedidas, envoltas por lágrimas, denotam o quão dolorosas foram aquelas separações. Porém, diferentemente de “Túmulo, túmulo, túmulo”, em “Frederico Paciência”, a separação era algo retomado frequentemente e, às vezes, tida até como algo positivo e libertador. O narrador, ao assumir sua postura de narrar algumas das memórias de seu tempo de adolescente, confronta-se com o dilema sobre a verdadeira razão que de fato haveria motivado o desejo de separação daquela amizade, uma vez que percebemos, ao longo do conto, que ele procura não deixar isso muito claro, referindo-se constantemente a outras razões motivadoras e que ele próprio nunca diz efetivamente quais são: “mas ainda devia ter razões mais profundas para aquela desagregação sutil de amizade, desagregação, insisto, em que não púnhamos reparo” (ANDRADE, 1996, p. 84).

Podemos notar, nesta passagem, a associação da ambiguidade e da elipse para a figuração do recalque no texto literário, que, nesse caso, está direcionado ao próprio ato de narrar, uma vez que o narrador acredita haver motivos mais profundos que levassem à separação dos personagens, porém, não os enuncia. Se considerarmos ainda que, em vários trechos do conto, o narrador menciona essas razões sem especificá-las de fato, em sua real natureza, perceberemos o seu recalque diante de tal situação, num jogo de manipulação da escrita literária, mas, ao mesmo tempo, de disfarce que gera múltiplos sentidos, para retomarmos a questão das máscaras de Lafetá (1986), já discutida anteriormente.

Nesses termos, o conceito de máscaras de Lafetá, embora inicialmente se remetesse apenas a fases da produção poética de Mário de Andrade, pode, até certo ponto, ser aplicado a algumas outras obras mariodeandradianas de outros gêneros literários. Logicamente, ela não conseguirá abarcar toda a produção literária do escritor, o que também nunca foi a pretensão do crítico, porque, de acordo com Lafetá, sua multiplicidade é visível, o que dificulta uma crítica totalizante da obra de Mário de Andrade.

## Considerações finais

Considerando as reflexões apresentadas sobre os contos “Frederico Paciência” e “Túmulo, túmulo, túmulo”, precisamente sobre a representação da relação ambígua entre dois personagens masculinos – em que há a ruptura entre os limites que separam o universo (homo)erótico do universo da amizade, o que gera uma indeterminação quanto a qual destes universos precisamente esta relação pertence –, podemos notar que os contos em estudo não podem ser classificados, propriamente, como homoeróticos, porque não há o estabelecimento de um conflito explícito de natureza sexual que pudesse levar à concretização desses sentimentos, de modo que pudéssemos definir, plenamente, este conto como pertencente a um paradigma literário de obras que exploram a dimensão afetiva e sexual entre pessoas do mesmo sexo. O que há nos contos aqui analisados, segundo nossa proposta de leitura, é a presença de uma tensão homoerótica, que, em contrapartida, torna tudo muito opaco, diante da possibilidade de qualquer tipo de afirmação categórica e certa que não considere a ambiguidade que envolve estas narrativas.

A ambiguidade é um elemento fundamental na construção das narrativas analisadas de Mário de Andrade. A tentativa de elaborar leituras críticas que busquem desfazê-la, além de desconsiderar um elemento estrutural significativo dos textos que o autor produziu como literatura, corre o risco de distorcer, de certo modo, o texto literário em prol de leituras que vão além do que o próprio texto permite.

Por isso, o conceito de máscara de Lafetá (1986) pode ser aplicado de forma satisfatória nesses contos, já que nos ajuda a compreender este caráter nebuloso e, ao mesmo tempo, múltiplo das narrativas em análise, e joga com as possibilidades de significação diante de personagens que não assumem uma identidade sexual diante dos seus sentimentos conturbados e recalçados. Essa percepção crítica permite-nos compartilhar da mesma perspectiva de Rosenfeld (1973), quando afirma que “a dedicação de Mário de Andrade à fatura de sua obra aponta para uma ‘unidade profunda’, fazendo ‘parecerem variações de um só tema: o tema do homem disfarçado, do homem desdobrado em ser e aparência” (ROSENFELD, 1973, p. 193 apud RIOS, 2008, p. 69).

Nestas narrativas, a imagem de personagens disfarçados com máscaras nos parece bem produtiva, uma vez que eles lançam mão de meios que os ajudem a enfrentar a realidade social que os circunda. O uso das máscaras – que nem sempre traz em si um prazer peculiar,

como nas festas de carnaval – pode ser sinônimo de meios empregados pelos personagens no desempenho de papéis sociais preestabelecidos, ainda que não os cumpram de forma plena, precisa e verdadeira.

## Referências

- ABREU, C. F. **Morangos mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ANDRADE, M. de. **Contos de Belazarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Contos novos**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- FREUD, S. **O Ego e o Id**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX).
- \_\_\_\_\_. **Uma Breve Descrição da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XXIII).
- GREEN, J. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 2000.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAFETÁ, J. L. **Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. Santos: Martins Fontes, 1970.
- LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RIOS, R. de C. O. **Contos novos com novos fios: Mário de Andrade e a modernidade narrativa**. 2008. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Estudos Literários) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TREVISAN, D. **A guerra conjugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

**A METONÍMIA DO CAOS CONTEMPORÂNEO EM  
A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA**

Cristiane de Oliveira Antunes\*  
Rosani Ketzer Umbach\*\*  
Simone Xavier Moreira\*\*\*

**Resumo:** este artigo objetiva analisar a obra *A Arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, enfatizando os modos como o autor constrói, esteticamente, uma imagem do caos presente na vida do sujeito contemporâneo. Foi realizada uma reflexão, baseada em pesquisa bibliográfica, acerca de teorias da *mimesis* e de especificidades da representação no romance contemporâneo; de que forma se estabelece, na produção literária, a relação disso com o extra estético, com o contexto real da literatura. Do mesmo modo, foram elaboradas análises da *mimesis* construída ao longo da narrativa e das técnicas narrativas e imagéticas que o autor utiliza em sua construção; dos efeitos da criação de uma representação da desordem cotidiana das personagens da trama na totalidade da obra e de como corroboram a construção do sentido do romance e da metonímia do caos na contemporaneidade. A partir disso, é possível afirmar, de modo resumido, que a obra literária em questão, através de métodos inovadores, processos intersemióticos, com linhas tênues entre elementos ficcionais e reais, com figuras e recursos linguísticos originais, constrói uma peculiar imagem do que se presencia cotidianamente na sociedade contemporânea repleta de sujeitos e situações fragmentados e caóticos.

**Palavras-chave:** representação; romance contemporâneo; Lourenço Mutarelli.

**THE METONYMY OF CONTEMPORARY CHAOS IN  
A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA**

**Abstract:** this article aims to analyze the work *A arte de produzir efeito sem causa*, by Lourenço Mutarelli, emphasizing the ways in which the author builds, aesthetically, an image of the chaos present in the life of the contemporary subject. It was made, based on bibliographic research, about theories of *mimesis* and specifics of representation in contemporary romance; how is established, in literary production, that relation with the aesthetic extra, with the real context of the literature. In the same way, analyzes were prepared off *mimesis* constructed along the narrative and of the narratives techniques and imagery that the author use in its construction; of the effects of creating a representation of an everyday disorder of the plot's characters in the work and how they confirm the construction of the sense of the novel and the metonymy of the chaos in contemporaneity. From this, it can be

---

\* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) com bolsa Capes. Mestre em Letras pela UFSM com bolsa da Capes.

\*\* Pós-Doutorado na Universidade de Tübingen, com bolsa da Capes. Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin, com bolsa do DAAD. Bolsista de produtividade em pesquisa 1D do CNPq. Professora titular da UFSM.

\*\*\* Doutoranda em Letras pela UFSM com bolsa do CNPq. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) com bolsa da Capes.

said, in brief, that the literary work in question, through innovative methods, intersemiotics processes, with faint lines between fictional elements and real elements, with figures and original linguistic resources, builds a peculiar picture of what is daily presence in contemporary society full of subjects and fragmented and chaotic situations.

**Keywords:** representation; contemporary romance; Lourenço Mutarelli.

Neste trabalho, pretende-se refletir sobre a *mimesis* no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli. Tal reflexão será norteadada por questões acerca do tipo de *mimesis* construída pelo autor ao longo da narrativa; de quais recursos lançou mão para fazer de sua obra uma imagem do mundo; se está representando uma realidade e que realidade é esta. Através da análise dos artifícios encontrados na estrutura da obra (sua divisão em capítulos, sua organização espaço-temporal) e do processo de criação através de seus signos linguísticos e imagéticos, será pensada sua relação com o mundo (qual é o referencial da narrativa? Ela mantém autonomia e independência em relação à realidade?) e os modos que o escritor empregou na construção dessas relações e suas significações.

A narrativa oferece ao leitor algumas hipóteses de leitura. Seriam as personagens de Mutarelli uma representação metonímica do caos geral que se configura na sociedade contemporânea? Como o autor constrói essa ideia ao longo do texto? Existem elementos na narrativa que possibilitam ao leitor conhecer as “verdades” do texto? O que é ilusão e o que é realidade (no âmbito ficcional) nos acontecimentos que permeiam a história? Por que a existência dos pacotes enviados por Sedex? Qual é a relação estabelecida entre a realidade externa e a ficção? O que significam os códigos numéricos e nomes de produtos que irrompem nas frases, aparentemente sem conexão com nada?

A disposição do que acontece no interior da mente da personagem principal confunde-se, algumas vezes, com os arranjos da própria narrativa, trazendo ao leitor uma confluência de vozes que levam, no mínimo, a uma necessidade de leitura mais atenta e crítica. Quando o interior da narrativa confunde-se com sua configuração e as imagens invadem as páginas do livro, o leitor é obrigado a desconstruir seus possíveis modelos estáticos de leitura e render-se a uma forma que imita o conteúdo, ou seja, uma história de caos emocional sendo contada em uma narrativa aparentemente desordenada (devido à aparição das imagens, por exemplo); o

leitor é também sujeito a uma experiência visual de leitura. Como isso contribui na construção da totalidade do sentido da obra?

O elemento social (o fato de a história acontecer na sociedade contemporânea, numa metrópole, com um indivíduo de classe média baixa) não será visto como uma referência que possibilite identificar uma determinada situação socioespacial e sim como parte da construção artística, como um fator antes determinante na construção dos sentidos da narrativa enquanto tal. Segundo Candido (2006, p. 16):

[n]este caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo.

### **Realismo contemporâneo**

O romance *A arte de produzir efeito sem causa* é uma narrativa em terceira pessoa que conta a história de Júnior, um homem de quarenta e três anos, que supostamente foi traído pela esposa com um adolescente amigo de seu filho e que, de repente, sentindo-se sem caminhos ou perspectivas, refugia-se na casa do pai, onde começa a viver uma rotina constituída somente da subsistência de necessidades e desejos imediatos (café, dinheiro para o cigarro); além dos diálogos com o pai e sua inquilina, Bruna. A fábula de um homem que saiu de seu eixo usual. Sem a rotina que lhe dava base, acreditando ter sido traída, a personagem larga o emprego e, sem dinheiro e sem perspectivas, está na casa do pai que a vê como um problema banal a mais (como se fosse uma conta a pagar); não há, na obra, nenhum sinal de sentimentalismo moralista decorrente dos acontecimentos na vida de Júnior. Numa sucessão de orações coordenadas e discurso direto, os acontecimentos são contados sem muitas descrições detalhadas de ambiente, por exemplo, o que confere à narrativa dinamismo, simplicidade e rapidez.

Jogado em uma letargia, compelido a fugir dos próprios pensamentos sempre quando uma reflexão sobre o que está acontecendo consigo tenta tomar forma, a sanidade mental de

Júnior aos poucos vai dissipando-se; rouba dinheiro e tenta estuprar Bruna. Nada disso é acompanhado por alguma reflexão moral, de ordem ética ou existencial por parte do narrador nem de nenhuma das personagens. Os fatos estão ali, eis tudo. Mesmo as transformações sofridas por Júnior no decorrer da história não vêm acompanhadas por nenhuma espécie de reflexão, as mudanças interiores apenas ganham contorno quando expostas em forma de acontecimentos, enquanto relatos. A própria vítima, ao descrever o acontecido em sua agenda (e do qual o leitor toma conhecimento porque Júnior invade o quarto da moça e pega o objeto, escondido), parece encarar o fato como mais um episódio desagradável, apenas: “Ele é estranho, tentou me estuprar. Louco! Vai ter que me devolver o dinheiro ou vou chamar a polícia. Ele fica me olhando com aquela cara de idiota” (MUTARELLI, 2008, p. 135).

A realidade anterior ao fim de semana na praia (onde supostamente acontece a traição por parte de sua mulher) é como se fosse repleta de armários, porém desocupados; por isso, simultâneo ao fato de sumirem os armários de cena e sua vida ficar assustadoramente vazia, nada muda essencialmente, afinal eles não continham nada, apenas preenchiam espaço. Júnior não sabe mais quem ele é ou o que gostaria de fazer depois de ver sua vida “esvaziada”; não há planos, projetos; não há armários, não há portas para serem abertas e fechadas. Suas maiores ambições são tomar um conhaque no bar, comprar um maço de cigarros, transar com Bruna, ganhar ou roubar um pouco de dinheiro.

Júnior é arrastado pelas horas, perdendo-se num labirinto (figurado pelos desenhos) psicológico sem saída. Ao entrar na casa do pai, mesmo que ali nunca tivesse morado antes, sente-se revisitando a si mesmo e à vida familiar. Uma família destroçada pelo tempo e pelas fatalidades mínimas do dia a dia é o que lhe espera em suas recordações, o que se evidencia, na narrativa, pelo cheiro de café, de mijo no sofá, nos momentos em que o narrador desliza na memória da personagem, presentificando situações envolvendo sua mãe e o irmão, por exemplo. É possível inferir, a partir das digressões da personagem pelo passado reencontrado nos detalhes do apartamento, que Júnior sente-se parte de uma engrenagem falida, da qual não tem interesse nem em juntar os cacos. Ele é indiferente, cético. Essa construção é uma característica, segundo Schollhammer (2009, p. 35), da prosa pós-moderna, na qual o indivíduo é, por muitas vezes, visto e retratado como fantoche, implicado em acontecimentos que vão além de seu controle; fatalidades e coincidências que podem ultrapassar o limite do humano.

O leitor é levado – ao longo da narrativa dos dias em que Júnior está na casa de Sênior, onde tudo se reduz a conversas com Bruna, curtos diálogos com o pai, cafés, cigarros e pequenas excursões pela rua na tentativa de arrumar algum dinheiro ou fingir que procura emprego e que está “reagindo” – a um universo de delírios da personagem principal dentro do mundo ficcional onde não se sabe ao certo o que é fantasia e o que é realidade. A narrativa dos atos, sensações e pensamentos de Júnior inferem a discrepância do tempo psicológico e cronológico na própria construção do enredo (quando a personagem perde a noção das horas, por exemplo, pois não há ordem, compromissos, relação de si mesmo com a estrutura temporal do mundo externo). Júnior, como fica evidente em sua falta de noção da passagem do tempo, está como que num entre-lugar, alheio ao funcionamento da engrenagem do mundo externo ao do apartamento.

