

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

Perdas e ausências  
na literatura contemporânea



Volume 39  
dezembro de 2020

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

ISSN 1678-2054

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

### Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:.

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

#### Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Carmardella Rio Doce

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Barbara Cristina Marques

E-mail: [terraroxa.uel@gmail.com](mailto:terraroxa.uel@gmail.com)

Capa: Foto de Francesco Ungaro no Pexels

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

### APRESENTAÇÃO

ENTRE RUÍNAS E ECOS: PERDAS E AUSÊNCIAS NA LITERATURA  
CONTEMPORÂNEA ..... 5

*RICARDO AUGUSTO DE LIMA (UEL) E WILLIAN ANDRÉ (UNESPAR)*

### ARTIGOS

ESPAÇOS E TRAVESSIAS NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE ..... 12

*ROSEANE OLIVEIRA DE ARAÚJO FÉLIX (UFCAT) E JOÃO BATISTA CARDOSO (UFCAT)*

A AUSÊNCIA COMO SENTIDO PARA O AMOR EM “UMA ESTRANGEIRA DE NOSSA  
RUA”, DE MILTON HATOUM ..... 24

*RAFAEL MAGNO DE PAULA COSTA (UNESPAR)*

ENTRE PERDAS E REPETIÇÕES: O REALISMO TRAUMÁTICO EM BARBA ENSOPADA  
DE SANGUE, DE DANIEL GALERA..... 36

*NELSON ELIEZER FERREIRA JÚNIOR (UFCC)*

REFLEXÕES SOBRE A VELHICE E A MORTE EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE,  
DE JOSÉ SARAMAGO ..... 48

*CAROLINA DE AQUINO GOMES (UFPI) E ANA MARCIA ALVES SIQUEIRA (UFC)*

CONDOLÊNCIAS E RESENTIMENTOS DE JOÃO CABRAL “NA MORTE DE  
JOAQUIM CARDOZO” ..... 60

*EVERTON BARBOSA CORREIA (UERJ)*

A ANTIELEGIA OU A PERDA DO SENTIDO DO FUTURO ..... 71

*ALAMIR AQUINO CORRÊA (UEL)*

“O HAITI (NÃO) É AQUI”?: SILÊNCIOS, REGATEIOS E ESTILHAÇOS NOS DIÁLOGOS  
HAITI-BRASIL ..... 81

VANESSA MASSONI DA ROCHA (UFF)

RUANDA, PAÍS DE LÁGRIMAS: REFLEXÕES SOBRE PERDA, MEMÓRIA E  
NARRATIVA EM BARATAS, DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA ..... 93

ALEXANDRE HENRIQUE SILVEIRA (UFOP) E BERNARDO NASCIMENTO DE AMORIM (UFOP)

NÃO SE SABE SOBRE O QUE SE INSCREVE/ESCREVE OU A SOLIDÃO EM “O  
AFOGADO MAIS BONITO DO MUNDO”, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ..... 103

GEORGE LIMA (UFU) E MARISA MARTINS GAMA-KHALIL (UFU)

UMA ANÁLISE SOBRE AS ILUSTRAÇÕES E A TEMÁTICA DA MORTE EM HARVEY:  
COMO ME TORNEI INVISÍVEL ..... 115

DANIELA MARIA SEGABINAZI (UFPB) E JAINE SOUSA BARBOSA (UFPB)

LUTO INFANTIL E O PROCESSO DE RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA: A TRAJETÓRIA  
DE MARIA EM CORDA BAMBA, DE LYGIA BOJUNGA ..... 131

CARMINA MONTEIRO RIBEIRO (UFPR) E MILENA RIBEIRO MARTINS (UFPR)

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### ENTRE RUÍNAS E ECOS: PERDAS E AUSÊNCIAS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Ricardo Augusto de Lima<sup>1</sup> (UEL)  
e Willian André<sup>2</sup> (Unespar)

Começamos a escrever esta apresentação no meio da pandemia de Covid-19. Começamos, assim, no plural: a quatro mãos. O dossiê que aqui se apresenta foi organizado durante a pandemia e diante do espetáculo que se tornou ir contra a ciência e informação no país. Começamos com isso por parecer essencial ao processo e essencial como contexto para a leitura destes textos. E começamos a quatro mãos, embora isolados e distantes, porque os vazios entre os corpos se ampliaram, viraram abismos.

Em *Ausencia*, Byung-Chul Han (2019: 17) mostra como a metafísica ocidental é marcada pela busca de algo fixo, de uma essência, valorizando verbos como habitar, ficar e possuir. O filósofo sul-coreano lembra como a essência (*Wesen*) deixou marcas significativas na filosofia da Antiguidade até pensadores como Heidegger e Leibniz. Tomando Ocidente e Oriente como as asas de um corpo, Han contrasta à ideia de algo fechado, que habita a si mesmo e para si, o indiferenciado, o aporético, vazio por ser destituído de desejo: o caminhante, que “se sustrae a toda fijación sustancial. En consecuencia la ‘no esencia’ está asociada al caminar, al no habitar”, e completa: “Solo quien se vacía en un nadie puede caminar” e prossegue:

Para la sensibilidad oriental ni la constancia del ser, ni la perduración de la esencia hacen a lo bello. No son ni elegantes ni bellas las cosas que persisten, subsisten o insisten. Bello no es lo que sobresale o se destaca, sino lo que se retrae o cede; bello no es lo fijo, sino lo flotante. Bellas son cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin, las cosas que no

---

<sup>1</sup> ricardodalai@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6321052286204681>

<sup>2</sup> willianandreh@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0072121314701166>

son iguales a sí mismas. Bella no es la duración de un estado, sino la fugacidad de una transición. Bella no es la presencia total, sino un aquí que está recubierto de una ausencia. (Han 2019: 53)

Logo nas primeiras páginas de *Os famosos e os duendes da morte*, deitado na cama, o narrador olha para o teto e vê as marcas que sobraram das estrelas de papel fosforescente que diminuíam a escuridão de suas noites de infância. Fora seu pai quem as colocara ali. Chegadas as vergonhas da puberdade, ele arrancou as estrelas, e apenas muito tempo depois percebeu que ainda sobrara uma: “No espaço vazio sobraram apenas as marcas do que não existe mais”, mas “Nem tudo precisa estar para continuar existindo”: o pai se foi há algumas semanas: “Se pudéssemos sentir antes o que nos fará falta depois, a saudade seria opcional, antecipada ou, quem sabe, até mesmo evitável. É complicado dormir quando a última estrela olha para mim perguntando onde estão as outras. A última é a presença e a falta acontecendo ao mesmo tempo” (Caneppele 2014: 9).

Presença e ausência acontecendo ao mesmo tempo, tal como se dá com as ruínas. “Uma ruína é um objeto estético acidental”, diz o narrador de *Suicide*; “Se ela se torna bela, certamente não era a intenção”. Em um monólogo póstumo dirigido ao amigo que decidiu partir, ele continua: “A tendência de uma ruína é desmoronar em um monte de escombros. As partes mais bonitas continuam em pé, apesar do desgaste. A memória de você é o que persiste, seu corpo é o que desaparece” (Levé 2011: 15).

Todo exemplo é arbitrário, mas o fato é que inúmeros outros poderiam tomar o lugar dos dois acima, sem prejuízos. Em uma visada ampla, talvez não seja incorreto dizer que perda e ausência são dois motivos constantes e muito expressivos nas literaturas de todas as épocas e lugares. Este dossiê, todavia, deita foco sobre a produção contemporânea, e, deixando de lado possíveis discussões teóricas quanto aos sentidos que *contemporâneo* pode assumir, ficamos com a acepção mais óbvia, que é a da literatura produzida nas décadas mais recentes. A partir daí, parece-nos acertado afirmar: a literatura contemporânea é exemplar enquanto produtora de sentido e compreensão sobre as mais variadas formas de ausências e perdas.

Seja por meio da perda das próprias funções motoras que acompanha a escrita d’*Os Diários de Emilio Renzi* (Piglia, 2015-2017); da perda da filha n’*O pai da menina morta* (Ferro, 2018); da perda de um amigo n’*O céu dos suicidas* (Lísias, 2012); da perda de certa noção de “humanidade” em meio ao extermínio dos judeus a partir das lentes de um oficial nazista n’*As Benevolentes* (Littell, 2006); ou do amálgama entre a recuperação das perdas causadas por catástrofes em episódios históricos e outros muito particulares em *Diário da queda* e *A maçã envenenada* (Laub, 2011; 2013); ainda o trauma de um episódio catastrófico (o 11 de setembro) e até a perda da própria linguagem em *Extremamente alto & incrivelmente perto* (Foer, 2005); perda da inocência em *Na escuridão, amanhã* (Pereira, 2013); perda do próprio mundo como ele já foi um dia, no rastro pós-apocalíptico d’*A estrada* (McCarthy, 2006). Inventários tendem a ser reducionistas e aqui não é diferente, mas trata-se apenas de construir uma ideia geral: estéticas e temáticas diferentes dando o diapasão: para cada perda, uma ausência, e possibilidades diversas de se incitar exercícios de compreensão a res-

peito, realizando um movimento intrínseco à literatura, que é, ele próprio, marcado pelas oscilações entre o mostrar e o esconder: “un aquí que está recubierto de una ausencia” - ou, como diria Barthes (2003: 162), “ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidio”.