Nada é certo ou claro na leitura desta obra. O narrador, em terceira pessoa, a princípio, é onisciente, sabe e conta ao leitor o que se passa na mente de Júnior, suas febres psicológicas e delírios. No entanto, num procedimento retórico que obedece à estratégia da narrativa, essa onisciência é escamoteada em determinado momento: “Por que ele mandou sentar e em seguida me manda buscar o band-aid no banheiro? Para ver se continuo adestrado? Isso é o que Júnior parece ter pensado, a julgar por seu olhar” (MUTARELLI, 2008, p. 13). Aqui o narrador não sabe o que a personagem pensa, apenas supõe por seu comportamento.

Em outros momentos, as palavras do narrador confundem-se com os pensamentos e ações desconexos de Júnior. As fronteiras entre a “realidade” e o “delírio” (no âmbito da narrativa) são constantemente abolidas, violadas, sem aviso prévio, como se a leitura “deslizasse” para outra dimensão, onde a coerência e a lógica como referencial de ordem tivessem sido extinguidas. A impressão que se tem é de flutuar por um espaço incerto de limites entre o que efetivamente acontece e o que é imaginado; de igual modo, entre os pensamentos da personagem e a voz do narrador, que parece, de repente, estar simultaneamente dentro e fora da cabeça daquele, transcrevendo o que “acontece” nos dois lugares:

[c]om esforço e com o amparo dos azulejos cor-de-rosa liga o chuveiro e entra. A água está fria. Gelada. Água fria na cabeça quente. Agacha-se. Observa a água que escoo pelo ralo. Entra no banheiro e se arrasta pelos azulejos cor-de-rosa. Liga o chuveiro e se agacha, recebendo o golpe da água fria. (MUTARELLI, 2008, p. 109)

Outra particularidade da narrativa que merece atenção especial é a relação entre pai e filho. Na construção das personagens e durante praticamente toda a narrativa, o pai é referido como Sênior; o filho, como Júnior. Essa denominação denota uma ideia de que ambos são categorias, dois componentes (ou momentos) de uma mesma pessoa/personagem/vida. Que significações guardam esses elementos dispostos ao longo da história? Qual sua função na construção dos sentidos da obra? A relação de Sênior e Júnior é uma representação do caráter de encontro e perda de si mesmo que o autor confere às ações das personagens.

Simultaneamente, Júnior sente inveja, admiração, desprezo, gratidão e ressentimento em relação a Sênior. É como se o pai fosse o próprio tempo, evocando-lhe recordações de quem foi, fazendo-o pensar sobre quem será, sobre sua relação com seu próprio filho e, sobretudo, fazendo-o levantar do sofá, nem que seja para fingir que está tentando entrar na engrenagem quando o que ele quer mesmo é ficar à margem.

Sobre os elementos “emprestados” da realidade externa ao romance (William Burroughs e sua história, que chega através do Sedex, sobre o assassinato acidental da esposa), como não causam estranheza ao serem encontrados, de repente, fazendo parte da narrativa do mundo ficcional como elemento a mais (extremamente decisivo na trajetória das personagens, por sinal)? Além disso, é um elemento sem lógica, que não oferece ao leitor a possibilidade de se posicionar interpretativamente em relação a ele. Júnior, que é uma personagem de ficção, está ali no apartamento, que é um espaço fictício, recebendo (não se sabe de quem ou de quê) pacotes via Sedex falando sobre um homem real e sobre acontecimentos reais, ficcionalizados, é claro, no momento em que participam da construção da história fictícia; o que cria uma linha tênue na obra de Mutarelli entre realidade e ficção.

O texto não dá subsídios para que o leitor saiba quem manda, por que manda, qual a ligação do conteúdo destes pacotes com Júnior. A literatura é invadida, simples e abruptamente, por fatores que desconstroem as ideias estáticas, tradicionais que porventura pudéssemos ter dos universos literários representativos da realidade. Na narrativa de Mutarelli, realidade, representação, fantasia, criação imagética e linguística misturam-se a uma grande conjunção de elementos artísticos que compõe a sua obra, que, de modo tão peculiar, representa os bizarros dramas do sujeito contemporâneo.

Outro aspecto extremamente desconcertante na narrativa de Mutarelli são as imagens que invadem de repente, sem aviso prévio e aparente função específica, as páginas do livro,

levando o leitor a literalmente ver o estado psicológico perturbado da personagem principal. O apelo visual tem um impacto muito forte na recepção da história. Uma nova perspectiva de compreensão e significação se abre em cada página onde se encontram as figuras. A primeira vez que um desenho circular cheio de letras dispostas também de forma circular aparece imediatamente após Júnior ter descoberto a fissura, de mesmo formato, no quarto de Bruna, mostra que todos estes elementos estão organicamente interligados na criação do sentido da história como um todo, sugerindo uma espécie de hibridismo, mistura com outras formas de arte na construção da narrativa (artes gráficas, por exemplo).

Como lidar com essa fragmentação (ora signo linguístico, ora imagético) da narrativa no romance? Como encaixar os gráficos e desenhos, tão presentes e gritantes em suas páginas, dentro de uma linearidade narrativa, a fim de compreender a totalidade dos acontecimentos em torno das personagens? É possível ver as imagens como uma tentativa de desestabilizar a ordem de leitura em uma representação do desequilíbrio emocional da personagem principal. O leitor, por momentos, vê-se diante da narrativa como Sênior diante de Júnior: estupefato e aturdido, à mercê da desconexão aparente dos fatos com a realidade e, subsequentemente, da impossibilidade de chegar a qualquer conclusão sobre o que está acontecendo.

Os desenhos feitos por Júnior, na tentativa de “decifrar” os códigos e possíveis significações ocultas nos pacotes que recebe via Sedex, são reproduzidos ao longo da narrativa e a cada vez que aparecem é como se dessem uma ideia mais límpida ao leitor da falta de lucidez e lógica dos pensamentos da personagem. É possível acompanhar, visualmente, Júnior em sua lenta degradação mental ao longo de cerca de dez páginas, nas quais suas anotações febris vão se diluindo numa representação da dissolução da ordem de seus processos mentais. É como se o narrador mostrasse, graficamente, ao leitor a confusão mental de Júnior:

[n]ão ouve a porta. É seu pai. Júnior parece confuso. Talvez seja efeito do esforço mental. O pai olha com curiosidade para a pilha de folhas na mesinha de centro. Todas forradas de notas. Júnior olha o pai.

- Pai, acho que fiquei inteligente.

Sênior folheia os papéis. Solta um longo suspiro

HeirsPistolKillsHisWifeHeDeniesPlayingWmTellheirshpistolkillshiswifehed  
eniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpisto  
lkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingw

mtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifeh  
edeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpi  
stokillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayin  
gwmmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswif  
ehedeniesplayingwmtellheirshpistolkillshiswifehedeniesplayingwmtel [...].  
(MUTARELLI, 2008, p. 139)

Para desconstruir mais ainda nossas certezas e lugares comuns, há os códigos numéricos e nomes de produtos que “brotam” nas frases da narrativa como se viessem “do nada”, fazendo alusão à memória do protagonista, numa representação do que se conhece psicanaliticamente como “livre associação”. A impressão que se tem ao deparar-se constantemente com estes códigos, em maior ou menor proporção de tempo, ao longo da história, é que uma parte de Júnior continuava em seu antigo trabalho vendendo autopeças e embalagens; a menção dos números, familiares em seu cotidiano, representa para ele uma relação com o local de onde provém seus temores, as causas de seus delírios e desequilíbrio psicológico.

### **Considerações finais**

As tentativas de chegar a uma representação da realidade contemporânea em *A arte de produzir efeito sem causa* iniciam-se no título da obra, que corrobora certa ideia, que permeia a sociedade atual, de acontecimentos aleatórios, sem necessariamente relação de causa e efeito entre si; ideia de fragmento, de caos. Lourenço Mutarelli, em seu romance, experimenta representar uma realidade caótica, fragmentada, cheia de paradoxos. Para isso, constrói a *mimesis* da representação, com uma linguagem muito parecida com a do cotidiano, a linguagem referencial, deixando ao jogo dos signos a função de garantir a literariedade de sua obra. Sua narrativa dialoga com a literatura, com as artes e com o mundo, o que vai ao encontro do que diz Compagnon (1999, p. 126) em *O demônio da teoria*: “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo”.

O que se percebe nas nuances da narrativa é uma intenção de alcançar, de maneira praticamente “palpável”, a realidade que tenta representar. Colocar o leitor em contato com a realidade pós-moderna, com todas as suas contradições e, talvez, esquizofrenias, parece ser o foco principal da obra. São conjugados alguns temas da realidade social atual (casamentos desfeitos repentinamente, relações familiares ocas, insatisfações pessoais e profissionais sem

atenção nenhuma, patologias contemporâneas, caos) a uma experimentação de procedimentos de criação na escrita, o que abre portas a um realismo que tenta dar conta de um referencial fragmentado, desordenado, sem porquês e bases sólidas nas quais buscar apoio.

É como se o escritor quisesse destruir a dicotomia ficção/realidade e o resultado é uma estrutura aparentemente caótica, cenários e efeitos de sentido ambíguos para contar uma história repleta de significações também caóticas e ambíguas. O escritor, através de uma narrativa inovadora, com personagens e acontecimentos complexos, constrói uma representação ilógica de uma caótica realidade e, fazendo uso de signos linguísticos e imagéticos, faz de seu romance *A arte de produzir efeito sem causa* uma complexa metonímia do mundo pós-moderno. Representa, nos modos de construção da narrativa e na história em si, a fragmentação contraditória, perturbadora e, por muitas vezes, aparentemente carente de sentido e ordem, por seus paradoxos e contradições, que é a sociedade contemporânea. Enfim, a obra de Mutarelli, em seu conteúdo e forma, é um grande festival de efeitos sem causa.

## Referências

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COMPANGON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

**PROJETO AMORES EXPRESSOS: POLÊMICAS EDITORIAIS E A NARRATIVA  
DE VIAGEM NOS ROMANCES *CORDILHEIRA*  
E *DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA***

Humberto Fois-Braga \*

**Resumo:** o presente trabalho tem como objetivo apresentar o projeto *Amores Expressos*, gerando balizadores para compreender a presença das viagens nas obras *Cordilheira* e *Do fundo do poço se vê a lua*. O referido projeto foi idealizado pela produtora RT Features em parceria com a editora Companhia das Letras, tendo enviado escritores brasileiros para diferentes cidades do mundo com o intuito de incentivá-los a escrever romances contendo uma história de amor ambientada nestes locais. Nossa análise concentra-se em compreender a situação atual do projeto e algumas das principais críticas sofridas, principalmente no que tange à necessidade contratual da viagem como pré-requisito à escrita. Na sequência, geramos três categorias de análises das obras produzidas: além do amor e do urbano, impostos como critérios da coleção, ainda acrescentamos a categoria mobilidade, sugerindo um deslizamento do autor-viajante em direção aos personagens em trânsito. Desta forma, analisamos comparativamente o argumento e os motivos de viagem nos livros *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), ambos lançados pelo projeto. Concluímos apresentando encaminhamentos para pesquisas futuras, mas ressaltando o surgimento do personagem viajante como uma alegorização da experiência autoral, sugerindo assim que a mobilidade é o argumento que sustenta as categorias amor e urbano, impostas pelo contrato do projeto.

**Palavras-chaves:** autoria; mobilidade; Joca Reiners Terron; Daniel Galera.

***EXPRESS LOVE PROJECT: EDITORIAL CONTROVERSIES AND THE TRAVEL  
NARRATIVE IN THE NOVELS *CORDILHEIRA* AND  
*DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA****

**Abstract:** this study aims to present the project *Amores Expressos (Express Love)*, generating guidelines to comprehend the presence of traveling in the books. The project was conceived by RT Features, a producing company, in partnership with Companhia das Letras, a publishing house, which sent Brazilian writers to different cities in the world in order for them to write novels with love stories set in those places. Our analysis focuses on understanding the current situation of the project and some of the main criticisms received, especially in regards to the contractual need for the trip as a pre-requisite for the writing of the book. Next, we developed three categories of analysis of the books: aside from love and the urban setting, imposed as selection criteria of the series, we also added a category named mobility,

---

\* Mestre em Comunicação Social e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Assistente II vinculado ao Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora.

suggesting a change of focus from the author-traveler in the direction of characters in transit. This way, we comparatively analyzed the argument and the reasons of traveling in the books *Cordilheira* (GALERA, 2008), and *Do fundo do poço se vê a lua* (TERRON, 2010), both books from the series. We conclude with ideas for future studies, but highlighting the emergence of the traveling character as an allegory of the authorship experience, suggesting, thus, that mobility is an argument that supports the categories, love and urban, imposed by the contract.

**Keywords:** authorship; mobility; Joca Reiners Terron; Daniel Galera.

## Introdução

O projeto *Amores Expressos*, da produtora RT Features, em parceria com a editora Companhia das Letras, foi apresentado à imprensa em 2007, quando divulgou a escalação dos dezessete autores que aceitaram o desafio de passar um mês em diferentes cidades do mundo com o intuito de escrever um romance que contasse uma história de amor ambientada nestas urbanidades visitadas. Com todo o custo da viagem sendo financiado, tais escritores residiram um mês em seus destinos, recolhendo informações, impressões e vivendo experiências que posteriormente sustentariam as narrativas exigidas pelo projeto e assinadas em contrato.

Dentro deste contexto, o que sobressai como fio condutor das obras é a obrigatoriedade de construir, a partir das experiências de viagem dos autores, uma história de amor que tivesse como cenário a cidade visitada. O próprio título da coleção, supostamente, unificaria tal relação: *Amores* remete à temática dos livros; *Expressos* porque as viagens dos autores duraram somente um mês.

Então, percebemos algo interessante, ainda que não mencionado pelo projeto: *Amores Expressos* demonstra uma crença de que só há a escrita se houver uma experiência, que aqui é a viagem do escritor. Como diria Benjamin (2004), a linguagem literária é alegórica e melancólica, pois contém em si uma experiência já perdida, sendo então somente resgatada no plano de sua recriação pela escrita. Logo, o romance é uma alegoria da viagem. Uma escrita através da viagem.

Mas, *Amores Expressos* também pode, em uma análise crítica ao processo de criação, sugerir que os autores, obrigados a ambientar suas obras em determinadas cidades visitadas, teriam somente um mês para desenvolver uma aproximação afetiva com o local. Se sabemos que as experiências só tomam sentido quando são afetivamente determinantes para quem as

vivência, os autores selecionados só conseguiriam criar se, anteriormente, tivessem “caído de amores” pelo lugar visitado.