Da miríade de exemplos possíveis, este dossiê reúne onze artigos que compõem amostra das mais adequadas para um aprofundamento no assunto em questão. O leitor encontrará aqui uma variedade de perspectivas teórico-críticas, direcionamentos temáticos e textos selecionados como *corpora* de análise.

Em “Espaços e travessias na construção da identidade”, Roseane Oliveira de Araújo Félix e João Batista Cardoso exploram, a partir do romance *Essa terra*, de Antônio Torres, as perdas e ausências que levam à migração, e também as perdas e ausências consequentes do processo migratório. Trata-se, conforme os autores, de perscrutar “a história do fracasso das personagens [nordestinas] em sua retirada para o sul e suas esperanças desenganadas ao fazerem contato com diferentes espaços”. Acompanhando a narrativa de Totonhim sobre os processos que culminam no suicídio de seu irmão, Nelo, o artigo propõe uma mirada topoanalítica para desvelar as relações entre o psicológico dos personagens e os espaços por eles habitados, permeados de ausências e perdas.

Da abordagem de cunho sociológico sobre os deslocamentos espaciais, passamos, em “A ausência como sentido para o amor em ‘Uma estrangeira de nossa rua’, de Milton Hatoum”, a uma reflexão sobre o amor a partir da ideia de ausência, principalmente com base em Bruckner. Nesse artigo, Rafael Magno de Paula Costa analisa o referido conto de Hatoum, publicado em 2009, enveredando-se por discussões sobre a construção da masculinidade do narrador adolescente, marcado pela inexperiência, e seu amor – nutrido à distância – por uma vizinha sua. A noção de ausência, aqui, se configura a partir da intangibilidade do objeto amado, que ao mesmo tempo alimenta e intensifica o sentimento amoroso do personagem: “Essa ausência, portanto, cria o sentido de amor para ele”, como explica o autor.

Seguindo com o artigo “Entre perdas e repetições: o realismo traumático em *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera”, Nelson Eliezer Ferreira Júnior também toca na questão de “uma masculinidade em estado de tensão”. Partindo da categoria de “realismo traumático”, o autor visita o quarto romance de Galera, publicado em 2012, para evidenciar “um progressivo desapego às coisas e às pessoas no processo de construção do protagonista”. É profícuo para a reflexão proposta o inventário de perdas que carrega o personagem: do pai, que cometeu suicídio; dos familiares, dos quais ele se distancia progressivamente; do avô, que conheceu apenas por relatos de terceiros, e com quem estabelece um vínculo alarmante; e até mesmo “a perda das expressões e do reconhecimento”, devido a um problema neurológico que parece metaforizar sua dificuldade de criar vínculos. Todas essas perdas são analisadas no artigo a partir da ideia da repetição traumática – um processo parcialmente aliviado apenas pela presença da cadela Beta.

Outra configuração das relações de sentido entre perda e morte pode ser vislumbrada em “Reflexões sobre a velhice e a morte em *As intermitências da morte*, de José Saramago”, de Carolina de Aquino Gomes e Ana Marcia Alves Siqueira. Trata-se, aqui, de pensar a ausência da própria morte, e seus impactos em âmbito social. Analisando a primeira parte da narrativa publicada por Saramago em 2005, com base em teóricos como Bauman e Elias, as autoras evidenciam o “caos existencial e sanitário causado pela greve da morte”, culminando em uma “perda da sensibilidade do homem contemporâneo em sua relação com o outro”. Em segunda instância, refletem detidamente sobre a condição dos idosos, que padecem de uma espécie de morte-em-vida abarrotados nos asilos, “cemitérios de vivos”. Impossível, a partir desse texto, não estabelecer uma relação com nosso contexto mais imediato: se, por um lado, estamos vivendo o extremo oposto de uma “greve da morte” com a Covid-19 – próxima da marca dos 2 milhões de mortos em nível global –, por outro, os números exorbitantes parecem provocar a mesma ideia de banalização, distanciamento e perda de sensibilidade de que nos informam Gomes e Siqueira em seu estudo.

Em “Condolências e ressentimentos de João Cabral ‘Na morte de Joaquim Cardozo’”, Everton Barbosa Correia discorre sobre como Joaquim Cardozo se apresenta como limite na obra poética de João Cabral de Melo Neto, com quem estendeu um diálogo poético ao longo de quatro décadas. Nomeando Cardozo em poemas e dedicando a ele obras, João Cabral parece conferir às suas produções certa historicidade que, para o articulista, indica a memória a ser remontada. Entre as análises apresentadas, destaca-se a da composição “Na morte de Joaquim Cardozo”, que ilustra o ressentimento do poeta pernambucano, “menos pela perda afetiva do que pela contribuição que devia ter se consumado como uma referência literária e não vingou”. Assim, evidencia-se as influências de um autor sobre o outro.

Se no último texto se pensou a poesia como espaço de refeitura da memória, em “A antielegia ou a perda do sentido do futuro”, Almir Aquino Corrêa pensa a poesia como espaço de consolação. Sua pergunta inicial mostra o choque entre uma forma poética marcada por ritos de vários níveis e de poesia cerimonial com uma modernidade marcada pela enormidade da morte. Nas palavras do autor, “é muito difícil uma atitude elegíaca na tradição consolatória clássica, pois o futuro se torna, cada vez mais, assombroso e apocalíptico, no sentido da destruição de tudo, inibindo desde sempre a noção de transcendência e de imortalidade”. Tal afirmação é intensificada em contextos como o atual, caracterizado por guerras, genocídios, ataques terroristas e epidemias, fazendo prevalecer, assim, uma noção de perda irreparável que contrasta com a perda como salvação. Pensar, pois, uma antielegia é concentrar-se no lamento da perda enquanto atitude, de ver o texto, tal qual Gilgamesh, como uma forma de resistência à morte e à tarefa de luto. Trata-se de pensar o caráter antielegíaco vinculado a uma atitude melancólica e, paradoxalmente, a sua formulação enquanto objeto estético decorrente de uma impossibilidade de consolo.

Vanessa Massoni da Rocha, em “‘O Haiti (não) é aqui’: silêncios, regateios e estilhaços nos diálogos Haiti-Brasil”, analisa perdas e silêncios na relação entre os dois países, tão similares em história colonial e tão distantes nas relações culturais. A ar-

ticulista vai além dos pré-conceitos que um país tem sobre o outro para propor uma trajetória cruzada, focando na tradução de obras literárias haitianas em solo brasileiro. Para tanto, Rocha se debruça sobre a obra *Estilhaços*, antologia de poesia haitiana contemporânea que reúne cinco poetas e seis décadas e que “pode ser interpretada como novo capítulo desta história repleta de lacunas e mal-entendidos”.

A questão pós-colonial também é abordada por Alexandre Henrique Silveira e Bernardo Nascimento de Amorim em “Ruanda, país de lágrimas: reflexões sobre perda, memória e narrativa em *Baratas*, de Scholastique Mukasonga”. A perda, aqui, assume-se como componente central da obra autobiográfica marcada pelo processo de colonização e que busca reconstruir uma memória ruandesa. Dialogando com Jeanne Marie Gagnebin, Richard Oko Ajah e Márcio Seligmann-Silva, dentre outros, os articulistas leem o texto de Mukasonga como uma narrativa da memória e do trauma, que acaba por denunciar determinadas condições que culminaram em “um trauma estrutural, sofrido pelos tutsis ao longo de décadas de violência e segregação até o genocídio de 1994”. tal movimento de rememorar agiria, por meio da escrita, como forma de lutar: contra o esquecimento, contra a repetição da barbárie e a favor da humanização por meio da arte.

Maurice Blanchot postula dois tipos de solidão: a solidão do mundo e a solidão essencial. A partir dos conceitos blanchotianos, George Lima e Marisa Martins Gama-Khalil analisam a solidão “configurada por meio de vazios e ausências, de dizibilidades e indizibilidades” no conto “O afogado mais bonito do mundo”, de Gabriel García Márquez. Para os autores, “o corpo solitário e insólito do afogado convida seu leitor a visitar e descortinar a experiência da solidão”. Pode-se dizer que se trata de um corpo a um só tempo ausente e presente que incita fascinação e estranhamento e que instaura a possibilidade de “uma experiência insólita na qual é permitida a improbabilidade de percepção da visibilidade do vazio”.

A presença-ausência na representação da morte também direciona a leitura de Daniela Maria Segabinazi e Jaine Sousa Barbosa da obra infantil *Harvey, como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard e Janice Nadeau. Os articulistas analisam como a morte é representada em uma obra direcionada ao pequeno público, geralmente “despreparado” para temas tabus como a morte, e de “como as imagens atuam tanto na construção dos significados dos textos quanto nos desdobramentos de seus sentidos”. Para tanto, um diálogo teórico é mantido não apenas com nomes conhecidos dentro da temática, como é o caso de Philippe Ariès, mas também com discussões próprias do universo infantojuvenil, como Fanny Abramovich e Vera Teixeira Aguiar, além de Nelly Novaes Coelho e Peter Hunt.

Por fim, no ensaio “Luto infantil e o processo de ressignificação da vida: a trajetória de Maria em *Corda bamba*, de Lygia Bojunga”, Carmina Monteiro Ribeiro e Milena Ribeiro Martins focam no surgimento do luto em uma menina de dez anos, que, após perder os pais, acaba por perder, também, suas memórias. Ao reconstruir, em uma espécie de trajetória do herói, as memórias que envolvem seus pais, Maria revive o passado, permitindo que a menina possa “elaborar sua perda e ressignificar sua existência, criando novas conexões com suas lembranças, seus entes perdidos e pas-

sando a lidar melhor com sua nova situação”. Trata-se de uma nova condição e reorganização de uma vida que dava sinais de esquecimento, possibilitando a construção de sua identidade em um mundo sem seus pais.

Como uma escrita em braille, os artigos que aqui se apresentam são construídos de presenças e vazios, como o pequeno personagem insólito de Kafka. O pequeno Odradek, de “Preocupações de um pai de família”, é composto de partes distintas entre si que dão ao ser uma não função, um caráter extremamente movediço, híbrido, que burla a norma da unidade da essência. É justamente esse estranhamento que o Odradek causa que se pergunta - “Será que pode morrer?” (Kafka 1999: 34):

es tan pequeño que crea la impresión de una ausencia. “Es tan pequeño” que escapa a todo intento de asirlo. Es “muy movedizo y no se deja atrapar”. Carece de toda solidez de la esencia. Su movilidad extrema se opone a la constancia de la esencia. Parece ausente porque a menudo se retira al silencio. En ocasiones ríe. Pero su risa suena curiosamente sin cuerpo y vacía. Refuerza la impresión de ausencia [...]. (Han 2019: 35)

Nome sem nome, corpo sem corpo, não ocupa nenhum lugar, não habita nenhuma parte. É esse in-habitar que intranquiliza o pai de família, estranhamento que, para Byung-Chul Han, é devido a sua ausência. Para Noemi Jaffe, Odradek evidencia como somos prisioneiros do hábito, prisioneiros da repetição, prisioneiros pela busca de uma essência, de algo fixo, lugar habitual em que habitamos.

Entendemos que debruçar-se sobre vazios e ausências é também debruçar-se sobre nossos abismos internos, os espaços entre os eus que somos, ecoando a máxima de Rimbaud: *Je est un autre*, que quebra com a proposição de identidade a partir de uma essência, inferindo uma ausência essencial do/no ser. Como recorda Byung-Chul Han, somos definidos também pelas faltas.

Paradoxalmente, escolhemos concluir a apresentação deste dossiê agradecendo especialmente aos que se fizeram presentes, sejam aqueles que aqui se apresentam autoras e autores, pela submissão de textos singulares e instigadores; sejam aqueles que responderam positivamente ao convite nosso para ler e avaliar esses materiais, pela disponibilidade em ano tão horrível. Entre videochamadas e adequações dentro e fora do meio digital, apresentarmos um dossiê tão fastuoso é sinal da força da Educação e da Literatura em uma época tão áspera para nossas áreas.

Que 2021 seja mais gentil com todos nós.

Boa leitura.

## OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. O que é a crítica. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 157-163.

CANEPPELE, Ismael. *Os famosos e os duendes da morte*. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Ausencia*. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente. Trad. Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

KAFKA, Franz. Preocupações de um pai de família. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JAFFE, Noemi. 5 contos existenciais: “As preocupações de um pai de família”, de Franz Kafka. *Youtube*, 15 maio 2015. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=rjHNSuUx\\_gU](https://www.youtube.com/watch?v=rjHNSuUx_gU).

LEVÉ, Edouard. *Suicide*. Trad. Jan Steyn. London: Dalkey Archive, 2011.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### ESPAÇOS E TRAVESSIAS NA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE

Roseane Oliveira de Araújo Félix<sup>1</sup> (UFCAT)  
e João Batista Cardoso<sup>2</sup> (UFCAT)

RESUMO: Este estudo teve como objetivo investigar as relações entre o sujeito migrante e os espaços de sua travessia, bem como a postura deste sujeito diante do desconhecido. Para tanto, utilizamos como corpus de análise os capítulos intitulados: “Essa terra me chama” e “Essa terra me enxota” do romance *Essa Terra* (1976), de Antônio Torres. O objetivo é refletir sobre um momento histórico em que a falta de perspectiva e a ameaça à sobrevivência no meio rural fizeram aumentar a migração para as cidades. Como suporte histórico-crítico nos embasamos nas contribuições e reflexões de Borges Filho (2005), Bhabha (1998), Bezerra Júnior (2014), García Canclini (2008), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: deslocamentos; análise espacial; topoanálise; *Essa Terra*.

### SPACES AND CROSSINGS IN THE CONSTITUTION OF IDENTITY: LOSSES AND ABSENCES IN CONTEMPORARY LITERATURE

ABSTRACT: This study has aimed to investigate the relationships between the migrant subject and the spaces they cross, as well as the subject's posture in the face of the unknown. For that, we used as a corpus of analysis the chapters entitled: “Essa terra me chama”, and “Essa terra me enxota”, from the novel *Essa Terra* (1976), by Antônio Torres. The purpose is to reflect on a historical time when the lack of perspective and the threat to survival in rural areas increased migration to cities. As historical-critical support, we based on the contributions and reflections of Borges Filho (2005), Bezerra Júnior (2014), García Canclini (2008), Bhabha (1998), among others.

KEYWORDS: displacements; space analysis; topoanalysis; Antônio Torres; *Essa Terra*.

Recebido em 6 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

---

<sup>1</sup> roseane.catalao@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4569924107958940>

<sup>2</sup> jbccard@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4983523723863605>

## INTRODUÇÃO

A obra *Essa terra*, do renomado escritor baiano Antônio Torres, membro da Academia Brasileira de Letras, lançada primeiramente em 1976 é considerada a obra prima do autor; traduzido em vários idiomas, o romance narrado por Totonhim traz a Torres o reconhecimento que consolida seu nome no panorama da ficção brasileira contemporânea.

O leitor tem contato com a história da família Cruz, composta por pai, mãe e irmãos; o narrador apresenta os anseios, desejos e frustrações dessa família que elegem a Nelo, o filho mais velho, como herói, dando-lhe a missão de migrar em busca de uma vida melhor para si e para tantos outros que vivem de forma miserável. O destino escolhido é São Paulo, lá Nelo trabalha e manda dinheiro para a mãe; isso gera no imaginário de seus familiares e dos demais moradores do Junco, interesse em migrar também, pois viam na migração a solução para os problemas.

No decorrer da narrativa, percebemos os impactos causados pela cidade grande no sujeito migrante. *Essa terra* revela as mazelas e decadência do homem do campo — na obra, representada por Junco, cidade do interior da Bahia — a partir da entrada do capitalismo travestido de boas intenções. A presença do Banco na narrativa desencadeia a derrota do sertanejo que, inocente, contrai dívidas a juros altos, fazendo empréstimos para investir numa terra árida e infértil, incapaz de dar retorno aos investimentos.

O Banco volta para cobrar a dívida acumulada; as personagens iniciam então, uma luta para não perderem os bens que lhes restavam. Com o intuito de pagar o empréstimo, as terras são vendidas por um valor módico. Sem terras e sem casa, se veem obrigados à migração. A família numerosa é dispersa, locais diferentes são adotados como abrigo.

Nelo, por sua vez, já em São Paulo, passa por dificuldades e não consegue mais enviar dinheiro para a família. Na capital, além da falta de emprego, sofre por não ser aceito na sociedade e quando enfim, consegue voltar para o Junco, vinte anos depois de sua partida, encontra-se derrotado e doente.