Sendo assim, após oito anos de seu lançamento, ao fazermos um balanço das publicações, temos a seguinte situação: até o momento, dez livros foram lançados, dois foram recusados, e cinco ainda estão em processo de escrita. O primeiro lançamento ocorreu em 2008, com *Cordilheira* (Buenos Aires), de Daniel Galera. O segundo e terceiro livros da coleção surgiram em 2009: *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato; e *O filho da mãe* (São Petersburgo), de Bernardo Carvalho. Em 2010, foi a vez de *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (Tóquio), de João Paulo Cuenca, e *Do fundo do poço se vê a Lua* (Cairo), de Joca Reiners Terron. Já em 2011, a Companhia das Letras lançou *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* (Praga), de Sérgio Sant’Anna; e *Nunca vai embora* (Havana), de Chico Mattoso. Finalmente, em 2013, mais três obras vieram à luz: *Barreira* (Istambul), de Amílcar Bettega Barbosa; *Digam ao Satã que o recado foi entendido* (Dublin), de Daniel Pellizzari; e *Ithaca Road* (Sydney), de Paulo Scott. André Leones teve seu romance recusado pela editora, e assim acabou publicando-o em 2010 pela Editora Rocco e com o título *Como desaparecer completamente* (São Paulo). Outro recusado foi o livro de Cecilia Giannetti, cujo título provisório era *Desde que te amo tanto* (Berlim). Sendo assim, consideramos que ambos os romances, ainda que marginais à coleção, surgem das experiências vinculadas ao projeto, pois mantêm como cenário as cidades onde “residiram” durante um mês.

Os demais livros, ainda não publicados, foram motivo de uma reportagem no jornal Folha de São Paulo, com o título *Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos*. De acordo com o jornalista do periódico, “crises de inspiração, acúmulo de trabalho e dificuldade em lidar com o tema da série partiram o coração de muitos escritores do projeto Amores Expressos” (ALMEIDA, 2013, p. E4). Esses são os casos de Lourenço Mutarelli, que viajou a Nova York; Adriana Lisboa, a Paris; Antonia Pellegrino, a Bombaim; Reinaldo Moraes, à cidade do México; e, finalmente, Antonio Prata, a Xangai. No entanto, todos afirmaram, na mesma reportagem, que ainda pretendiam reescrever os livros e apresentá-los brevemente à editora.

Como se percebe, o projeto ainda não foi concluído, e a reportagem em questão, que busca compreender o que ocorreu com os autores em dívida com a entrega dos originais,

coloca a tônica na relação sempre conflitante entre autoria e mercado editorial. *Amores Expressos* seria uma literatura sob encomenda, e isto não passou despercebido.

Por tudo isso, o presente artigo pretende, no primeiro momento, apresentar algumas das principais críticas pelas quais a coleção da Companhia das Letras vem passando, para, na sequência, construir uma categorização dos temas balizadores que perpassam todas as obras lançadas até o momento, especificamente a questão da viagem que deslizou da experiência autoral em direção ao enredo dos livros até agora lançados pelo projeto *Amores Expressos*. Analisaremos, também, os motivos de viagem e as relações dos personagens com as territorialidades frequentadas, realizando uma comparação entre os romances *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010).

### **Projeto *Amores Expressos*: histórias de amor, de cidades e de viagens**

O projeto *Amores Expressos*, desde o início, construiu diferentes polêmicas em torno de si. E uma das principais dizia respeito ao formato de seu financiamento, pois a RT Features planejava pedir incentivo cultural à Lei Rouanet. Todavia, alguns jornalistas e outros escritores não participantes da iniciativa partiram para o embate, sugerindo que seria uso de dinheiro público para financiar o lucro de empresas privadas. Como resultado, o produtor e idealizador, Rodrigo Teixeira, desistiu de inscrever seu projeto no edital em questão, privilegiando o financiamento privado, a partir de sua empresa RT Features e via parcerias. E foi com este financiamento que os autores partiram para o que podemos denominar como “residência literária”, tão comum no mundo das artes plásticas. O investimento realizado nesta residência artística, motivada por uma visão de lucro – os autores deveriam visitar, residir, escrever e publicar – torna-se, para nós, o tema-chave, e nos interessa, especialmente, por relaciona viagem, criação autoral e financiamento privado.

Se é certo que o mecenato vem de longas datas, como forma de pessoas ou iniciativas privadas custearem artistas, parece-nos que a crítica aqui recai sobre a indústria cultural discutida por Adorno (2002). A ideia do lucro advindo da arte e capitaneado por terceiros – não pelo autor, mas por agentes do mercado – tornou-se um ponto nodal da discussão, pois indica a transformação dos escritores em operários do mercado. Afinal, não eram somente livros previstos como mercadoria por *Amores Expressos*, pois estes seriam adaptados ao cinema; enquanto as experiências de viagem dos autores foram registradas em vídeo,

derivando em documentários transmitidos pela TV Cultura. Assim sendo, pautando-nos no conceito de transmídia, uma técnica narrativa estimularia a outra para gerar o que o mercado define como sinergia para maximização dos lucros. É assim que a viagem dos autores maximizava-se em rendimentos financeiros.

De certo, a construção de projetos editoriais, como as coleções temáticas, traz em seu bojo tais discussões, especialmente estas entre autoria e mercado, em que um estaria vinculado ao dom e inspiração, enquanto o outro, ao lucro e à falta de originalidade e qualidade. Para alguns críticos, o projeto marca uma relação perniciosamente expressa na literatura sob encomenda – como se um conceito excluísse o outro. É como se o autor, ao ser financiado e ter sua temática artística pré-agendada, não pudesse fazer uma obra literária de qualidade, pois seu gênio estaria reprimido por forças exteriores (HYDE, 2010). Como ser criativo se o mercado financia a viagem, adquire antecipadamente a exclusividade dos direitos autorais em acordos burocráticos e, ainda, define as linhas argumentativas dos romances?

Assim, cremos que os romances que já vieram à luz pela coletânea *Amores Expressos* trazem em si estas inquietações. Na realidade, percebemos que houve um deslizamento da experiência de viagem do escritor em direção à sua narrativa: se, por um lado, o contrato definia um roteiro de amor em uma espacialidade demarcada, como entender o motivo que levou todos os autores a posicionarem seus personagens enquanto viajantes, em detrimento de uma narrativa que privilegiasse sujeitos residentes e “autóctones” de tais ambientes? Com isso, a temática urbana e de amor foram mescladas com a da mobilidade humana, representada por personagens em trânsito. Nas obras, encontramos um desfile de exilados, refugiados, imigrantes, turistas e outras categorias de viajantes.

Argumentamos, assim, que a obra implode em seus enredo e estética enunciativa aquelas preocupações vivenciadas pelos próprios escritores que viajaram para uma cidade-capital com o intuito de construir uma arte literária que tivesse como temática as relações amorosas. Em certo sentido, os romances são alegorias das experiências de viagem dos autores: abaixo das camadas enunciativas mais visíveis, eles estão falando de si e do projeto *Amores Expressos*. Esta seria a justificativa para o deslizamento da viagem autoral em direção à dos personagens.

Por sua vez, a questão da territorialidade – da relação entre corpo e espaço urbano, ou entre carne e pedra, como diria Sennett (2006) – é condutora do processo de criação, já que só

existe o projeto em questão porque houve o interesse em falar de histórias de amor universais, mas territorialmente demarcadas. Em um primeiro momento, podemos levantar questões relacionadas ao processo de seleção dos autores e das cidades. Quais foram os critérios de decisão adotados? Ainda que tais informações sejam obscuras, chama-nos a atenção a distribuição geográfica dos destinos: seis na Europa (Paris, São Petersburgo, Berlim, Dublin, Lisboa, Praga); cinco nas Américas (São Paulo, Havana, Buenos Aires, Nova Iorque e Cidade do México); quatro na Ásia (Istambul, Bombaim, Shangai, Tóquio); um na Oceania (Sydney); e, finalmente, um na África (Cairo). É notável a presença de cidades-capitais mundiais, vinculadas a um cosmopolitismo e a uma centralidade no imaginário global. Consequentemente, é também perceptível que cidades em países periféricos ou que possuem grandes dramas humanos (guerra e fome) foram descartadas.

Porém, percebemos que alguns autores conseguiram solucionar melhor do que outros esta questão da presença marcante de uma urbanidade. Para alguns (*e.g.*, Praga, de Sérgio Sant’Anna; São Petersburgo, de Bernardo Carvalho; e Lisboa, de Luiz Ruffato), a cidade-mote realmente se tornou uma figura espectral que lateja e conduz a obra; para outros, tornou-se um mero cenário de fundo em que a história de amor é conduzida independente das camadas urbanas (*e.g.*, Buenos Aires, de Daniel Galera).

Como exemplo destas soluções não tão satisfatórias entre narrativa de amor e urbanidade, percebemos que Galera (2008) cita alguns marcos de Buenos Aires como forma de localizar o enredo; sendo assim, a urbanidade portenha está restrita, basicamente, aos espaços públicos e a alguns marcos, estando incapaz de infiltrar-se e modelar as relações que ocorrem nos espaços privados e domésticos. Aliás, Eduardo Simões (2008, p. E1) comentou que “Galera, no entanto, acabou não achando a viagem tão determinante para seu romance. Ele achou a cidade tão semelhante a Porto Alegre – onde passou boa parte da vida –, que não teve lá uma grande experiência de descoberta”. Já em outros autores, como Carvalho (2009), percebemos um contexto urbano que é, acima de tudo, uma forma de socialização, reverberando sua malha em todas as espacialidades que compõem a cidade e suas vivências. Como sugeriu em reportagem:

O desamparo dos personagens ganhou muito [mais] da subjetividade do próprio escritor quando ele, em seu terceiro dia na cidade, sofreu uma tentativa de assalto. “Foi uma espécie de trauma fundamental. Tomei consciência do estado de vulnerabilidade do indivíduo sozinho. A ideia da solidão absoluta, num lugar inóspito, permitiu-me a construção dos dois

[personagens viajantes] que, quando juntos, não chamam mais a atenção”. (SIMÕES, 2009, p. E1)

Alguns estudiosos, como Rosana Corrêa Lobo (2010), analisam as obras da coleção, especificamente as de Galera (2008), Carvalho (2009) e Ruffato (2009), como sendo “narrativas de não pertencimento”, uma vez que eliminam o nacional de suas discussões. Para ela, tal coleção é “a representação da realidade local e de uma identidade unificada e homogênea [que] abre espaço para uma representação cosmopolita de um mundo cujas identidades estão em crise” (LOBO, 2010, p. 8).

Concordamos parcialmente com esta percepção da autora supramencionada. De fato, a própria premissa do projeto promove um deslocamento da escrita para além das fronteiras nacionais – as territorialidades narradas são internacionais; e as histórias de amor, universais. A nacionalidade, todavia, dissolve-se sem desaparecer completamente: todos os autores promovem uma ancoragem ou uma insinuação ao nacional em suas obras. Obviamente, tal *clin d’œil* é composto por diferentes intensidades e tonalidades: Sant’Anna (2011) constrói um personagem brasileiro que está em Praga para escrever um romance lá adaptado; Galera (2008) fala de uma escritora brasileira que vai para Buenos Aires lançar seu livro e que por lá fica durante uma longa temporada; Ruffato (2009) apresenta-nos um brasileiro que imigra para Lisboa; Terron (2010) leva uma transexual brasileira para se tornar dançarina do ventre no Cairo; enquanto Carvalho (2009) conta a história de um russo gay, filho de um brasileiro que tinha sido exilado político na Rússia; já Cuenca (2010) insinua a nacionalidade brasileira, unicamente, a partir de músicas de João Gilberto que o personagem japonês e sua namorada polonesa escutam esporadicamente nas rádios de Tóquio. Vemos, por intermédio destes exemplos, que o Brasil se apresenta desde as narrativas pautadas em cidadãos brasileiros no exterior até a presença espectral dessa nacionalidade – filhos de brasileiros e canções de bossa nova.

Sendo assim, defendemos que o Brasil não é recusado na literatura, mas esfacelado em sua fronteira. *Amores Expressos* constrói, pois, uma nacionalidade cosmopolita, problematizando o senso de pertencimento, mas sem abrir mão de uma territorialidade nacional mítica, epicêntrica, de onde emana o projeto. Servindo-nos de Haesbaert (2011), o nacional passa a ser melhor percebido a partir de uma territorialidade-rede, em que os sujeitos e as produções culturais, que supostamente caracterizariam uma nacionalidade, passam a ser interpretados por um constante processo de des(re)territorialização no global.

Por outro lado, concordamos com Lobo (2010) quando ela fala dos personagens em crise identitária – mas tal fato não pode ser vinculado única e exclusivamente à problemática da nacionalidade, pois tal crise é independente da nacionalidade dos personagens que frequentam os romances. Feita esta afirmação, percebemos, de fato, que uma das características dos personagens, não somente enquanto cidadãos de uma nação, mas enquanto sujeitos psicossociais, é sempre a questão contemporânea da identidade deslocada e da sensação de falta de lugar no mundo – e assim o personagem viajante, posto em cena pelos autores, acaba se tornando um tipo de sujeito privilegiado para falar deste mundo do trânsito e das ancoragens problematizadas.

Ao falar a partir dos seus viajantes, os escritores estão afirmando uma situação contemporânea, na qual todos somos estrangeiros nas nossas e em outras cidades. E são estas questões que pretendemos analisar em dois romances da coleção: *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010).

### **Do fundo do poço ao alto das cordilheiras: histórias de amor em trânsito**

Em ambos os livros do projeto *Amores Expressos* a serem analisados, a viagem é uma solução narrativa para fazer com que o personagem principal se desloque do Brasil para a cidade onde o enredo se desenvolverá.

Como os autores optaram por personagens brasileiros, o jeito foi motivá-los a embarcar em um voo em direção à cidade contemplada pelo livro. Em *Cordilheira* (GALERA, 2008), embarcamos com Anita em direção a Buenos Aires (Argentina); enquanto em *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), acompanhamos os irmãos gêmeos William e Wilson em suas aventuras pelo Cairo (Egito).

Resumidamente, em *Do fundo do poço se vê a Lua*, o autor optou por desenvolver a história a partir dos irmãos gêmeos que foram criados somente pela figura paterna e em meio a um ambiente teatral – seu pai era ator e a casa deles mais parecia um depósito de artefatos cênicos e figurinos. A história se passa em torno do jogo do duplo e do estranhamento característicos da psicanálise – não é à toa que os nomes dos personagens gêmeos iniciam-se com W (dois Vs, um contido no outro). Porém, Wilson é uma transexual que, deslumbrada com a vida de Elizabeth Taylor e seu personagem Cleópatra (filme de 1963), resolve fazer a

mudança de sexo, a redesignificação sexual, e passa a se chamar Cleo, mudando-se em seguida para o Cairo, onde se torna uma das mais conceituadas dançarinas de *Raqs Sharqi* (Dança do Ventre).

Por sua vez, *Cordilheira* apresenta-nos Anita, que viaja para Buenos Aires, onde o seu livro premiado, agora traduzido para o espanhol, será lançado. Nada convencida de sua experiência literária (ela renega o livro e quer, na verdade, ser mãe – algo como a depressão pós-parto, só que, ao invés do bebê, é o seu livro que a deprime), Anita vê sua viagem à capital portenha como uma oportunidade para fugir da sua vida em São Paulo, afastando-se das amarras sociais que a impedem de se realizar plenamente. Para ela, Buenos Aires seria a libertação, pois não teria laços sociais intensos para julgá-la (todos de seu convívio achavam um absurdo ela querer parar de escrever para se tornar mãe). Mas, será nesta cidade que a personagem brasileira conhecerá Holden, um sujeito estranho e que acredita não haver limites entre a literatura e a vida. Holden e seu grupo de amigos incorporam personagens e buscam transpor o texto para o mundo concreto: cada um tem seu “livro de destino” onde a vida já está traçada, e cabe a eles fazer com que a realidade se aproxime o máximo possível da ficção contida nestas bíblias individuais. É o verbo se fazendo carne.