Os capítulos que selecionamos para leitura e análise apresentam apenas uma pequena amostra do que a obra *Essa Terra* pode oferecer como objeto de estudo. O enredo do romance apresenta, portanto, a história do fracasso das personagens em sua retirada para o sul e suas esperanças desenganadas ao fazerem contato com diferentes espaços.

## **ESSA TERRA ME CHAMA E ME ENXOTA: O DES(RE)CONHECIMENTO DA PERSONAGEM NO ENTRELUGAR**

No estudo do espaço em obras literárias, fazemos uso do termo topoanálise, conceituado primeiramente por Gaston Bachelard em sua obra *A poética do espaço*. Para esse teórico, topoanálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. No entanto, Ozíres Borges Filho, na obra *Espaço e Literatura: uma introdução à topoanálise*, acrescenta mais reflexões ao termo. Para o pesquisador e crítico literário a topoanálise é mais que o estudo do psicológico, pois abarca outras abordagens sobre o espaço, tais como, inferências sociológicas, fisiológicas etc. Não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

Dessa forma, a obra *Essa terra*, de Antônio Torres, oferece condições para se aplicar determinadas problemáticas do espaço literário. No caso em estudo, a ênfase volta-se, primordialmente, às questões psicológicas e emocionais das personagens com o meio em se encontram inseridas.

Associando tristeza e esperança, numa forma dramática, humorística e irônica, esse romance retrata os migrantes nordestinos das áreas rurais, nos momentos mais difíceis de seu encontro com o desconhecido. Entre as personagens e os espaços da obra em análise há conflitos no convívio; assim, por meio das relações entre os membros de uma família do Junco (cidade do interior da Bahia) e entre estes e o mundo, a obra mostra o problema da migração nordestina para o sul, numa trajetória de desumanização marcada por rupturas psicológicas e sociais, decorrentes da perda da identidade, pelo desconhecimento de si mesmo em terras alheias. No caso em estudo, a ênfase volta-se, primordialmente, às questões sociológicas e emocionais das personagens, questões adensadas em sua relação com o meio em que se encontram inseridas.

Nessa trajetória de retirada para o sul o indivíduo é transformado em decorrência dos contatos com a paisagem de sua travessia; mesmo residindo num espaço, encontra-se alheio a ele; esse alheamento é provocado pela dificuldade de identificação com o outro, que possui comportamentos, hábitos e costumes que lhes são diferentes; para tanto, conforme reitera Silva: “as culturas em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Quando ocorre o deslocamento o indivíduo é confrontado com novas identificações locais” (2010: 103), resultando desse contato um hibridismo cultural cujo reflexo se dá tanto na identidade individual quanto coletiva.

Os deslocamentos abordados na obra provocam o desenraizamento e a derrota, que culminam no suicídio da personagem Nelo, quando não suporta o peso da esperança frustrada nem a angústia de ver sua frustração exposta aos que o tomavam como modelo de coragem, astúcia e sucesso. A postura de Nelo confirma o que Borges Filho ressalta em seu estudo sobre Topoanálise ao afirmar que “a armação do espaço na obra literária é importante para as ações da personagem e desempenha

inúmeras funções dentro da narrativa” (2005: 93); portanto, os espaços por onde o indivíduo transita no decorrer de sua vida interferem diretamente em sua atitude.

No sul, a reação manifestada pela personagem é de estranhamento, tudo ao seu redor é novo e isto a assusta ao ponto de fazê-la desejar sua terra ancestral. As dificuldades enfrentadas ao lidar com a alteridade, aqui representada pela identidade e pela cultura do outro, torna o sujeito migrante um estranho a si mesmo que, por sua vez, tem a identidade esfacelada por consequência dos deslocamentos.

O sertanejo não se reconhece na outra realidade para onde se exilou, como lembrou o pai de Nelo no capítulo “Essa Terra me enxota”, quando migrou para Feira de Santana, onde “era tudo tão diferente. Não conhecia ninguém, nenhum de seus compadres estava nestas ruas, nestas casas” (Torres 1988: 55). É da ausência do outro em cuja imagem poderia projetar seus desejos, seus sonhos e sua voz que a personagem, estranhando e desconhecendo a si mesmo, descobre-se perguntando: “— Quem sou eu? [...] Assim nos vemos: quietos, calmos, encobertos por milhões de mandamentos que nos impedem de dizer o que somos” (Torres 1988: 71). A personagem reconhece, enfim, um conjunto de determinantes ideológicos que lhe impedem de se assumir como pessoa em sua plenitude.

Quando deixa seu espaço original, o migrante torna-se diferente, porque o outro com quem conversa e se relaciona na outra terra para onde vai tem outros costumes e, não raro, outras crenças; ouve outro tipo de música e dança sob outro ritmo. Isso implica uma forma de desenraizamento e frustração que retratam um aspecto recorrente na sociedade brasileira de meados do século XX, quando recrudescem o espetáculo dos retirantes que saem do nordeste do país em direção ao sul.

O espaço tem capacidade tanto de influenciar quanto de transformar a personagem. Zé, o farmacêutico, quando chega ao Junco passa por transformações, “já não era o homem manso e delicado de antes [...] vindo do Irará, uma terra infinitamente mais civilizada” (Torres 1988: 37), viver naquele espaço possibilitou que a personagem fosse moldada conforme os costumes e maneiras dos moradores locais.

Outras vezes, percebemos a influência da personagem sobre o espaço, como é o caso do sargento de polícias vindo para o Junco, ao chegar àquele espaço, leva novidades que jamais foram objeto de experiências pelos moradores do lugar. “Uma nova era haveria de começar numa terra sempre igual a si mesma, dia após dia: gente se amontoando na janela do sargento, para ver a novela das oito, na televisão — esse milagre que só um homem da capital poderia nos ter revelado” (Torres 1988: 42). Vem daí um estranhamento de mão dupla: quem chega da capital se sente estranho no Junco, da mesma forma que os moradores desse lugar não reconhecem seu modo de vida no forasteiro.

A ação da personagem é, portanto, motivada pelo espaço a que pertence. Quando Nelo vivia no Junco, tinha o costume de se banhar no rio e ver de perto o crescimento da plantação; fenômeno comum aos espaços rurais. Logo, o Junco e seus elementos naturais favorecia tal ação. Em contrapartida, ao chegar a São Paulo, sua ação é modificada pelos fatores daquele outro espaço, no lugar de um rio com águas correntes

para se banhar, a personagem terá que lidar com a poluição do Tietê. Ao acordar sua visão lhe reserva grandes prédios e indústrias, ao contrário do Junco que lhe favorecia a contemplação da natureza: “era bonito ver uma plantação nascendo, e mais bonito ainda era vê-la crescer, as folhas se abrindo, orvalhadas, de manhãzinha” (Torres 1988: 46).

Conforme proposto por Borges Filho, o espaço em obras literárias é composto por cenário, natureza e ambiente; segundo ele, “o ambiente é o cenário ou a natureza impregnados de um clima psicológico” (2005: 99). Os ambientes construídos na obra *Essa Terra* muitas vezes estão relacionados com a camada psicológica das personagens, muitas vezes lembrados em tom de nostalgia, guardada na memória e resgatada pelo narrador em momentos específicos da narrativa, a fim de dar sentido à determinada cena, como nos excertos que apontam para a importância que o ambiente exerce sobre as pessoas: “– Diga a ele que ele nasceu ali – meu tio apontou para o lado do curral da matança. – Diga também que eu carreguei ele no meu ombro [...] Eu estava louco para tomar um banho no tanque velho (lá mesmo, onde todos nós vamos morrer afogados) e queria que meu irmão fosse comigo” (Torres 1988: 18).

O encontro entre dois irmãos que não se conheciam mexe com as emoções deixando expectativas naquele que era considerado o exemplo da família. Totonhim, após três semanas desfrutando da companhia do irmão mais velho, vai ao seu encontro tentando despertá-lo do sono, pois conforme o narrador da obra “o grande homem parecia ter voltado apenas para dormir” (Torres 1988: 18). A descrição de um cenário composto por elementos da natureza justapostos a determinada personagem desencadeiam um ambiente, como podemos perceber em um trecho da obra de Antônio Torres:

Era meio-dia e eu sabia que era meio-dia simplesmente porque ia pisando numa sombra do tamanho do meu chapéu, o único sinal de vida na velha praça de sempre, onde ninguém metia a cabeça para não queimar o juízo [...] a alpercata esmaga minha sombra, enquanto avanço num tempo parado e calado, como se não existisse mais vento no mundo. Talvez fosse um agouro. Alguma coisa ruim, muito ruim, podia estar acontecendo. – Nelo – gritei da calçada – não houve resposta. Não houve e houve. Na roça me falavam de um pássaro mal-assombrado, que vinha perturbar uma moça, [...] a qualquer hora da noite. Podia ter sido o meu irmão quem acabava de piar no meu ouvido, [...] atordoado me apressei e bati na porta e bastou uma única batida para que ela se abrisse – e para que eu fosse o primeiro a ver o pescoço do meu irmão pendurado na corda, no armador da rede. (1988: 17)

Percebe-se que os elementos que compõem a cena do suicídio de Nelo são conjunções entre natureza e cenário que culminam num ambiente que prediz a ação da personagem. O mau presságio sentido por Totonhim encontra ressonância na natureza por meio do som transmitido pelo pássaro noturno, ou como salienta Borges Filho, “a natureza reforça a ação, propiciando uma extrema coesão e coerência dentro da narrativa” (2005: 100), o que antes parecia um sono profundo materializa no sono

eterno, ou seja, a morte da personagem que voltou para sua terra após sofrer transtornos psíquicos e o esfacelamento de sua identidade e cultura.

Os espaços na narrativa literária são carregados de memórias, cuja preservação se dá pela relação afetiva que as personagens mantêm com seu local de origem. No capítulo intitulado “Essa terra me enxota”, o pai de Nelo é a personagem que mais demonstra essa relação de afetividade com o espaço que lhe pertencia, e busca, por meio da memória, preservar as histórias ali vividas: “O velho bateu a cancela sem olhar para trás. Mas não pôde evitar o baque, o último baque. Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso” (Torres 1988: 49). Percebemos neste fragmento que a personagem guarda um carinho especial por aquele espaço, no entanto, sua partida é inevitável, desta maneira resta-lhe a dor causada pela separação. Com o afastamento do lugar natal as lembranças de outrora vão surgindo, de modo que,

a casa da lembrança se torna psicologicamente complexa [...] os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas [...] além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós [...] essa região das lembranças bem detalhadas, facilmente guardadas pelos nomes das coisas e dos seres que viveram na casa natal, pode ser estudada pela psicologia corrente. Mais confusas, menos bem delineadas, são as lembranças dos sonhos que só a meditação poética nos pode ajudar a encontrar. A poesia, em sua função maior, nos faz reviver as situações do sonho. A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. (Bachelard 1993: 207)

Deixando a casa natal, a família Cruz, por alguns instantes passa por um transe; não fazia parte dos planos abandonar o lar; revive os sonhos ali construídos; o baque da cancela está figurado nas emoções da personagem que prefere partir sem ao menos olhar para trás, na tentativa de controlar seus sentimentos, procurando assim dar novo rumo à vida, pois “se olhasse para trás, veria a grande árvore na porta, sombreando o avarandado – a árvore que ele, a mulher e o filho mais velho plantaram” (Torres 1988: 49). Atrás ele vê sua história, suas memórias, à frente está seu futuro, o desconhecido. A partir dali precisaria trilhar novos caminhos, muitas vezes, incertos. Então, a personagem passa a viver no entrelugar, uma vez que no Junco não há mais possibilidade de sua permanência devido às precárias condições que o local lhe oferece. No outro espaço, para onde vai, terá que colocar em prática a adaptação e o entrosamento com o outro como estratégia de sobrevivência, porque lidar com o diferente torna-se um desafio constante.

Entre São Paulo e Junco há o intermeio que são as diferenças vividas pelas personagens, na medida em que vão se modificando ao longo do caminho. Nesse intervalo elas vivem em constantes dúvidas sobre qual espaço será o melhor para viver. Por ora têm a ilusão de que São Paulo é a terra da felicidade, “cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo”, mas quando chega lá que percebe outra realidade: “aqui vivi e morri um pouco todos os dias. No meio da fumaça, no meio do dinheiro. Não sei se fico ou

se volto. Não sei se estou em São Paulo ou no Junco” (Torres 1988: 47). Os dois espaços trazem conflitos para as personagens. Dessa forma, Vicentini questiona:

Mas afinal que terra é essa que o livro *Essa terra* demonstra? São Paulo ou Junco, como os dois extremos da corda? A ambiguidade reina, a começar pelo demonstrativo *essa*. Enquanto dêitico, ele é intermediário. Não indica um lugar muito próximo do interlocutor, que usa *esta* neste caso, nem um lugar muito longe, quando o interlocutor, então, usaria *aquela*. O que significa que pode ser tanto um quanto o outro, num movimento cíclico. (1998: 52)

Sobre a noção de entrelugar, Homi Bhabha assevera ser este o “terceiro espaço”, aquele em que há o encontro de culturas, “é algo que acompanha a ‘assimilação de contrários’ que cria a instabilidade oculta e que pressagia poderosas mudanças culturais” (1998: 69). Desse encontro deriva o sujeito híbrido que carrega consigo uma bagagem multicultural; é, portanto, “o fio cortante da tradução e da negociação, o entrelugar, que carrega o fardo do significado da cultura” (Bhabha 1998: 69), disseminada por diferentes comunidades com o intuito de evidenciar a capacidade de adaptação do ser humano.

Essa adequação a novos hábitos desencadeia na desconstrução da identidade. O sujeito se vê impossibilitado de viver em terra estrangeira sem antes passar pelo processo de adaptação ao local de chegada. Não há, no entanto, uma perda, mas sim uma fragmentação identitária e cultural. É como se ele, ao chegar, desfizesse sua bagagem, colocando cada item no seu devido lugar, necessitando no fim, adotar novos itens para complementar aquilo que lhe falta para que haja harmonia, ou seja, o sujeito desconstrói para em seguida reconstruir conforme estabelecido pelos indicadores padrão da sociedade, ou como afirma Hall:

a identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (2015: 11)

Percebemos então que a personagem passa por um hibridismo cultural que, de acordo com Silva: “tem sido analisado, sobretudo, em relação com o processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas” (2009: 87). Consequentemente, essa mistura advinda do processo de hibridização coloca em perigo aquelas identidades fundamentalmente separadas. Assim, García Canclini considera que “a hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida

de muitos migrantes” (2008: 29). Contudo, com o fenômeno migratório, as culturas homogêneas cedem espaço para se instalar nas camadas populares a heterogeneidade multicultural.

O hibridismo é, portanto, um processo natural que ocorre como parte da diáspora, em consequência das relações com a alteridade. Esse processo culmina por produzir alterações nas identidades de origem, o contato com o outro conduz o sujeito a afirmar suas origens e defender sua identidade. Mas para tanto, García Canclini ressalta que “ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável” (2008: 190). No entanto, afirmar a própria identidade não quer dizer negar a identidade do outro, pois a troca de experiências entre comunidades é substancial para a sobrevivência do indivíduo, ou como reforça Bezerra Júnior, ao afirmar que “a resistência a culturas externas impede o sujeito de se abrir a novos horizontes com os quais venha a se deparar em outras partes do mundo” (2014: 15), afinal, a complexidade sociocultural contribui para a existência de sociedades cada vez mais heterogêneas.

As personagens de Torres vivem uma relação conflituosa com o desconhecido. Em *Essa Terra*, Nelo, *a priori*, em sua adolescência, efabula que ao chegar a São Paulo sua vida será transformada de maneira positiva. No entanto, quando enfim tem o desejo realizado, encontra dificuldades em se inserir naquele espaço e percebe que tudo não passava de fantasia, ao afirmar que “São Paulo não é [como] se pensam no Junco” (Torres 1988: 50); a realidade que o cerca intimida suas perspectivas. Então o fascínio acaba e cede lugar ao medo, como pode ser percebido na fala da personagem em momentos de agonia, “ventos frios, homens fortes: do Sul e do Norte [...] cacôs da minha cabeça voavam e se espalhavam pela calçada [...] no princípio foi apenas ilusão” (Torres 1988: 43). Essas contradições encontradas no outro espaço apresentam um sujeito em crises psicológicas e sociais, decorrentes da migração, falta de oportunidades e de sua dificuldade de adaptação com o diferente. A mesma sensação de incompletude acontece com os demais integrantes de sua família, ao deixarem o Junco na busca pelo paraíso, ou na procura por condições de sobrevivência. Consoante a isso, Campos e Rodrigues ressaltam que “O fenômeno migratório não é simplesmente processo de deslocamento populacional de um local mais pobre para um mais rico. Em torno do migrante está contida uma áurea (*sic*) de dor, alegria, saudade, esperanças e ilusões. Lembranças do que deixou e sonhos do que pretende conquistar” (2011: 36).