Em ambos os romances, temos a questão do indivíduo deslocado, desconfortável em sua sociedade brasileira de origem e, por isso, a partir da viagem, busca escapar das amarras que lhe envolvem. O deslocamento em direção a outra cidade, ao estrangeiro e ao estranho desconhecido torna-se uma mudança de ar e de vida, uma esperança de encontrar no “lá” um eixo e um equilíbrio identitário. São viagens de autodescoberta e de reestruturação do *self*.

As obras discutem esta questão do mal-estar na pós-modernidade, ou melhor, este desencaixe entre o eu e a sociedade, entre o que eu quero e o que os outros esperam de mim – parodiando uma expressão sartriana, este inferno que são os outros. E a viagem torna-se a possibilidade de escape, o provável ponto de virada na vida destes personagens.

Em *Do fundo do poço se vê a lua*, Wilson, ainda morando no Brasil e antes de se tornar Cleo(patna), sofre diversas desavenças em seu núcleo familiar, o que lhe faz perder a memória. Depois de uma passagem pelo hospital, é acolhido por um amigo enfermeiro, que ao ver sua fixação pelo mundo egípcio, resolve incentivá-lo à mudança de sexo e passa, então, a chamá-la de Cleo.

15 de março de 1986

Hoje Nelson me chamou de Cleo pela primeira vez. Ele disse que não imagina outro nome que caia tão bem em mim. Eu só posso concordar, claro. Cleo. Me parece um bom nome. Confesso que estava cansada de ser chamada de “desmemoriada”, de “garota”, de “menina” e de outras maneiras mais impessoais de tratamento ofensivo ou não.

Cleo Oitava.

Gostei. (TERRON, 2010, p. 117)

Cleópatra VIII, já que a VII é a famosa personagem histórica interpretada por Elizabeth Taylor. Assim, Wilson, agora Cleópatra, posiciona-se historicamente em relação a uma linhagem imperial e histórica; mais do que isso, ela se torna membro da realeza egípcia.

O autor encontra uma solução esteticamente interessante para mostrar esta transformação identitária pela qual Wilson se torna Cleo: da sua vida passada, o personagem só guardou uma biografia de Elizabeth Taylor<sup>1</sup>, porém, pouco a pouco, e de tanto folhear e ler as páginas de tal livro, a biografia da atriz vai desaparecendo e o que resta são as margens do livro, usadas por Cleo para escrever seu próprio diário, sua biografia:

03 de março de 1986.

Conheço a vida de Liz Taylor de trás pra diante e de frente pra trás, tantas foram as vezes que li a sua biografia desde que cheguei aqui no hospital. O papel está amarelado e as bordas das páginas se desfazem com facilidade. Quando comecei a ler este livro, tive a impressão de que já o lera antes. Nelson me diz que é bastante provável que isso tenha acontecido, pois foi a única coisa que eu carregava comigo quando me encontraram inconsciente, além da roupa do corpo. O texto impresso também está se apagando, enquanto o meu manuscrito nas margens aumenta em nitidez. Será que insistir tanto na releitura de um livro pode fazer com que suas palavras desapareçam aos poucos? Vou continuar tentando.

Depois de assistir Cleópatra reli não sei quantas vezes o capítulo dedicado às filmagens. A idéia de que um dia me tornaria atriz não me saiu mais da cabeça. Eu tenho um corpo desocupado, então não tenho outra saída a não ser virar atriz. Posso ser quem eu quiser, para isso basta escolher. Quanto mais leio esta biografia, mais me torno indecifrável para mim mesma. Quanto mais eu o leio, menos o texto impresso fica visível e mais aumenta a minha vida escrita às margens da vida de Liz Taylor.

Não vejo a hora de meus olhos começarem a adquirir aquele mesmo tom de violeta. (TERRON, 2010, p. 110-111)

Reescrevendo a sua biografia, a vida de Liz Taylor, que ocupa o centro das páginas, apaga-se para ceder lugar ao que se encontra nas margens: a vida de Cleo VIII. No mais, é interessante a forma como o autor constrói esteticamente o seu texto: a obra mescla narrativas

---

<sup>1</sup> Embora o autor não comente o título oficial do livro que acompanha Cleo VIII, uma pesquisa mais apurada demonstra que este se refere à biografia *Elizabeth Taylor – Levantando voo* (1988).

em terceira pessoa com trechos autobiográficos. Nesta estética da confissão, ao inserir entre as páginas do livro alguns capítulos do diário de Cleo VIII, nós, leitores, temos acesso à voz da personagem que se encontrava nas bordas daquela biografia de Liz Taylor.

Posteriormente, Cleo decide morar com outras travestis e garotas de programa que conheceu nas ruas e esquinas de São Paulo. É neste universo que a personagem, já fissurada por Liz Taylor e pelas divas dos anos dourados do cinema, resolve construir, na periferia da capital paulista, um Egito e uma Hollywood *kitsch*. Seu salão de beleza, cujo nome é Alexandria, torna-se um templo para o culto às divas do cinema, que não só inspiram os modelos dos cortes de cabelo, como também servem de codinome para as clientes. Em termos alegóricos, podemos pensar que Cleo, enquanto rainha do Egito e das travestis das ruas de São Paulo, construiu, para si, séquito de divas, pautando-se na época dourada do cinema hollywoodiano:

No dia de minha operação o sol saiu e não havia uma só nuvem no céu depois de dois meses de chuva ininterrupta. Era o sol do Egito, o deus Amon-Rá, que saudava minha nova encarnação. Quando a maca recém-egressa da sala de cirurgia chegou ao ambulatório ao longo de um tapete vermelho ali disposto especialmente para a ocasião, fui recepcionada por uma verdadeira comitiva de estrelas de cinema. Parecia a noite de cerimônia da entrega do Oscar. Marilyn chefiava a trupe, deslumbrante num corpete lilás que realçava seus seios postiços (ao contrário de mim, ela ainda não reunira economias suficientes para a aplicação de silicone definitiva que pretendia).

Logo atrás dela, Ava, Rita, Gloria, Zsa-Zsa, Grace, Carmen, Vivien, Greta, Louise, Jean, Marlene, Gene, Claudia, Cyd, Sophia, Deborah, Judy, Audrey e cerca de cinco Elizabeths carregavam buquês de rosas encarnadas. Aquele foi o dia mais feliz de minha vida – a última rainha do Egito veio ao mundo naquela tarde. (TERRON, 2010, p. 188)

É pelo Egito do cinema e pela Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor que Cleo VIII nasce enquanto mulher: ela vem ao mundo saudada angelicamente por transexuais e travestis que se comportam como atrizes de um cinema em preto e branco e do *technicolor*. Porém, foi alguns dias antes da operação de troca de sexo que Cleo decidiu visitar o Egito: “eu sonhava com uma futura viagem e com o furor que a majestade de minha beleza causaria entre os plebeus egípcios. Não aguentava mais esperar a viagem que comprovaria definitivamente minha transformação em mulher” (TERRON, 2010, p. 182). Depois da operação, a viagem.

Aqui, chegamos a um dos cerne desta discussão – a ida de Wilson/Cleo ao Egito faz parte do processo de reconstrução da sua identidade: uma Cleópatra que não fosse ao Egito, que não visitasse a sua terra, não mereceria o título de rainha. Por isso mesmo, mais do que uma viagem de ida, o Egito é uma viagem de volta, de retorno à casa, *sa rentrée*. É a confirmação da sua nova identidade, é a forma de selar e oficializar sua existência enquanto Cleópatra, enquanto mulher.

Este reordenamento de seu novo eixo identitário concretiza-se e atinge seu ápice quando Cleo desembarca no Aeroporto do Cairo:

Dois meses depois, ao apresentar ao setor de imigração do Aeroporto Internacional do Cairo o passaporte com o nome que pretendia usar para o resto de minha vida e que havia sido recém-oficializado por meios nem um pouco oficiais, o funcionário titubeou só um momento para logo providenciar o carimbo de entrada, devolvendo-o junto de um grunhido sussurrado repleto de interesse.

- Welcome home – ele disse, riscando com a unha curva do mindinho o nome estampado no documento ao lado de minha fotografia. – Por onde Sua Alteza andou esse tempo todo? – E então passou a língua na fissura que exibía entre os incisivos da frente e escancarou um sorriso amarelo.

Aquele foi meu primeiro contato com a galanteria egípcia.

Cleópatra VIII mal fazia idéia do que ainda estava por vir. (TERRON, 2010, p. 189)

O súdito egípcio rende-lhe as boas-vindas, afinal, a rainha resolveu regressar ao lar. E isso lhe confere coragem para empreender sua viagem pelas “terras santas” onde sua “santa padroeira” viveu:

Não dava para afirmar, porém, que àquela altura do voo eu tivesse exatamente planos. Minha idéia era conhecer o lugar onde se dera a vida e a obra de minha santa padroeira e pôr à prova o resultado da cirurgia numa praia vizinha ao Paraíso. Além disso, não tinha me preocupado nem mesmo em fazer uma reserva em hotel. E existiriam hotéis em Alexandria?, eu me perguntava então, esperando encontrar somente templos dedicados a pitonisas e a mulheres faraós e avenidas ladeadas por esfinges e estátuas de crocodilos gigantes e homens com olhos pintados e de sandálias douradas, tudo muito parecido às figuras de Cleópatra, o filme de Joseph L. Mankiewicz. Sem saber exatamente por quê, eu rezava para me deparar com a coluna de Pompeu ainda de pé [...]. Não me seria nada mau igualmente dar logo de cara com um Marco Antônio perdido no templo e no espaço e que me esperasse havia não sei quantos séculos e tão cheio de amor nem que fosse para vender, em vez de dar. (TERRON, 2010, p. 193-194)

Embora a realidade de campo tenha se mostrado menos onírica do que o imaginário cinematográfico que ela esperava encontrar, na verdade, podemos interpretar esta passagem

como sendo a busca de Cleo pela sua origem, uma necessidade de se reencontrar e se ver naquele ambiente que faz parte de sua nova representação social e psicológica:

Quase tive um ataque de nervos ao me deparar com a coluna de Pompeu. A sensação de pisar o chão que Cleópatra VII pisara, mesmo que fosse com um atraso de dois mil anos, foi equivalente à de um show pirotécnico nos miolos. Parecia que eu era Liz Taylor em pessoa ou então Cleo VIII à espera de ser coroada. Fogos de artifício coloriam o céu de verdade. (TERRON, 2010, p. 206)

Tal Coluna de Pompeu joga um papel importante: Cleo, transexual, encontra o falo assim que desembarca no Egito. Entretanto, é quando volta ao Cairo que Cleo decide verdadeiramente ocupar o seu cargo de rainha do Egito, tornando-se uma moradora da capital e, posteriormente, a mais famosa dançarina de Dança do Ventre.

Por sua vez, seu irmão, William, aparece nesta narrativa como o duplo da identidade perdida, e que, ao receber um cartão postal da sua irmã Cleopatra, decide ir ao Cairo para descobrir seu paradeiro. Todavia, ainda que busque refazer os passos da sua gêmea, ele nunca a encontrará, mas irá incorporá-la ao longo de sua jornada de busca:

Nunca mais William e Wilson.  
É tudo tão inútil.  
Para sempre William e Wilson.  
Cleópatra XIX desce do trem na estação de Abu Simbel e toma um táxi até a fronteira com o Sudão. (TERRON, 2010, p. 279)

Assim, na viagem de busca por sua irmã, surge Cleópatra XIX: uma situação hierarquizada de nascimento para dois irmãos que eram gêmeos.

Já em *Cordilheira*, Anita vê a viagem à Argentina para promoção do seu livro como uma forma de escapar das amarras sociais que lhe impediam de realizar seus sonhos: queria deixar de ser escritora para se tornar mãe. São Paulo e sua rotina com o namorado com quem vivia representavam o tédio e as pressões da escrita, enquanto Buenos Aires aparecera-lhe como um espaço de novas possibilidades.

Todavia, o que era uma viagem prevista para durar somente um mês, torna-se uma grande temporada, e assim ela muda do quarto do hotel para a casa de Holden, seu namorado portenho, com quem espera ter um filho. De certa forma, Buenos Aires estabelece uma nova configuração de vida, mas que pouco a pouco também se torna rotineira.

Porém, em seu caso, as amarras e os julgamentos dos seus amigos de São Paulo ressurgem, interferindo em sua vida portenha com todas aquelas cargas e construções simbólicas paulistanas. Isto ocorre quando sua amiga Julie decide ir a Buenos Aires para visitá-la:

Por mais que eu amasse Julie, estava arrependida de tê-la convidado a Buenos Aires. Ao fazer isso, tinha me esquecido de todos os motivos que me fizeram fugir de São Paulo, dos julgamentos maldosos que minhas amigas deprimidas faziam de mim enquanto ensaiavam ou levavam a cabo tentativas de suicídio, da recusa de Danilo em me enxergar e me aceitar como eu queria ser, do vazio de afeto e de família que ameaçava me sufocar. Buenos Aires era agora um espaço só meu, e ela era uma intrusa. Deveria ter esperado para reencontrar Julie meses depois, e então lhe descreveria minha temporada portenha de uma maneira que ela estaria pronta para ouvir. Eu traria mentiras e uma novidade e bolaria uma versão diferente para cada ouvinte, tantas quantas fossem necessárias.

Agora, porém, me via na ingrata situação de ter que dissimular diante de Julie a razão parcial que atribuía a suas palavras. Se contasse a verdade, se falasse do filho que pretendia ter a qualquer custo, da forma mais simples e independente possível, ela surtaria. Precisava dar a entender que Holden era só um namoradinho, que ele e seus amigos eram pessoas ligeiramente extravagantes e nada mais. Nada sobre livros e personagens. Nada, sobretudo, a respeito do romance de Holden, que eu tinha terminado de ler dois dias antes. (GALERA, 2008, p. 116)

Julie traz à tona todos aqueles ideais e opiniões de que Anita fugira ao sair de São Paulo: Julie torna-se, em certo sentido, “o olho que tudo vê e tenta controlar”, não havendo alternativas de escapatória. Pensando de maneira freudiana, o mal-estar na civilização ocorre porque sentimos que o superego, aqui compreendido como nossa comunidade primeira, oprime nossos impulsos e tenta assim controlá-los dentro de uma moral tida como civilizada (FREUD, 2010). Assim sendo, a amiga que a visita reporta, para Anita, este olhar opressor da qual buscou fugir; e a forma de continuar se desvencilhando desta opressão que vem na bagagem de Julie é escondendo dela suas vivências, evitando assim os julgamentos – como reforçou Anita em um comentário mais adiante: “E a culpa era toda minha. Buenos Aires era um capítulo secreto da minha existência. Um caso particular. Julie não tinha nada que estar ali” (GALERA, 2008, p. 124). Anita cria, na Argentina, um espaço de manobra, estabelece fronteiras entre o que se é permitido em Buenos Aires *versus* aquilo que lhe era permitido em São Paulo.