Os pressupostos de Borges Filho, no estudo acerca da teoria da Topoanálise, trazem ao lume o termo topopatia, o qual faz referência às emoções que envolvem personagens e espaço. Para ele, “essa relação passional pode dar-se de duas formas. [Quando] a personagem sente-se bem no espaço em que se encontra”, desencadeando a topofilia. Na segunda forma em outros casos; a saber: “a ligação pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço” (Borges Filho 2005: 117), tornando-se maléfico para si, daí o termo topofobia. Tem-se, portanto, as duas formas reduzidas à topopatia e à topofobia.

Em algumas personagens de Antônio Torres, topofilia e topofobia são traços marcantes no decorrer do romance, pois os sujeitos ali representados transitam por diferentes espaços e essa mudança causa transtornos identitários e psíquicos, uma vez que cada espaço carrega consigo uma história e modos de vida distintos. O espaço representado pela pequena cidade de Junco, no interior da Bahia, transmite segurança; logo, a topofilia aparece nos casos em que a personagem demonstra sua relação com o lugar ao descrevê-lo de maneira poética:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder os seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo. O cheiro de alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer: – Hei de te amar até morrer. Essa é a terra que me pariu. (Torres 1988: 19)

Os nomes Sofrê, Sofraco e Sofrido possuem uma ênfase semântica que se relacionam, chamando a atenção do leitor para atribuir sentidos às palavras e abranger seus significados. A escolha semântica das palavras adotadas pelo autor é relacionada ao comportamento desses seres que denotam sofrimento – o pássaro Sofrê com seu canto melancólico, a galinha Sofraco que emite um som parecido com a palavra “tô fraco”, ou seja, vive de lamentações, e o boi Sofrido, que tem sua vida reduzida à servidão. Esses três elementos da natureza local representam um todo formando assim característica comum do espaço e de seus indivíduos.

Por meio da descrição do lugarejo de Junco, percebemos um espaço que não goza de atrativos positivos. Mesmo assim desperta em seus moradores uma força telúrica capaz de se fazer amado, apesar dos dissabores provenientes de “um lugar esquecido nos confins do tempo” (Torres 1988: 19) pelo sistema político. A cena apresentada é composta por elementos que caracterizam determinado espaço e, conseqüentemente, as pessoas que ali vivem. Apesar da aura de sofrimento figurada nos elementos da natureza, o pássaro Sofrê, a galinha Sofraco e o boi Sofrido, a personagem consegue se identificar e amar até a morte uma terra inóspita, mas que para ele é a representatividade do lar acolhedor com o qual interage.

Diferentemente da topofilia, a topofobia provoca a negação da personagem em relação a determinado espaço, a segurança é substituída pela incerteza. Em São Paulo, sem emprego, sem família e sem dignidade, Nelo percebe que “no princípio foi apenas ilusão” (Torres 1988: 43). A idealização que mantinha sobre aquela cidade é interrompida pelo fracasso. Os planos de se tornar um homem bem sucedido e que “dava sorte com as mulheres” são frustrados, porque naquele outro espaço ele assume o papel do marginalizado e luta contra forças superiores.

Perseguido pela polícia, Nelo deseja reencontrar os filhos e a esposa para reconstituir sua família; num espaço topofóbico a personagem sofre: “– me apalpam, me beliscam, os faróis me atordoam, o povo me rodeia, todo mundo quer ver, o que foi que houve, um ladrão. Comecei a chorar. Estão me matando. Devem ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua. Na grande capital” (Torres 1988: 44-47). A sensação que esse ambiente transmite é de sufocamento, “o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo” (Borges Filho 2005: 94).

De acordo com Gonçalves, “o espaço em *Essa terra*, tanto da cidade quanto do sertão, alterna-se entre a elevação e o rebaixamento, entre a descrição entusiasmada das características e possibilidades da nova terra em que a cidade se configura e a desesperança com a aspereza desse lugar” (2018: 445). Entre o Junco e São Paulo, as personagens encontraram-se num plano alheio à realidade vivida, as condições de sobrevivência se encontravam do lado oposto àquela terra que as expulsou; isto é, elas foram, conforme o narrador de *Essa Terra*, para “o sul de Alagoinhas, para o sul de Feira de Santana, para o sul da cidade da Bahia, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo – Paraná, para o sul de Marília, para o sul de Londrina, para o sul do Brasil”, pois acreditavam que a “sorte estava no sul, para onde todos iam” (Torres 1988: 61-62).

Na obra *Essa Terra*, encontramos o sertanejo que para fugir das secas, busca as terras do Sul como redenção. O sul é, simbolicamente, o paraíso das personagens; um espaço com sentido de prosperidade. O paraíso é, portanto, um espaço físico que interage com o espaço psicológico interior da personagem, na medida em que lhe dá novas nuances a identidade.

A partir dessas reflexões podemos dizer que a obra literária é um dos recursos disponíveis para um estudo topoanalítico. É evidente a relação entre personagem e espaço, vivida no processo de construção da narrativa. A intenção desse estudo foi, portanto, trazer ao lume alguns apontamentos sobre o espaço, que despertaram nossa atenção ao longo da leitura da obra *Essa terra*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhamos por meio da família Cruz o retrato da sociedade com o drama do nordestino que para sobreviver precisa buscar as capitais desenvolvidas. Na obra são retratados aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais que dialogam com a história, desnudando momentos de tensão vividos por uma classe oprimida.

Percebemos que os espaços da opressão e do medo alimentam na personagem o desejo de encontrar outro espaço que seja capaz de condizer com suas expectativas. Daí surge uma ideia de paraíso como contraste em relação ao Norte e ao Sul. Estes espaços exercem sentimentos e funções sobre os sujeitos, provocando-lhes estranhamento e desconforto.

A partir da leitura proposta, entendemos que Junco e São Paulo são espaços que suscitam sonhos, no entanto, funcionam como molas propulsoras que conduzem o indivíduo a viver na fronteira. Essas terras carregam significados para as personagens; enquanto uma é a ressignificação do amor e da proteção a outra é fonte que proporciona a sobrevivência. Ambas chamam e em seguida enxotam.

Essa ação dos espaços sobre as personagens propicia a efabulação por um lugar utópico e as personagens passam a vislumbrar um lugar ideal para se viver em harmonia, afinal, Santos enfatiza que “a utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas, por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar” (1999: 278), para conquistar a liberdade e viver de forma distinta àquela baseada na opressão. Independente da direção tomada, a imagem que se constrói é a de entes humanos desumanizados que, individualmente ou em grupos, reagem às condições adversas de sobrevivência em sua terra ancestral, partindo em busca de novos horizontes, onde acreditam ser possível sobreviver.

#### **OBRAS CITADAS**

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEZERRA JÚNIOR, Heleno Álvares. Para além do trauma intransponível: novas reflexões sobre a diáspora em ficção contemporânea. Paulo César Oliveira, Shirley de Souza Gomes Carreira, orgs. *Diásporas e deslocamentos: travessias críticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES FILHO, Ozíres. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: Introdução a uma Topoanálise. Ozíres Borges Filho, Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta, orgs. *Língua, Literatura e Ensino*. Franca: Ribeirão, 2005. 85-130.

CAMPOS, Luciene Lemos de, Luciano Rodrigues. Migrantes e migrações: entre a história e a literatura. *Albuquerque: Revista de História*, Campo Grande, v. 3, n. 5, p. 33-49, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/3968>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. 4ª. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Rogério Gustavo. A instabilidade no universo ficcional de *Essa Terra*, de Antônio Torres. *Signótica*, Goiânia, v. 30, n. 3, p. 434-449, jul./set. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/46091>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

SILVA, Amanda. São Paulo não é o que se pensa: uma leitura da trilogia torresiana. Cláudio Clédson Novaes, Roberto Henrique Seidel, orgs. *Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. Tomaz Tadeu da Silva, org., Stuart Hall, Kathryn Woodward. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. 73-102.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 1988.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, vol. 1, n. 1, p. 41-54, jan/jun. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1778>.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### A AUSÊNCIA COMO SENTIDO PARA O AMOR EM “UMA ESTRANGEIRA DE NOSSA RUA”, DE MILTON HATOUM

Rafael Magno de Paula Costa<sup>1</sup> (UNESPAR)

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura e análise do conto “Uma estrangeira de nossa rua”, de Milton Hatoum (2010), discutindo uma proposta de sentido para o amor como ausência. Para tanto, partimos de conceitos de pensadores contemporâneos, como Zygmunt Bauman (2004) e Pascal Bruckner (2014), que defendem a tese da morte do amor verificada por meio da sua fácil realização. O personagem analisado em questão evidencia uma paixão obsessiva, entretanto, sua falta de experiência impede que ele vá ao encontro do objeto de seu amor. Desse modo, a ausência de experiência, bem como a consequente ausência do amor, no caso do conto, ocasiona um efeito contrário de “morte do amor”, uma vez que pela não sua não realização a paixão permanece viva na mente do personagem. Esse amor vivo se explica, de acordo com a psicóloga Nadiá Paulo Ferreira (2004), como um sentimento de frustração amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: ausência; inexperiência; amor; masculinidade.

### ABSENCE AS INEXPERIENCE AND AS A MEANING FOR LOVE IN “UMA ESTRANGEIRA DE NOSSA RUA”, BY MILTON HATOUM

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the short story “Uma estrangeira de nossa rua”, by Milton Hatoum (2010), discussing a proposal about the meaning of love as an absence. Therefore, from the concepts of contemporary philosophers, such as Zygmunt Bauman (2004) and Pascal Bruckner (2014), which defend the thesis about the death of love, this notion is verified through its easy realization. The character analyzed in question shows an obsessive passion, however, the lack of experience prevents him to go after his love. Thus, the absence of experience and the absence of love cause an opposite effect about “death of love”, because the character’s inexperience keeps love alive in the character’s mind. This living love is explained, according to the psychologist Nadiá Paulo Ferreira (2004) as a feeling of loving frustration.

KEYWORDS: absence; inexperience; love; masculinity.

Recebido em 6 de julho de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

---

<sup>1</sup> rafaelpc82@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5719819132880901>

O conto “Uma estrangeira da nossa rua”, publicado pela primeira vez em 2009 na coletânea *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum, propõe um sentido de amor a partir da noção de ausência. É importante, assim, demonstrar como alguns conceitos sobre o amor que corroboram para essa noção de ausência. O pensador francês, Pascal Bruckner, em *O paradoxo amoroso*, enfatiza, por exemplo, a ideia de que os obstáculos, de algum modo, garantem a sobrevivência do amor:

Amar o amor em geral mais do que os próprios seres é deleitar-se com um ideal. [...] Privado dos obstáculos que o vivificavam ao freá-lo, ei-lo obrigado a encontrar em si os meios de se renovar. Ele morre não por ter sido impedido, mas por ter sido tão bem sucedido. A paixão, dizem, é irresistível; infelizmente ela resiste a tudo, salvo a si mesma. A tragédia clássica opunha uma ligação impossível a uma ordem cruel; na tragédia contemporânea, o amor é morto por ele mesmo, morrendo de sua própria vitória. É exercendo-se que ele se destrói, sua apoteose é seu declínio. (2014: 111)

A “morte do amor” se explica em sua natureza contraditória. Ou seja, à medida que não há nada que impeça sua realização ou concretização, o amor inicia sua derrocada rumo ao falecimento. A presença constante da pessoa amada, nesse caso, contribui para acentuar a falência de um dado relacionamento. A morte do amor pode ser explicada como decorrência da crescente proximidade de um determinado casal.

Bauman, em *Amor líquido*, corrobora com essa noção de que o amor morre quando ele se realiza. De acordo com ele, o amor e a morte seriam experiências únicas que não se repetiriam: “poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta a repetição, não permite recurso nem promete prorrogação” (Bauman 2004: 16-17).

O amor, sendo uma experiência única, não passível de repetição, morreria em sua realização. Nesse sentido, Bauman utiliza-se das imagens de Eros e Tântatos para falar sobre essa proximidade do amor e da morte. Segundo ele, Eros quando finalmente triunfa é simultaneamente derrotado, pois, quando o amor atinge o seu fim automaticamente morre. À medida que o sujeito deseja ardentemente conquistar alguém, quando finalmente consegue êxito, o amor perde seu poder de encantamento: “Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer – e definir. Eros é possuído pelo fantasma de Tântatos, que nenhum encantamento mágico é capaz de exorcizar” (Bauman 2004: 22).

O conto “Uma estrangeira da nossa rua” é narrado em primeira pessoa, indicando certo tom confessional. O narrador, ao chegar de viagem para a casa de sua tia chamada Mira, em Manaus, pergunta sobre uma família estrangeira. Esse interesse pelo passado revela certo comportamento saudosista por parte do narrador e é mais perceptível quando sente a ausência da família estrangeira: “Na varanda de casa, ao

olhar as ruínas do bangalô, me lembrei de Lyris, mais alta e também menos arredia que a irmã. O cabelo quase ruivo, o rosto anguloso e os olhos verdes e um pouco puxados embaralhavam traços do pai e da mãe” (Hatoum 2010: 16). A narrativa parte dessas lembranças do narrador que retorna ao passado para contar como foi essa experiência amorosa.

Lyris surge como uma figura feminina pela qual o narrador nutria alguma atração: “Só me dei conta dessa beleza estranha e misturada no fim da infância, quando senti alguma coisa terrível e ansiosa parecida com a paixão” (Hatoum 2010: 16). A temática amorosa aparece no texto como motivação para a narrativa. O amor alimentado pela distância e ausência da amada criam um sentido muito próximo ao que significou o amor cortês na Idade Média, surgido no século XII, em que o amor é alimentado pela imaginação e pela fantasia. A idade da moça também é revelada: “Lyris devia ter uns dezoito anos, e a irmã era quase da minha idade: quinze” (Hatoum 2010: 16).

Uma aproximação é descrita pelo narrador como algo praticamente impossível, considerando que Lyris e sua irmã eram constantemente escoltadas pelo pai: “não iam às festas, não pulavam Carnaval, não se bronzeavam nos balneários nem tinham namorados ou amigos. Andavam sempre juntas, e sempre escoltadas pelo pai: o engenheiro Doherty. Diziam que ele era inglês ou irlandês, e a verdadeira nacionalidade permaneceu um mistério” (Hatoum 2010: 16).

Essa dificuldade cria no imaginário do narrador um desejo de querer descobrir quem é Lyris e estabelecer ligações mais próximas, como uma possível amizade, por exemplo. Porém tal anseio é impossibilitado devido a essas circunstâncias. O narrador chega inclusive a pontuar a descoberta da grafia de Lyris como se fosse uma espécie de prêmio:

A família Doherty recebia dos vizinhos convites para festas de São João e de aniversário. Nós sempre convidávamos os estrangeiros, e sempre recebíamos um buquê de flores com um bilhete de agradecimento ou parabéns, assinado pelos pais e suas filhas. Eu aguardava esses bilhetes, gostava de ver a assinatura de Lyris, e pensava que o nome dela, escrito com letras inclinadas, quase deitadas, era um presente para mim. (Hatoum 2010: 17)

Essa paixão invade a mente do narrador que passa a desejar Lyris com mais intensidade. O amor é vivo em razão desse anseio de conquista do rapaz. As barreiras que impossibilitam uma aproximação tornam-se uma motivação a mais para lutar contra as dificuldades. Detalhes mínimos, como a escrita, passam a ter significados profundos para o personagem. Esse amor beira a obsessão quando o narrador conta como passou a vigiar a moça:

Quando fiz catorze anos [...], pude galhos e folhas do jambeiro do quintal, abrindo um clarão na copa espessa da árvore. Então podia ver o pátio onde a mãe estendia a roupa molhada das filhas; aos domingos, cinco da tarde, via a família ao redor de uma mesa sob a acácia; conversavam, riam, tomavam chá

e comiam pupunha cozida com manteiga. [...] Aos sábados, podia ver a janela do quarto das irmãs. A cama de Lyrís aparecia inteira, a da irmã, só a metade; durante a semana, as duas moças raramente ficavam no quarto, pois estudavam no escritório da fachada oeste, inacessível ao meu olhar. (Hatoum 2010: 17)

A atitude do rapaz, de podar os galhos que impediam a visão sobre a residência vizinha, demonstra como essa atração o leva a agir de maneira absurdamente apaixonada. O modo como ele mirava as roupas das moças no varal e como marcava determinados horários dos programas familiares para poder contemplar Lyrís demonstra como o distanciamento da moça possibilitavam um amor que crescia pela ausência do contato. Esse amor, alimentado pela ausência, poderia muito bem ser mal interpretado na hipótese de Lyrís descobrir o que o rapaz estava fazendo. Ela poderia entender que tal atitude configuraria um abuso por parte dele, pois estava invadindo sua privacidade. O amor secreto do narrador, caso fosse descoberto, poderia ser fonte de angústia e decepção para ele, no caso de Lyrís interpretar suas atitudes como as de um sujeito psicótico, embora não seja possível confirmar qual seria a reação da moça, em razão da narrativa em primeira pessoa.