É também curioso perceber que Julie não fica hospedada na casa da amiga, mas, sim, em um hotel portenho – há a inibição da hospitalidade doméstica, aquele espaço de maior

contato entre anfitrião e hóspede em que as relações de poder e de estranhamento são mais intensas. Julie e Anita encontram-se nos bares, cafés, nas praças e ruas da cidade, mas nunca em casa – Anita chega a dormir no hotel da amiga, mas esta não frequenta a casa daquela: “Depois do almoço ela foi para o hotel e não voltamos a nos falar. Na manhã seguinte ela foi embora” (GALERA, 2008, p. 125).

São, pois, zonas morais que a viagem estabelece, algo que nos faz pensar nas discussões de Goffman (2005) sobre a “representação do eu na vida cotidiana”, quando o autor diz que criamos regiões cênicas de interpretação ao determinarmos quais atores e público podem, ou não, se encontrar – cada um foi feito para atuar conosco em determinado palco, e se ele passa para outro, pode gerar conflitos na interpretação. Anita não queria que Julie se aproximasse e se relacionasse com Holden e seus novos amigos de Buenos Aires, pois isso abriria uma brecha para o contato entre duas realidades que, para ela, não poderiam se conhecer, pois eram conflitantes, inclusive correndo o risco de que tal aproximação fizesse desmoronar a frágil realidade que construiu para si.

Mas, a citação acima também nos lembra os “segredos de viagens” estudados por Urbain (2002). Quando Anita menciona: “Deveria ter esperado para reencontrar Julie meses depois, e então lhe descreveria minha temporada portenha de uma maneira que ela estaria pronta para ouvir. Eu traria mentiras e uma novidade e bolaria uma versão diferente para cada ouvinte, tantas quantas fossem necessárias” (GALERA, 2008, p. 116). No fundo, ela está nos falando sobre a relação entre o vivido e o narrado nas viagens, em que Urbain (2002) menciona a impossibilidade da compatibilidade, seja porque a linguagem não dá conta de tudo abarcar e arquivar, seja porque o próprio viajante não tem pretensões de tudo narrar, reservando para si alguns momentos que não devem se tornar públicos, porque tem vergonha, porque fragmentaria a imagem que o outro tem de si ou porque simplesmente deseja “guardá-los” como coisa sua.

Esta passagem do romance também aponta toda a temática filosófica que envolve “Cordilheira”: a discussão sobre o limite, se é que existe tal fronteira, entre a vida concreta e sua representação literária – até que ponto nós não somos contadores e inventores de histórias dentro das quais nos inserimos? E fica a questão: a literatura inspira a vida ou é essa que a inspira? Narramos para sermos ou somos para nos narrar?

Neste momento, vemos uma aproximação entre *Do fundo do poço se vê a lua e Cordilheira*. Ambos os personagens principais – Cleo e Anita – não só se envolvem com o destino visitado – Cairo e Buenos Aires – como também impulsionam a partida de outros personagens que viajam para lhes visitarem – William e Julie.

Mas, também aqui, encontramos uma distinção na maneira como estes personagens se visitam no destino: William, ao chegar ao Cairo, está sempre um passo atrás daqueles dados por sua irmã e, assim, eles nunca se encontram. Por sua vez, Julie alcança Anita, mas não há sincronia entre os seus passos, já que não se entendem. Podemos dizer que, no primeiro romance, os viajantes vivem em um estado de “descompasso”, posto que o encontro não ocorre; enquanto, no segundo, vemos um “andar em paralelo”, ambas estão lado a lado, mas não se interceptam também.

Continuando, ainda percebemos que William, ao não encontrar sua irmã, decide persistir em uma viagem sem destino certo (aparentemente, a primeira escala depois do Cairo seria o Sudão), enquanto, para Julie, não lhe resta outra saída a não ser retornar para casa após o desentendimento com sua amiga. William, em seu “descompasso” deve avançar sempre – ele é uma metáfora do passado de Cleo, mas nem por isso está preso a ele; William está inquieto e quer descobrir, desvendar, compreender(-se). Já para Julie, com seu “andar em paralelo”, não lhe resta outra alternativa que retornar a São Paulo – ela é a alegoria do cotidiano paulistano de Anita que tenta invadir Buenos Aires e, neste sentido, não representa o novo, mas o passado tradicionalista que tenta se impor e afirmar sua presença. Por isso mesmo, Cleo revive São Paulo somente a partir de suas memórias, enquanto Anita não só tem o recurso da memória, como também a presença física da sua amiga Julie.

Vemos também que tanto Cleo quanto Anita envolvem-se com o destino de suas viagens e sucumbem a uma nova rotina e malha social. Assim, para ambas, ainda que a volta estivesse mais ou menos prevista, ela é sempre adiada, até que alguma coisa aconteça: ou a personagem principal morre e se fixa eternamente no destino (caso da Cleo), ou outro personagem morre e esse é o motivo para o retorno da principal (no caso do suicídio-assassinato de Holden e o retorno de Anita a São Paulo).

Se melhor trabalharmos nossas reflexões sobre a morte como desfecho das viagens, podemos propor a seguinte estrutura: enquanto Wilson/Cleo e Holden morrem de fato, William e Anita são levados a uma morte e ressurreição simbólicas. Cleo e Holden morrem

fisicamente: ela, porque os egípcios descobrem que a famosa dançarina do ventre é uma transexual; ele, porque precisa encenar o último ato de seu livro-diário do porvir. Em outras palavras, ambos morrem porque a vida deve ceder a algum tipo idealizado de arte.

Já William sai modificado da peregrinação empreendida em busca da sua irmã, e deixa o Egito para percorrer outros destinos – Cleópatra XIX é a sua nova vida. Já Anita também se altera ao longo das suas vivências em Buenos Aires, mas, para ela, a fuga ocorre em direção a São Paulo, ainda que este retorno não lhe ofereça, necessariamente, a sensação de volta para um lar.

Enfim, todos os quatro personagens estão deslocados, e cada um busca entender e viver esta nova situação. No caso de Cleo e de Anita, ambas viajam porque acreditam que suas identidades seriam completadas (preenchidas) pelas vivências que lhes esperam naqueles destinos. Mas há diferenças nas motivações: Cleo escolhe, deliberadamente, viver no Egito, e por isso sua partida caracteriza uma busca; por sua vez, Anita, em Buenos Aires, é uma mera casualidade (poderia ter sido qualquer outra cidade), pois mais do que buscar algo, ela deseja fugir de um aqui paulistano que lhe impunha valores morais que a sufocavam.

Cairo para a primeira, Buenos Aires para a segunda. Neste âmbito, a viagem é o que preenche o vazio identitário, é o processo que afirma este novo “eu” construído a partir de uma luta contra o *status quo* da sociedade onde viviam e que oprimiam seu *self* (ser homem e não mulher transexual; ser autora bem sucedida e não mãe). A viagem e o destino escolhidos tornam-se a metáfora da felicidade plena, na qual a identidade poderia se tornar única e absoluta. Porém, vemos que isso é uma romantização, e este “eu” encontra-se tão perturbado no “lá” quanto no “aqui” (antes da viagem).

No mais, este mote da reconstrução do *self* não se encontra somente no início do romance e como motivo para a viagem, pois também o percebemos nestas identidades fragmentadas no desfecho dos livros – se os personagens viajam para se modificarem e/ou para se compreenderem, no final deste processo, eles não sabem mais o que fazer com este “eu” transmutado pelo deslocamento físico e simbólico.

Este, pois, é o problema que a viagem impõe aos personagens: como lidar com as transformações proporcionadas pela aventura? O que fazer com aquilo que buscamos e (não) encontramos ao longo da viagem? E mais: como viver com a desesperança quando percebemos que o “desencaixe” identitário não pode ser resolvido pela viagem, que esta não é

o remédio para a “cura” do *self*? O que fazer após a epopeia, o que Ulisses fez depois da Odisseia?

Tanto no alto da Cordilheira quanto no fundo do Poço, podemos contemplar o infinito, seja do céu ou da paisagem que se estende até se perder de vista. Mas, como alcançar tal complexidade e completude que o infinito sugere? Não há muito o que fazer, pois sempre estaremos limitados em uma situação que nos constrange e nos impede de atingir esta plenitude (identitária): seja devido às paredes do poço ou aos abismos das cordilheiras, estamos sempre em uma situação desconfortável e, inutilmente, tentando atingir o Todo. De certa forma, ambos os espaços restringem o deslocamento e impõem a contemplação.

Os finais não são esperançosos. E a viagem, mais do que resolver alguns problemas, impõe outros.

### **Considerações Finais:**

Projetos literários de editoras não são novidade: conhecemos outros, como a coleção *Plenos Pecados* (Editora Objetiva) e a série *O Escritor e a Cidade*, iniciada pela editora inglesa Bloomsbury e, no Brasil, publicada pela Companhia das Letras. Projetos como esses buscam estruturar coleções a partir da contribuição literária de diferentes escritores, tornando-se locus privilegiado para compreender a relação entre autoria e mercado, a partir das escritas encomendadas. Onde termina a inspiração, que se quer individual e livre de qualquer coerção, e se iniciam as influências do público, com sua suposta violência de um olhar da alteridade e que julga? Não seriam estas categorias – escritor e público – lados de uma mesma moeda, afinal, o escritor não quer ser lido e escreve sempre a partir de um leitor que considera padrão? O escritor também não tem que ganhar dinheiro? Pois se a arte nos parece, às vezes, imune às questões mundanas, o corpo do autor é demasiadamente humano.

A coleção *Amores Expressos* vem no bojo destas considerações, e nos interessou pensá-la por dois vieses: (1) a partir do seu processo de produção, especificamente porque envolve a viagem financiada de autores naquilo que podemos definir como “residência literária”, o que nos leva a perceber que o pressuposto oculto do projeto é que as experiências do escritor-viajante deslizam para sua obra; (2) a partir do conteúdo literário dos romances, pois dois elementos da temática já foram previamente definidos pela editora – história de

amor naquela cidade frequentada pelo viajante-autor. Daí, como cada autor soluciona, no plano do conteúdo e da forma, estas exigências editoriais?

Percebemos que os romances apresentam três categorias que se interceptam no enunciado e na enunciação: contexto urbano, amor e viagem. Se os dois primeiros são categorias implicitamente delimitadas pela editora – história de amor (gênero e sexualidade) em uma cidade (territorialidade) –, a última parece-nos uma consequência inevitável que derivou das experiências de mobilidade dos autores: viajantes que têm na literatura sua arte. Neste sentido, a análise de *Cordilheira* (GALERA, 2008) e *Do fundo do poço se vê a Lua* (TERRON, 2010), permitiu-nos analisar como esta categoria “viagem” foi desenvolvida enquanto recurso narrativo para dar conta da proposta do projeto, ao mesmo tempo que se servia do sujeito estrangeiro para falar sobre a situação de deslocamento – não somente físico, mas também simbólico – contemporâneo.

Em pesquisas futuras, dois importantes caminhos servem para ampliar e consolidar tais discussões: em uma direção, seria importante verificar o papel da viagem e dos viajantes nos demais romances lançados pela coleção; em outra direção, analisar as entrevistas com os autores e fazer uma leitura minuciosa dos relatos de viagem que eles escreveram em seus blogs durante a estadia nos destinos poderão nos demonstrar os pontos centrais de deslizamento da experiência autoral em direção à narrativa.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Encomenda travou escritores da coleção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2013. Caderno Ilustrada, p. E4.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BETTEGA, Amilcar. **Barreira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUENCA, J. P. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. XVIII).

GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HYDE, Lewis. **A Dádiva: como o espírito criador transforma o mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOBO, Rosana Corrêa. **Amores Expressos: narrativas do não-pertencimento**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MATTOSO, Chico. **Nunca vai embora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELLIZZARI, Daniel. **Diga a Satã que o recado foi entendido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

SANT’ANNA, Sérgio. **O livro de Praga: narrativas de amor e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCOTT, Paulo. **Ithaca Road**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SIMÕES, Eduardo. Fala, Galera. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 2008. Caderno Ilustrada, p. E1.

\_\_\_\_\_. Ópera russa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 mar. 2009. Caderno Ilustrada, p. E1.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a Lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

URBAIN, Jean-Didier. **Secrets de voyage: menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles**. Paris, França: Edition Payot, 2002

**A AUTOINTERTEXTUALIDADE EM *GALILÉIA*,  
DE RONALDO CORREIA DE BRITO**

Rosângela da Silva Oliveira\*

**Resumo:** este trabalho apresenta um estudo do romance *Galiléia*, do escritor Ronaldo Correia de Brito, que foi lançado no ano de 2008 pela editora Alfaguara. Como foco central da pesquisa, foi desenvolvida uma análise referente à autointertextualidade entre o primeiro romance do autor cearense e seus contos intitulados “Faca”, do ano de 2003, e “O que veio de longe”, de 2005, já que a autointertextualidade pode ser vista entre os textos por meio de diferentes aspectos, tanto pela retomada dos personagens principais quanto pelos elementos que caracterizam o espaço.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea brasileira; Galiléia; autointertextualidade.

**THE AUTOINTERTEXTUALITY IN *GALILÉIA*,  
BY RONALDO CORREIA DE BRITO**

**Abstract:** this paper presents a study referred to the novel *Galiléia*, written by Ronaldo Correia de Brito, published in 2008. The central focus of the research was to analyze the autointertextuality between the first novel of the writer and your short stories “Faca” (2003) and “O que veio de longe” (2005), well the autointertextuality can be views in this texts through different aspects, both the resumption of the main characters, as the elements that characterize the space.

**Keywords:** Contemporary Brazilian literature; Galiléia; autointertextuality.

### **Introdução**

Um único texto pode apresentar diferentes significações no curso de sua leitura. Tzvetan Todorov (2009), em “As categorias da narrativa literária”, questiona seu leitor a respeito dessa questão: “como escolher entre as múltiplas significações, que surgem no curso da leitura, as que se ligam à literalidade? Como isolar o domínio do que é propriamente literário, deixando à psicologia e à história o que lhes pertence?” (TODOROV, 2009, p. 218).

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista CAPES.

Segundo Todorov (2009), o sentido, ou função, de um elemento de uma obra “é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira” (TODOROV, 2009, p. 219). Cada elemento pode ter um ou mais sentidos, já a interpretação de um elemento de uma obra depende da época e da posição ideológica do crítico. Em resumo, a ideia defendida por Todorov (2009), depois de refletir sobre esses dois conceitos, o sentido e a interpretação, é a de que se uma obra literária for considerada como uma unidade, que só se relaciona consigo mesma, ela não apresentaria nenhum sentido. Para que o sentido de uma obra exista, é preciso incluí-la em um sistema superior, pois nenhuma obra literária existe de maneira independente. Em outras palavras, “Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias” (TODOROV, 2009, p. 220).

Essa relação entre obras de diferentes épocas citada por Todorov (2009) remete-nos ao termo conhecido como intertextualidade, que é definido por Gérard Genette (2010, p. 12) como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, [...] como presença efetiva de um texto em um outro”. Em suma, a intertextualidade nada mais é do que a relação existente entre textos diferentes de autores diversos e que recupera procedimentos de um texto em outro.

Como afirma Julia Kristeva (1974, p. 64),

no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, outra palavra (texto).

Podemos dizer, portanto, que “todo texto se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Segundo Maria Célia Leonel (2000, p. 48), este termo se revela como uma antiga preocupação grega com relação à mimese, e que se define como a relação existente entre textos diferentes de autores diversos. Em “Texto literário e intertextualidade”, a mesma autora aponta um fragmento de Luiz Costa Lima (apud LEONEL, 2000a, p. 49) que, a partir de Auerbach, retoma Platão para discutir o conceito de mimese:

a mimeses podia aparecer como um conceito atemporal e unitário, pois, diante da mutabilidade do mundo, há uma maneira de respeitá-la e, ao mesmo tempo, de dar conta da permanência de uma atitude. O ato mimético seria em si dialético: permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo entre o que passou.

Dessa maneira, Maria Célia Leonel (2000, p. 49) afirma que sempre é possível reconhecer o “‘outro’ texto no texto novo porque ele nos dá uma imagem do primeiro, uma palavra, um modo de entonar, um traço estilístico, uma transcrição completa ou a reformulação de seus conteúdos”

Diferentemente do processo de intertextualidade, o processo de autointertextualidade é definido como a relação existente entre textos diferentes de um mesmo autor, ou seja, esses textos apresentam não apenas as mesmas “operações de retomada envolvidas no processo de intertextualidade” (LEONEL, 2000b, p. 63), como também algumas especificidades. E uma dessas especificidades seria a “ligação suplementar”, termo utilizado por Antoine Compagnon (1996) para se referir àqueles textos que apresentam entre si uma suplementação de significado. E é justamente essa diferença entre esses textos que merece atenção, já que os mesmos podem constituir sistemas semióticos não únicos, mas sim distintos.

### **A autointertextualidade em *Galiléia***

O texto *Galiléia*, publicado em 2008 pela editora Alfaguara, é o primeiro romance escrito por Ronaldo Correia de Brito e recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura em 2009 por ter sido considerado o melhor livro daquele ano. A narrativa inicia-se com o narrador-personagem, Adonias, contando a viagem que faz ao lado dos seus dois primos, Ismael e Davi, à fazenda Galiléia. Nascidos no sertão do Ceará, em Arneirós, onde fica localizada a fazenda, esses três personagens, que no momento presente da narrativa não mais habitavam o local e não se viam há anos, decidem encarar uma viagem do Recife a Arneirós, no sertão dos Inhamuns, em uma caminhonete importada, para visitar a fazenda Galiléia e comemorar o aniversário do patriarca da família, Raimundo Caetano. No entanto, sabe-se, desde o início da narrativa, que a comemoração do aniversário de Raimundo Caetano poderia não ocorrer, já que este se encontrava enfermo e em seu leito de morte. É, portanto, na fazenda Galiléia que Adonias revive grande parte de suas lembranças e se depara com os assombros do passado de

sua família, como diversos segredos ligados a adultério, violência e morte, que permaneciam, em alguns casos, ocultados há séculos pelos familiares.

Nesta obra, a autointertextualidade pode ser vista através da retomada de uma das histórias da família de Adonias, ocorrida cerca de duzentos anos antes dos fatos narrados no romance e que se refere ao assassinato da personagem Donana, tia de Adonias, que fora morta pelo marido, Domísio Justino, em meio às terras da Galiléia. Essa mesma história pode ser vista em duas narrativas anteriores do mesmo autor, sendo contada pela primeira vez no conto “Faca”, que se encontra na obra homônima lançada em 2003 pela Cosac Naify, e em seguida, no conto “O que veio de longe”, que se encontra na obra intitulada *Livro dos homens*, de 2005. Ela reaparece no primeiro romance do escritor contemporâneo, *Galiléia*, sendo contada pelo narrador-personagem, Adonias.

No conto “Faca” (2003), tem-se então a narração da seguinte história: a personagem Domísio Justino, casado e com filhos, apaixona-se por outra mulher em uma de suas viagens à capital. Por conta disso, retorna cada vez menos ao interior do sertão, onde vivia a sua família. Decidido a se livrar de sua esposa, Donana, para poder ficar de vez com a outra mulher, Domísio Justino inventa uma história para os dois cunhados, Pedro e Luiz Miranda. Donana é, então, acusada de traição pelo próprio marido, que decide assassiná-la brutalmente com uma faca. Logo, os irmãos de Donana, ao descobrirem que aquela história não passava de uma mentira criada por Domísio Justino, juram vingar a morte da irmã inocente que carregava consigo apenas a culpa de existir.

Em “O que veio de longe” (2005), estas mesmas personagens irão reaparecer ou serão de algum modo lembradas. Neste conto é narrada a história de um povoado situado no interior do sertão, Monte Alverne, que estava passando por um longo período de estiagem. Porventura, o corpo de um homem é descoberto em meio à margem do Rio Jaguaribe, que passava pelas proximidades daquele lugar, tornando-se motivo para a criação de muitos mitos a respeito de sua origem até então desconhecida. Mas, no decorrer da narrativa, um novo visitante que estava de passagem pelo povoado, Pedro Miranda, fica sabendo dos mitos criados pelos moradores de Monte Alverne em torno do corpo ali encontrado. Logo, Pedro Miranda passa a reconhecer, através das descrições que os sertanejos fizeram das vestimentas e dos objetos encontrados junto ao corpo, que aquele corpo era o do seu cunhado Domísio Justino, assassinado por ele com três tiros, em vingança à morte de sua irmã Donana. Dessa

maneira, vemos que o autor retoma em seu conto de 2005, “O que veio de longe”, tanto as personagens principais, quanto os elementos que caracterizam o espaço da narrativa apresentados em seu conto de 2003, “Faca”.

Quando observadas em conjunto, as duas narrativas de Ronaldo Correia de Brito constituem perfeitamente o que Antoine Compagnon (1996) chamou de “ligação suplementar”, já que a narrativa de “O que veio de longe” (2005), por ter sido lançada posteriormente e retomar uma história “inacabada”, pode ser vista como um suplemento ao final do conto “Faca” (2003), que termina em aberto. Em outras palavras, a ligação suplementar entre os dois textos aparece como um meio para que a história contada no primeiro conto ganhe um sentido ainda maior quando observada ao lado do segundo conto, como se ambos se completassem. No entanto, é preciso ressaltar que a significação de cada uma destas narrativas independe da existência uma da outra.

Em *Galiléia*, o narrador-personagem retoma essa mesma história, que faz parte do passado de sua família, nos apresentando a história de Domísio Justino através do seu ponto de vista. Tem-se, portanto, a presença da autointertextualidade nesse momento da narrativa:

A Casa-Grande do Umbuzeiro nos espionava, enchendo de pesadelos nossas noites. Escutávamos os gritos de tio Domísio, preso no quarto escuro. Amarrado a um casamento imposto pela família. Domísio sobrevivia tocando rebanhos de bois para o Recife. Numa das viagens, apaixonou-se por uma moça jovem e risonha, na cidade de muitas igrejas. Jurou que era solteiro e acertou casamento. Mas, no sertão distante, existiam os filhos e a esposa Donana. A única maneira de livrar-se dela seria matá-la. Procurou os dois cunhados e jurou que Donana o traía. Encontrara rastros de alpagartas e chinelos na areia do riacho onde ela costumava se banhar. Marcas pequenas, de pés femininos, e marcas grandes e profundas, denunciando pertencerem a homem. Os cunhados não acreditaram em Domísio, pediram que arranjasse outras provas. Se a irmã fosse culpada, fizesse a justiça de direito. Mas se tudo não passasse de mentira, eles se vingariam. Domísio matou Donana com um punhal de cabo de madrepérola. Enfiou-o nas costas da mulher. O sangue tingiu o riacho Trici, correu para as águas do rio Jaguaribe e depois para o mar. (BRITO, 2008, p. 54)

Essa história irá ganhar uma força ainda maior quando introduzida no capítulo intitulado “Ismael”. Neste capítulo, o narrador-personagem passa a descrever o local em

que ele se encontrava, no tempo presente da narrativa, com o seu primo Ismael. Era o mesmo lugar onde Donana havia sido assassinada por Domísio Justino. Nesse mesmo local, Adonias passa a discutir seriamente com Ismael e tal discussão acaba resultando numa reação

violenta por parte de Adonias, que decide lançar uma pedra em direção ao primo. A atitude de Adonias irá, conseqüentemente, acarretar a morte de Ismael. Desesperado com o ocorrido e sem saber o que fazer, Adonias se vê diante da mesma situação vivida por seu antepassado: “Refazia um trajeto criminoso de mais de duzentos anos. Igual a Domísio, eu buscava quem me escondesse” (BRITO, 2008, p. 141).

Em entrevista para a *Revista Verbo 21: Cultura e Literatura*, publicada em janeiro de 2013, Ronaldo Correia de Brito fala a respeito da insistente retomada dessa mesma tragédia familiar em diferentes obras:

Retorno sempre a esse crime real, que marcou minha imaginação de criança. As histórias familiares podem virar um legado maldito. Acho que a única maneira de livrar-me desse crime que não cometi é falar dele, sempre. Eu já nem sei em que medida existiu esse João Domísio – que não tinha esse nome, é claro –, nem até que ponto eu o inventei para reforçar meu horror à violência contra as mulheres. Em Galileia, Donana, a vítima, vigia os homens há mais de trezentos anos, para que eles não assassinem outras mulheres. Da parede de um açude, onde se equilibra na ponta dos dedos dos pés, ela espreita. Sei que essas coisas nunca aconteceram, mas existiram sempre. A literatura se tece de imaginação e realidade. (GUERRA, 2013, p. 1)

Como foi dito pelo próprio escritor, suas narrativas são tecidas por meio das histórias advindas da imaginação popular. Em *Galiléia*, assim como a história de Donana e Domísio Justino, outras tornam-se lendas e são contadas pelos parentes, como a origem judaica de Raimundo Caetano, o avô de Adonias: “O imaginário fértil dos sertanejos reinventou a história desse homem, semelhante a milhares de outros judeus que chegaram à península Ibérica por volta do século onze” (BRITO, 2008, p. 25). E a lenda do fantasma de Donana, que vagava por entre as terras da Galiléia, que é transmitida de geração a geração. No capítulo intitulado “Salomão”, Adonias se depara com Donana no espaço da casa: “– Júlia me falou que a senhora vaga pela Galiléia desde que morreu. Pensei que fosse mentira” (BRITO, 2008, p. 168). Donana seria uma das tantas mulheres que foram assassinadas pelos maridos e que vagam depois de mortas à espera de vingança contra os seus assassinos: “As histórias antigas da família se misturam às mais recentes” (BRITO, 2008, p. 63). Permeando a narrativa ficcional, as narrativas populares permitem ao personagem Adonias conhecer a sua origem, já que sua existência está diretamente ligada ao passado.

Adonias retorna ao sertão da Galiléia em busca de uma resposta ao seu conflito identitário, no entanto, este seu dilema existencial é desencadeado novamente em sua viagem de volta ao Recife:

À medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me, igualzinho fez Ló quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos seus chamados. [...]. Não quero o Recife. Ao lado do avô e dos parentes só pensava em voltar para casa. Agora prefiro um espaço neutro. (BRITO, 2008, p. 228)

De certa maneira, pode-se dizer que essa vontade do narrador-protagonista por permanecer em um espaço neutro pode ser compreendida como o desejo dele em tentar se desligar da realidade que o cerca, já que Adonias se vê perdido, não apenas em meio à multidão, onde ele se encontra ao final do conto, mas também diante do mundo, por não conseguir se ver nem no espaço do Recife, nem no sertão do Inhamuns.

## Conclusão

Por meio do estudo da obra *Galiléia*, de Ronaldo Correia de Brito, foi possível discutir a questão apontada no início deste trabalho: saber quais elementos narrativos presentes nos dois contos do autor, “Faca” e “O que veio de longe”, publicados antes do romance *Galiléia*, correlacionavam-se e constituíam o processo designado como autointertextualidade. Constatou-se, dessa maneira, que a autointertextualidade pode ser vista entre os textos por meio de diferentes aspectos, tanto pela retomada dos personagens principais, no caso os personagens Donana e Domísio Justino, apresentados no romance como sendo os tios do narrador-personagem, quanto pelos elementos que caracterizam o espaço, este representado pelo sertão do Ceará. Além disso, o estudo da autointertextualidade entre os textos de 2003, de 2005 e a narrativa de *Galiléia* (2008) foi fundamental para compreendermos como se dava a composição do personagem Adonias, este que retoma as histórias do passado de sua família e refaz os mesmos caminhos percorridos por seus antepassados ao retornar ao sertão para só assim reconhecer a sua própria identidade.

## Referências

BRITO, R. C. de. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Livro dos homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUERRA, A. Ronaldo Correia de Brito. **Verbo 21**: Cultura e Literatura. jan. 2013. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br/v6/index.php/janeiro-entrevista/77-ronaldo-correia-de-brito>>. Acesso: 1 ago. 2013.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 65-95.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa**: Magma e gênese. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 218-264.

## ***O TEMPO É CHEGADO: UMA TRADUÇÃO COMENTADA***

Luana Castelo Branco Alves<sup>\*</sup>  
Zelina Beato<sup>\*\*</sup>

**Resumo:** o presente artigo tem como objetivo comentar o processo tradutório do livro de contos e crônicas *O Tempo é Chegado*, do autor sul baiano Euclides Neto. Não é intenção deste artigo apresentar a tradução em sua totalidade, uma vez que o objetivo do trabalho foi refletir sobre o processo e não sobre o produto como um todo. Trazemos, contudo, partes da tradução, visando a justificar as escolhas tradutórias feitas ao longo do trabalho. Baseamos nossas análises nos pressupostos da desconstrução exarados por Jacques Derrida, segundo os quais a tradução é um processo de transformação. Acreditamos que esta transformação fez-se perceber durante a tradução dos contos e crônicas citados, ratificando o posicionamento teórico que assumimos. O trabalho começa com uma breve apresentação do autor no primeiro momento; comentamos os pressupostos teóricos que embasam nossas conclusões a partir do conceito saussuriano de signo e suas implicações para a tradução, para chegarmos à noção derridiana de transformação. A escolha da obra se deu por questões pessoais: veio do profundo interesse em conhecer a obra de um autor não famoso da literatura sulbaiana, que, por uma graça do destino, veio a ter conosco ligações familiares. Como a tradução é nossa área de especial dedicação, nada mais justo que esmiuçarmos, como bem poderia dizer Euclides Neto, as entranhas de uma obra sua traduzindo-a. Este artigo é fruto dos nossos estudos e trabalho de tradução de *O Tempo é Chegado* para a língua inglesa.

**Palavras chave:** tradução; desconstrução; Euclides Neto; Jacques Derrida; transformação.

## ***THE TIME HAS ARRIVED: A COMMENTED TRANSLATION***

**Abstract:** this article aims to present comments about the translation process of the book of short stories and chronicles *O Tempo é Chegado – The Time has Arrived –*, by the author from the south Bahia-Brazil, Euclides Neto. It is not the objective to present the translation itself but solely the reflection in the translation process. We will bring, however, parts of the translation, aiming to justify the translational choices made along the way. We will base our analysis on the assumptions of deconstruction formally drawn up by Jacques Derrida, and according to which every translation is a process of transformation. We will make a brief presentation of the author at first; comment the theoretical assumptions that underlie our conclusions, debate the Saussurian concept of sign and its implications for translation, to finally argue in favor of translation as transformation as advocated by Derrida. The choice of the work was due to personal reasons: it came from the deep interest in knowing the work of a non-famous author of the literature produced in the south of Bahia, which, for a target of grace, happened to have family connections with us. As the translation is our area of special

---

<sup>\*</sup> Graduanda do curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista de iniciação científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB.

<sup>\*\*</sup> Professora Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Coordenadora do PPGL Linguagens e Representações. Doutora em Linguística Aplicada: Tradução pela UNICAMP.

dedication, it is only fair that we scrutinize, as could tell Euclides Neto, the entrails of his work by translating it. This article is the result of our studies and of *O Tempo é Chegado*' translation work into English.

**Keywords:** translation; deconstruction; Euclides Neto; Jacques Derrida; transformation.

### **Apresentando Euclides Neto**

Euclides Neto nasceu no ano de 1925, no distrito de Genipapo, no vale do Jiquiriçá. Viveu em Ipiaú, onde foi prefeito de 1963 a 1967. Era advogado, tendo atuado por quarenta anos. Foi também secretário da Reforma Agrária do Estado da Bahia de 1987 a 1989. Iniciou sua carreira literária em 1946, com a obra *Birimbau*. Suas ideias marxistas e socialistas o levaram a ter especial apreço pelos tipos locais, trabalhadores das roças de cacau, como podemos ler na seguinte crítica à sua obra:

As convicções marxistas e socialistas do escritor marcaram sua vida política e literária, razão pela qual sua literatura valoriza tipos humanos populares, representantes das minorias. Assim, a luta de classes é o seu tema principal, ficando manifesta em toda sua obra uma clara simpatia pelo trabalhador rural, tão explorado na lavoura cacauzeira, o que explica sua obstinação engajada em denunciar as mazelas sociais e econômicas da Região sul baiana. (OLIVEIRA, 2013, p. 33)

As escolhas lexicais de formas arcaicas latinas feitas pelo autor ao longo de toda a sua obra denotam essa ligação com os menos abastados, que ajudaram a forjar a construção identitária da região. Em estilo despretensioso, Euclides Neto traça um panorama da vida dos trabalhadores rurais da região, delineando tipos que ficam gravados no imaginário local e reverberam até os dias atuais. Sua literatura resgata a hibridação cultural que se deu na região, reciclando a influência portuguesa, dando a ela ares de Brasil, de Bahia, de sul da Bahia:

Quanto a mim, que sou mais 'regionalista' que os outros porque me considero criador de cobras, moro e sou do interior e do interior não saio, eu quis fazer um obra e até pensei em erudição, reparem meu pecado! Quando eu escrevi o dicionário de expressões típicas da região do cacau, que ofereci aos trabalhadores da roça e à Universidade, a preocupação foi de resgatar a linguagem dessa gente.

Porque é curioso: o trabalhador ainda usa expressões que foram geradas no século XIII ou no século XIV. Puras, continuam cristalinas – e chamo inclusive a atenção dos gramáticos, dos filólogos, para que não se riam quando ouvirem um nome que um homem de pés descalços da feira profere, pensando que está errado. O homem da roça preserva a pureza do nosso português, criado por Camões, embelezado por Eça de Queiroz, e que

recebeu sangue, alma e nervos com José Saramago. Então esse português continua sendo trabalhado no Brasil através dos tempos e continuará. (NETO, 1998, p. 21, grifo do autor apud OLIVEIRA, 2013, p. 56)

Na obra traduzida, *O Tempo é Chegado* (2001), temos uma seleção póstuma de contos e crônicas, os quais trazem uma variada gama de situações e através das quais se mostram as suas ideologias, tornando-se fácil perceber de quem e para quem falou o autor. Euclides Neto faleceu de câncer, no ano 2000.

### **Algumas ideias sobre tradução**

A despeito de todo e qualquer embate teórico que se tenha dado ao longo dos anos, os quais repetidamente questionam a possibilidade da tradução, o fato contundente é, justamente, que ela existe. No dizer de Georges Mounin:

A atividade de tradução suscita um problema teórico para a linguística contemporânea: se aceitarmos as teses recorrentes a respeito das estruturas dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível. Entretanto, os tradutores existem, eles produzem, recorreremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea. (apud Arrojo, 1992, p. 109)

A hipótese da impossibilidade também encontra fundamentos no postulado estruturalista segundo o qual se afirma que os sistemas gramaticais são impenetráveis entre si; isso significaria dizer, em outras palavras, que o que é escrito em determinada língua só seria perfeitamente acessível e compreensível dentro desta mesma língua, o que não é uma verdade absoluta. Teorias de base logocêntrica insistem em partir das mesmas ineficazes bases para tentar domar um tema que, para os parâmetros de análise propostos, se mostra um tanto rebelde e incoercível. Tentar encaixar a tradução dentro de teorias de matriz logocêntrica equivale a buscar, em vão, encaixar uma peça oval em um espaço redondo. A suposta possibilidade de separação entre teoria e prática, e o rebaixamento desta última em relação àquela, advém da crença de uma distinção absoluta entre sujeito e objeto, como se fosse possível ao sujeito despir-se de todo traço de subjetividade ao se aproximar de determinado objeto, seja como leitor, tradutor ou teórico. A esse respeito, Rosemary Arrojo (1992, p. 108) diz que:

a possibilidade de uma oposição clara e objetiva entre teoria e prática emerge da crença na possibilidade da oposição entre sujeito e objeto, em que o primeiro pretende não apenas descrever e controlar o segundo, mas também não misturar-se com ele. A possibilidade dessa oposição necessariamente anula a subjetividade do sujeito em relação ao objeto.

A partir dessa aporia, várias outras se apresentam, sendo uma delas especialmente problemática e que tem fustigado tanto teóricos como tradutores desde que a tradução se tornou uma prática corrente: a fidelidade ao original. Primeiramente, tal premissa pressupõe que no texto haja uma única e incontestável verdade, um significado primordial produzido pelo autor acessível ao leitor em sua totalidade. Essa análise reducionista deixa de lado a subjetividade tanto do autor como do receptor, as diferenças entre condição de produção e de recepção, o momento sócio-histórico em que se encontram os atores, as dessemelhanças culturais e geográficas; enfim, uma série de fatores, além da língua em si, que tem influência primordial dentro do tripé autor, obra, leitor. Aquele que escreve é atravessado por ideologias, é tributário de um imaginário social que se esgueira por entre suas concepções de mundo, pontos de vista, modos de agir, é filho de uma época, e sofre influência do próprio inconsciente.

Como, então, falar em “original”, se a própria produção primordial do texto é eivada, por assim dizer, de apropriações, tanto conscientes como inconscientes de todos os matizes de subjetividade apontados acima? Nesta mesma linha, como se pode esperar que o leitor seja capaz de apreender exatamente o que o autor “quis dizer”, quando os traços subjetivos que o compõem diferem daqueles do autor? A suposta verdade do original é, portanto, inalcançável para o leitor, e, levando-se esta observação às últimas consequências, pode-se dizer que ela o é até mesmo para o autor. Assim sendo, o debate teórico, no que diz respeito à tradução sobre a fidelidade ao original, se mostra vão, uma vez que a subjetividade dos sujeitos é inescapável.

Ferdinand de Saussure (2012) afirma, quando postula sobre a arbitrariedade do signo, que a ligação existente entre significante e significado é imotivada, não havendo nenhuma razão pré-linguística que justifique a ligação de um determinado conceito a um determinado significante, como é o caso da palavra *boeuf*, que em alemão recebe o significante *ochs*, em português, boi. É precisamente o caráter arbitrário do signo linguístico que permite que esse mesmo conceito receba nomes tão diferentes quanto línguas existentes e abre, em Saussure, a

possibilidade da tradução, uma vez que a própria existência das línguas argumenta a diferença entre significante e significado.

Decorre daí que, seguindo o pensamento saussuriano, há um significado primordial ao qual está vinculado um significante, o que leva à visão da tradução como aporte de significados de uma língua para outra através da substituição de palavras. O linguista genebrino, entretanto, afirma posteriormente que a relação entre significante e significado poderia, sob a influência de fatores diversos, ser afrouxada, como fica claro no trecho a seguir:

Sejam quais forem os fatores de alteração, quer funcionem isoladamente ou combinados, levam sempre a um deslocamento da relação entre o significado e o significante.

Eis alguns exemplos: o latim *necare*, “matar”, deu em francês *noyer*, “afogar”. **Tanto a imagem acústica como o conceito mudaram**; é inútil, porém, distinguir as duas partes do fenômeno; basta verificar, in globo, que o vínculo entre ideia e signo se afrouxou e que houve um deslocamento em sua relação. (SAUSSURE, 2012, p.115, grifos nossos)

Ainda que o comentário acima se refira a um caso de derivação linguística do latim para o francês, podemos estender essa reflexão para o caso da tradução, pois seria explicação plausível para que a tradução não seja apenas uma questão de substituição de significantes, mas, de fato – e muito frequentemente, por sinal –, uma transformação, não apenas no âmbito do significante, mas também do significado. Se tal processo ocorre dentro da formação de uma mesma língua, não é nada espantoso que se torne evidente no momento da tradução de C material textual de um idioma para outro, e isso nos leva de volta à subjetividade do sujeito: o tradutor, no momento de sua prática, é também perpassado pelos traços de subjetividade vigentes no tempo e no espaço em que se encontra, sendo o produto de seu trabalho algo, em partes, criação sua. O caráter representativo da tradução – ou seja, algo que não é o texto original, não foi escrito pelo autor e está, de certa forma, contaminado pelo tradutor – seria, para muitos, suficiente para fazer da tradução algo menor cuja validade é, por isso mesmo, questionável.

O tradutor assume, pois, o papel de cocriador da obra que traduz, e isso não precisa necessariamente invalidar a tradução, pois mesmo sem poder livrar-se de si, o tradutor, inserido na tradição logocêntrica, busca, mesmo sabendo da impossibilidade de seu intento, a fidelidade ao texto original. Ainda que a sua atividade prática seja a mais plena demonstração de que a

tradução não é mera troca de significantes de uma língua pelos de outra, mas sim um processo de transformação, e que não há como perseguir um significado perfeito e transcendental que seria plenamente transportado de um idioma para outro, a fidelidade ao original é, e sempre será, o seu direcionamento.

Diante de tais impasses, não seria errado concluir que as respostas para todos os questionamentos que pululam nas intermináveis discussões acerca da tradução, caso existam, não se encontram dentro das paredes do estruturalismo. Como afirma Arrojo (1992, p. 77):

A questão do significado, como as questões teóricas da tradução e como a questão mais abrangente de todo intercâmbio linguístico somente poderia ser resolvida em moldes logocêntricos se o sujeito e sua realidade fossem, também, centrados num racionalismo e numa lógica supra humanos e imutáveis.

Conclui-se, portanto, que mais válido que buscar respostas aos questionamentos propostos seria mudar as bases sobre quais se apoiam esses questionamentos, uma vez que eles têm, por séculos a fio, levado aqueles que teorizam sobre tradução de uma aporia a outra. Enquanto isso, e à revelia disso, a tradução, flagrantemente, acontece.

### **Nos caminhos da tradução de *O Tempo é Chegado***

O presente trabalho de tradução foi parte do projeto de iniciação científica intitulado *A tradução e o signo Saussuriano: uma relação de transformação*, desenvolvido na Universidade Estadual de Santa Cruz, com financiamento da FAPESB. Partimos da análise do conceito saussuriano de signo e suas implicações para a tradução para daí passarmos ao estudo da noção derridiana de tradução como transformação (DERRIDA, 2013). O intuito, ao traduzir a obra, foi perceber os processos de transformação que ocorrem no processo tradutório.

Há que se considerar, quando se decide traduzir uma obra como aquela com a qual trabalhamos neste artigo, uma gama de fatores que ora se colocam entre o texto e o leitor, ora fazem as vezes de convite a um passeio pelos seus rincões. Um deles, o vocabulário adotado pelo autor, é contundente exemplo.

A primeira edição de *O Tempo é Chegado* data do ano de 2001, porém seu conteúdo abre portas a um olhar para o passado, uma vez que as situações que apresenta, em sua grande

maioria, passaram-se nos idos da primeira metade do século XX, e ainda que não nos pareça um lapso temporal suficientemente grande para haver diferenças tão profundas em termos de vocabulário, percebemos, na leitura dos textos, que estes não muitos decênios, somados ao fator geográfico que circunscreve a obra, determinam sim modificações profundas no modo de falar, de agir, e até mesmo na maneira como se valoram fatos narrados na obra. Não seria de espantar, portanto, que para o leitor, sobretudo quando este é o tradutor, por vezes seja preciso realizar uma tradução preliminar: a do português utilizado pelo autor para o português contemporâneo. Resolvemos, então, selecionar algumas expressões e termos os quais se apresentaram desafiadores no momento da tradução. Ao longo do trabalho, selecionamos e agrupamos expressões, algumas das quais serão apresentadas nesta discussão, para que o leitor possa perceber como foi conduzido este estudo.

Para a compreensão de qualquer obra, de qualquer autor, é preciso situar um e outro no tempo e no espaço, para que se possam conhecer as condições de produção em que trabalhava e então tentar perseguir as pistas deixadas pelos conteúdos de que tratam autor e obra. No caso de Euclides Neto e seu *O Tempo é Chegado*, o plano de fundo dos acontecimentos narrados, alguns deles baseados em fatos e personagens reais, é a cidade de Ipiaú, no sul da Bahia, região cacaueteira, na primeira metade do século XX, majoritariamente. Beira Rio é o nome que o autor escolhe para referir-se à cidade, e vez por outra lança mão de heterônimos para personagens a respeito dos quais a prudência avisa que se tenha cuidado. Há, portanto, o contexto de uma cidade pequena, cerca de 50 mil habitantes nos dias atuais, na qual se fazia sentir o peso do braço forte dos coronéis do cacau. Por inclinação pessoal, o autor tende a falar das coisas com o olhar do homem da roça, aqueles sobre os quais pesavam os braços dos coronéis, e o falar dessa gente simples permeia todo o livro.

Ao início do processo de tradução, era nosso intuito tentar conservar o ar brejeiro – assim nos pareceu enquanto leitores – que as palavras tão cuidadosamente escolhidas pelo autor davam ao texto. Foi surpreendente, ao lermos as traduções, notar que as palavras arcaicas da zona rural adquiriam ares de requinte, às vezes não tão arcaicas como no texto original, com comportamento diverso daquele que pretendíamos dar a elas, o que esperávamos que assumissem. Por vezes, necessitamos traduzir para um português mais atual aquilo que estava posto no livro, de forma que alguns detalhes se perderam ou se modificaram. Preferimos dizer que se transformaram e adquiriram novos tons que não se distanciam sobremaneira do tom original, mas certamente não o reproduzem com exatidão.

Para ilustrar isto de que tratamos, trazemos este exemplo: durante a tradução do conto “O menino e o cavalo que foi para o céu”, deparamo-nos com o termo *enganja*, no excerto que se segue: “Cobra morde sempre o animal de mais *enganja*, sabia?” (NETO, 2013a, p. 15). Vale a pena aduzir que o conto trata de um garoto que nutria profundo amor por seu cavalo, o qual vem a morrer vítima da picada de uma cascavel. *Enganja* significa algo como ciúmes, um quê de avareza, porém não necessariamente com uma conotação ruim. No caso em questão, *enganja* fala do apego amoroso do menino pelo animal. No momento da tradução, nos vimos às voltas com os termos *avarice*, que significa avareza, e *jealousy*, que significa ciúme. Ambas as palavras trazem o sentido do apego que o termo *enganja* carrega, porém não conseguem expressar muito claramente o amor. Acabamos por escolher, então, a palavra *beloved*, amado, em português, e cremos que a palavra consegue expressar melhor o sentido do apego amoroso que o garoto tinha pelo cavalo, porém se fala muito bem do amor, não mostra a totalidade do apego, já que aquele que ama não necessariamente nutre apego. Vê-se o resultado no quadro abaixo:

Cobra morde sempre o animal de mais <i>enganja</i> , sabia?	<i>A snake always bites a most beloved animal, you know?</i>
---	--

No caso citado acima, bem como em diversos outros momentos, vimos o texto transformar-se, e é patente a noção de que é impossível afastar da tradução a personalidade do tradutor, uma vez que a discricionarieidade deste quanto às escolhas lexicais ditarão a face que terá o texto na língua alvo, e aí estará ele figurando como coautor da obra, uma vez que é pelos olhos deste que ela se transforma. Todos os argumentos que apresentamos para justificar essa ou aquela escolha dão provas não de um suposto significado encapsulado no significante, mas, de fato, do sentido que nossa leitura negociada permitiu atribuir. Na mínima vaga existente entre significante e significado, insere-se o tradutor, caçando na língua alvo possíveis significantes para um suposto significado, mas aí dá-se conta de que, na língua alvo, aquele significante não está ligado a um significado exatamente idêntico àquele ao qual se segurara o autor no princípio. Passemos à análise dos casos a que nos referimos, os quais estão subdivididos em grupos, sendo eles: palavras ou expressões mantidas em português, expressões parafraseadas e expressões traduzidas literalmente.

Preferimos manter em língua portuguesa algumas expressões que não possuem um correspondente na língua inglesa, ou cuja tradução se faz desnecessária, visto que, segundo a nossa perspectiva, uma tradução aproximada surtiria menos efeito que uma nota de rodapé explicando de que se trata o termo. Assim procedemos com termos como rapadura, caatinga, Canudos, Conselheiro, e com nomes de animais os quais aludiam a características que os distinguem, como o caso do cavalo Vai-pra-longe, do conto “A rica fazendeira de cacau”; do cavalo Formoso, do conto “O menino e o cavalo que foi para o céu”; e dos galos Arranca-olho e Lampião, do conto “Briga de galo”. A princípio, traduzimos o nome do cavalo Vai-pra-longe como *Go far*, porém o verbo “go” poderia ser interpretado tanto afirmativa como imperativamente, o que nos fez retroceder; semelhante questão ocorreu quando traduzimos o nome do galo Arranca-olho para *Eye-puller*, porém não traduzimos o nome do galo Lampião. Pessoas nascidas no Brasil, ou que tenham conhecimento acerca de quem foi Lampião, serão capazes de compreender que conotações o nome carrega. O mesmo não acontece com as demais pessoas, o que nos fez sentir a necessidade de deixar o nome do segundo animal em português e acrescentar uma nota de rodapé que explicasse quem foi o personagem histórico e tudo o que o nome significa, aludindo à valentia do galo. O nome *Eye-puller* abarca em si toda a ferocidade e destemor do galo em questão, porém o nome Lampião nada significa para quem não conhece a sua história; então, por uma questão de uniformidade, todos os nomes próprios foram mantidos em língua portuguesa, com as devidas notas explicativas, quando estas se fizeram necessárias. Não é nossa intenção abrir espaço para refletir sobre as questões envolvidas na tradução do nome próprio. Entretanto, vale lembrar que um nome próprio seria, por sua própria natureza, intraduzível. Um nome próprio supõe estreita relação com uma identidade, identifica o ser acima de todos os outros com os quais pudesse se confundir. Nesse sentido, traduzir é transformar o nome próprio em nome comum, é quebrar a unidade da identidade que supõe proteger. Mas deixemos aqui essa questão apenas como provocação.

Quanto às expressões parafraseadas, algumas mostraram-se bem rebeldes, já outras docilmente adaptaram-se à língua inglesa. Durante a tradução do conto “Retrato de General”, encontramos a seguinte sentença, a qual faz alusões às mulheres aventureiras que demonstravam ter interesse de conquistar o general sobre o qual trata o conto: “não se deixava levar pelas dodivanas passadas pelo cabo da mula ruça” (NETO, 2013a, p. 23). Quanto ao termo “doidivanas”, não encontramos maiores obstáculos; entretanto, a expressão seguinte afigurou-se totalmente desconhecida. De sorte, em consulta ao glossário da própria obra,

descobrimos que “passado pelo cabo da mula ruça” é alguém vivido, esperto. No contexto em que se aplicou a expressão, em seguida à palavra “doidivasas”, percebemos a conotação um tanto pejorativa de que se revestiu a sentença como um todo. Não seria, portanto, acurado, traduzir a expressão como “*smart*”, uma vez que este termo da língua alvo não costuma ser frequentemente empregado com um viés depreciativo, mas sim como sinônimo de inteligente. Escolhemos, pois, a forma abaixo, apresentando um termo mais aproximado daquele usado pelo autor em sua definição, e outro que traz o sentido da esperteza cheia de artimanhas a que alude Neto:

não se deixava levar pelas doidivasas passadas pelo cabo da mula ruça.	<i>wouldn't get carried away by those fickle women, so experienced and foxy.</i>
--	--

Ainda no capítulo das expressões parafraseadas, ao passarmos à tradução do conto “Conversão do Vigário”, ao fim do primeiro parágrafo, em que o autor fala sobre o destino que tomariam os vaqueiros, encontramos a expressão: “Depende da rês arribada, do marroeiro sumido, que anda procurando amante naquelas noites fofas de alecrim cheiroso” (NETO, 2013a, p. 30). Em consulta ao *Dicionareco das roças de cacau e arredores*, escrito pelo próprio autor baiano, notamos que rês arribada é a que foge do rebanho em meio a alguma viagem (NETO, 2013b). Nada dizendo, porém, tratava-se de rês caprina, bovina, etc. Ao consultarmos, contudo, o termo marroeiro, ou marrueiro, descobrimos tratar-se do boi reprodutor, o que nos levou a concluir que a rês de que fala o autor é uma vaca. A tradução da sentença, portanto, deu-se da seguinte maneira:

Depende da rês arribada, do marroeiro sumido, que anda procurando amante naquelas noites fofas de alecrim cheiroso.	<i>It depends on the cow that ran away, the reproducer ox that also disappeared, wandering around, looking for a lover in those fluffy nights of fragrant rosemary.</i>
---	---

Ao passarmos à tradução do conto “O advogado e o burro ladrão”, encontramos um ditado popular de aplicação nacional: “Com ele, escreveu não leu, o pau comeu” (NETO, 2013a, p. 41). Referia-se o autor ao prefeito da cidade onde se passa a situação narrada. Na

língua alvo, explicamos a expressão de um jeito bastante simples, por crermos ser esta a maneira de fazer com que tanto o modo de falar como o conteúdo dito se aproximasse do que imaginamos ter sido a intenção do autor na língua de partida:

Com ele, escreveu não leu, o pau comeu.	<i>If you don't follow his rules, you'll suffer the consequences.</i>
---	---

Mais adiante, no mesmo conto, outro dito popular também foi parafraseado: “O ilustre causídico quis botar os pés adiante das mãos e até hoje não se sabe por onde anda a sua alma arrependida” (NETO, 2013a, p. 42). Aqui, além do bordão “botar os pés adiante das mãos”, surge a palavra “causídico”, que significa, em português mais simples e contemporâneo, advogado. Temos como resultado a seguinte forma, na qual o ditado foi traduzido como “se excedeu”, o que nos pareceu melhor se encaixar dentro do contexto criado pelo autor:

O ilustre causídico quis botar os pés adiante das mãos e até hoje não se sabe por onde anda a sua alma arrependida.	<i>The distinguished lawyer exceeded himself and until today no one knows where his regretful soul is.</i>
---	--

Já algumas outras palavras e expressões foram traduzidas literalmente, uma vez que foi possível encontrar no idioma inglês significados semelhantes, que pareciam de certa forma mais próximos daquilo que supomos ter sido pensado pelo autor. No exemplo a seguir, temos uma série de jargões militares: “Vestia-se com farda de gala, botões rebrilhantes que se encarreiravam do gogó às partes baixas do pente” (NETO, 2013a, p. 21). Para os termos do vocabulário militar, não tivemos problemas em encontrar equivalente na língua alvo, porém o termo “gogó” foi traduzido como pomo de Adão, o que, se alude à mesma parte do corpo do homem a que se referiu o escritor, não possui o caráter coloquial preconizado por ele. Estas pequenas mudanças de direção afiguram-se problemáticas para quem traduz, evidenciando cabalmente o processo de transformação por que passa o texto no momento da tradução, uma vez que a heterogeneidade das línguas e dos seios culturais onde elas se perfazem impossibilitam-nos encontrar sempre significantes exatos para um mesmo significado – que

muitas vezes também não é exato – em línguas diferentes. Algo se vai, os sentidos como que se diluem numa vastidão vocabular e semântica que, às vezes, escapa ao tradutor, e com a qual este jamais será capaz de lidar sem recorrer à própria compreensão de mundo, ao seu arcabouço cultural, sua capacidade de escolhas. Eis o resultado do excerto traduzido:

Vestia-se com farda de gala, botões rebrilhantes que se encarreiravam do gogó às partes baixas do pente.	<i>He wore a full dressed uniform, shinning buttons that ran in line from his Adam's apple to the lower parts of the clip.</i>
--	--

A expressão elencada a seguir denota essa perda do tom coloquial que é traço da literatura de Neto. No excerto que se segue, do conto “Briga de galo”, uma palavra em especial exemplifica nosso comentário: “Pelo carro se avaliava a fortuna do galista, ainda que o cacau já estivesse desaparecendo” (NETO, 2013a, p. 37), que, para o inglês, traduzimos como:

Pelo carro se avaliava a fortuna do galista, ainda que o cacau já estivesse desaparecendo	<i>By the car, it was evaluated the fortune of the cock owner, although cocoa was already fading.</i>
---	---

A palavra “galista”, em nossa tradução, passa a ser “*cock owner*”, que, se novamente traduzirmos para o português, é, literalmente, “dono de galo”. Essa expressão na língua inglesa não implica em que o dono de galo seja um galista, ou seja, que ele crie galos de rinha. Mais uma vez, o sentido literal da palavra se perde, porém não há perdas relevantes de sentido de fato, uma vez que a história deixa bem claro que tipo de dono de galo era aquele. Já no caso a seguir, nos afigurou termos encontrado uma variante coloquial que se encaixe de maneira satisfatória na tradução: “Se havia alguma resistência, engarguelava o contribuinte, dava duas sacudidelas convincentes...” (NETO, 2013a, p. 41). O Termo “engarguelava” quer dizer enforcava, sufocava. Temos, na língua alvo, termos como “*strangled*” ou “*suffocated*”, os quais apesar de não serem termos coloquiais, serviriam àquilo que nos propomos; há, porém, o termo “*choked*”, sinônimo dos outros dois, e que tem ares de coloquialismo, o que nos levou a escolhê-lo:

Se havia alguma resistência, engarguelava o contribuinte, dava duas sacudidelas convincentes...	<i>If there was any resistance, he would choke the taxpayer, and give him two compelling jolts...</i>
---	---

### Considerações finais

As reflexões apresentadas a partir das justificativas pelas escolhas tradutórias, é mister reconhecer, não são de fato incontestáveis. O trabalho tradutório impõe escolhas e decisões tanto quanto ao sentido que identificamos no original quanto às palavras e construções gramaticais com as quais tentaremos reconstruí-lo na língua de chegada. É preciso reconhecer que, por mais que o tradutor almeje manter fidelidade à obra original, a tradução não deixa de ser um processo criativo, em que o texto original se transforma para ser apresentado na língua alvo. Todas as explicações e justificativas linguísticas não sustentam de maneira incontestável qualquer escolha lexical. Na medida em que podem agradar ou desagradar um suposto crítico do texto traduzido, essas escolhas serão para ele ou ela uma boa ou má tradução. O crítico da tradução considera melhor ou pior o trabalho do tradutor se esse trabalho reflete sua própria leitura ou se aproxima das escolhas que ele ou ela mesmo/a faria. A língua apresenta seu repertório lexical e seu horizonte semântico sem garantias de correspondência econômica um pra um no que se refere ao signo e seu par: significado e significante. Ora, nesse sentido, a suposta separação entre significado e significante, como defende Saussure, não é uma separação cristalina e tranquila como o próprio pensador genebrino admite. O caráter arbitrário do signo, que inaugura a separação entre significado e significante e parece abrir caminho para a possibilidade da tradução, informa-nos de uma separação que não existe de fato. Cada signo está de tal forma imerso no universo da língua que qualquer mudança de cenário linguístico vai dizer da substituição do significante e da transformação do significado. A tradução não é mera representante de menor valor da obra original, mas sim um original transformado pela leitura e pelas escolhas tradutórias. A tradução única e perfeita não é jamais alcançada. Se assim fosse, as traduções mecânicas já o tinham tornado viável. O texto traduzido é produto dos esforços do tradutor, de seu empenho em que a obra original seja lida em outras línguas, que sua falta original seja vencida e à obra seja dada uma sobrevida em outro universo de leitores. Esse processo não se dá de maneira pura, o tradutor não é um filtro

perfeito, nem as próprias línguas são sistemas equivalentes, porém o que resta são novas obras, em que o conhecimento pode, por fim, extravasar de um sistema linguístico a outro para atingir um número infinitamente maior de pessoas.

## Referências

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

NETO, Euclides. **O Tempo é Chegado**: contos. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Littera Criações Ltda, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Dicionareco das roças de cacau e arredores**: dicionário. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Littera Criações Ltda, 2013b.

OLIVEIRA, Rita Lírio de. **A Palavra e o tempo, de Euclides Neto**: um garimpeiro da identidade cultural grapiúna. Ilhéus: Editus, 2013.

ARROJO, Rosemary (org.). **O Signo Desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.