O narrador relata essa aventura a partir dos seus catorze anos. Ainda muito jovem, o rapaz começa a descobrir o amor pela atração que sentia pela moça. A fantasia e a imaginação, nesse caso, exercem domínio sobre ele, de modo que isso alimenta esse amor a distância. A falta de experiência também contribui para acentuar essas projeções e anseios. O texto coloca como esse amor estaria supostamente prejudicando o rapaz: “Naquele ano passei parte dos dias na varanda à espera da moça. Tia Mira ralhava: Vais ser reprovado por causa dela. Desiste de uma vez, ela é quase mulher, e tu és um menino” (Hatoum 2010: 18).

Ao classificar o adolescente como “um menino” em contraste a Lyrís como “quase mulher”, tia Mira reforça a impossibilidade de o rapaz lançar-se à conquista da estrangeira. Essa desvantagem apresenta-se para o narrador como um obstáculo a ser vencido e provar para a tia que ele “não era um menino”. Essa busca pela afirmação da sua masculinidade é uma razão a mais para o adolescente em ao encontro do amor com Lyrís.

Essa espera por Lyrís quase diariamente demonstra como o amor faz com que ele perca o domínio de si, passando a agir em razão dessa paixão. Essa ausência, portanto, cria o sentido de amor para ele. O amor é capaz de sacrifícios absurdos como, por exemplo, reprovar na escola por causa disso. Esse amor apaixonado e obsessivo direciona seu pensamento exclusivamente para a moça: “Como seriam as noites dos Doherty? Que segredos, palavras e gestos havia na intimidade, na quase absoluta reclusão?” (Hatoum 2010: 19). A inexperiência do rapaz em lidar com esse sentimento o leva a sobressaltos sentimentais, emotivos e não racionais, mas compreensíveis considerando-se que ele está descortinando os mistérios do amor.

Esse desejo de conhecer e, conseqüentemente possuir, leva o narrador a sentir medo de ser eclipsado por outro homem: “Meu tio, mais tosco e bruto, andava nu pela casa e sentava de pernas abertas na rede e me encarava com um sorriso cínico:

Essa Lyris é pra mim, rapaz. Qualquer dia ela larga o pai e vem sentar no meu colo” (Hatoum 2010: 18). O ciúme é outra paixão que atormenta o rapaz. A possibilidade de rivalizar a moça com o tio é outro fator próprio desse universo masculino que crê na ideia de que a moça configure uma espécie de objeto de conquista, como um troféu.

Essa luta do jovem pela conquista é o mote que o move à procura constante de Lyris, também como forma de afirmar sua identidade masculina. Desse modo, as práticas masculinas que compõem a luta íntima do sujeito e sua identidade são ainda mais contundentes na adolescência. Cecchetto entende as masculinidades dentro do que denomina como “configurações de práticas” (2004: 64). Essas configurações demonstram como determinadas lutas e conflitos no interior de modelos de masculinidades podem ser depreendidos em que alguns homens são mais valorizados e exaltados em detrimento de outros. É o caso dos homens experientes, como o tio, que se sobrepõem aos inexperientes, como o narrador em sua adolescência.

Com efeito, as masculinidades se configuram como relações práticas relativas à classe, etnia, idade, raça, nacionalidade e posição ocupada. A idade, no caso em análise, é o que pesa para o jovem. Dessa maneira, caberia, dentro do exame dessas hierarquias, extrair as construções masculinas inerentes a cada caso. Cecchetto estabelece ainda que:

O mais importante é perceber as relações de poder ou prestígio, na constituição desses modelos hegemônicos e subordinados; isto é, o ideal hegemônico criado num contexto de oposição a “outros”, cuja masculinidade era desvalorizada. Desse modo, é sobre a emasculação de outros que se constrói um tipo de masculinidade hegemônica. Na tentativa de se conferirem uma masculinidade socialmente valorizada, certos grupos masculinos negam outras versões de homem, transformando-as em duvidosas ou desprezíveis. (2004: 66)

De acordo com Cecchetto, determinados homens podem sofrer exclusão no interior das disputas masculinas predeterminada pelo modelo hegemônico. Temos assim, no caso dos adolescentes, masculinidades heterossexuais subordinadas, em que o homem inexperiente é subordinado pelo experiente, segundo uma hierarquia entre os mais e os menos “machos”. O conto demonstra que, para tornar-se homem, nesse caso, seria preciso adquirir essa experiência.

A figura do tio, como um homem conquistador e mais experiente, também emerge causando o receio de perder a moça para um sujeito mais ousado. O conto contrapõe essas noções em que o adolescente se percebe como “menos homem” que seu tio. A experiência e a ousadia dos homens que já sofreram vitórias e revezes no universo da conquista amorosa causa esse medo ou receio de ser ofuscado, conseqüentemente, o ciúme que advém desses sentimentos.

O ciúme, nesse caso, não se verifica apenas em relação ao tio, mas também é indiretamente projetado contra o pai de Lyris: “Lembro que, num fim de tarde, as duas irmãs pararam de recolher a roupa do varal, correram até a garagem e reaparecem

no pátio, penduradas no pescoço do pai, que mal beijou a mulher” (Hatoum 2010: 19). Ao pontuar o excesso de carinho em relação às filhas e a ausência de atenção com a esposa, o narrador remete ao ciúme do amor paterno.

O erotismo, a sexualidade aflorada e o desejo pelo corpo feminino acentuam ainda mais as crises de paixão do narrador. O voyeurismo do adolescente faz com que ele transite entre o amor e o crime de estar invadindo a privacidade de Lyris:

É impossível me aproximar de Lyris, pensei, enlouquecido numa tarde quente de agosto em que a vi deitada na cama, nua, lendo um livro de capa vermelha. As lentes do binóculo traziam para perto de mim o contorno e os relevos do corpo, os cachos de cabelo ruivo e os olhos verdes. Tranquei a porta da varanda e com as mãos suadas me delicieei com a visão do corpo de Lyris. [...] Foi a primeira moça que vi assim: leitora e nua. (Hatoum 2010: 19)

A cena precisa ser compreendida em dois contextos. Uma leitura moralista levaria a uma possível interpretação de que o rapaz estaria ultrapassando os limites do bom senso, praticando ações abomináveis, como importunar a privacidade da jovem. Outra leitura possível compreende as ações do rapaz como a de um curioso que se lança à aventura amorosa, embora da mesma maneira inconveniente. Entretanto, o amor na adolescência possui certas inconveniências e tons de rebeldia passional, em que se correm riscos ou se praticam atitudes insensatas pelo simples prazer da descoberta amorosa. No caso de um adolescente de catorze anos, esse voyeurismo pode ser compreensível, considerando que a beleza da moça o paralisa, forçando-o a amá-la de maneira quase religiosa. Talvez não o fosse se a moça eventualmente descobrisse o que estava se passando. Ainda há uma terceira conjectura: a possibilidade de Lyris gostar da ideia de ser desejada por um rapaz mais jovem.

Embora nada disso tenha efetivamente ocorrido, ou seja, Lyris, ao menos aparentemente, não descobre nada sobre como era vigiada, esses dados são importantes para depreender o comportamento do rapaz. O desenho do amor na adolescência carrega consigo certa carga de inexperiência que, ao se somar às fantasias e imaginações, desperta a curiosidade e o desejo de descobrir absolutamente tudo sobre a mulher que se ama. A inabilidade em administrar ou governar suas paixões também contribui significativamente para o rapaz amar Lyris introspectivamente. Em outra cena, mais uma vez a figura do tio surge para rivalizar com o narrador:

meu tio me convidou para ir ao teatro Amazonas [...]. Não conhecia ninguém, fiquei observando um quadro de Domenico de Angelis, [...] enquanto meu tio bebia e se pavoneava; de vez em quando vinha me dizer que a mãe daquela aluna tinha sido sua namorada e mais de uma mulher no salão era sua amante. Já estava meio bêbado e não dei importância ao que dizia, sua voz de conquistador barato me chateava. (Hatoum 2010: 19-20)

Ao afirmar a pouca importância que dava às conquistas do seu tio, o narrador transparece mais uma vez como o excesso de experiência – considerando-se que seja efetivamente verdade, embora também possa ser uma mentira elaborada pelo tio – de outros homens é um assunto que o aborrece. É preciso, por outro lado, ponderar sobre essa atitude do tio em se “pavonear”. É possível sim que o tio seja de fato um sujeito mais experiente, mas também que conte vantagens pessoais para os outros homens como uma maneira de se sentir mais “homem”. O tio configura um personagem cuja masculinidade se constitui a partir dessas narrativas de competições, vitórias e conquistas, constantemente evocadas para confirmar o estatuto de “homem”.

O tio do conto se enquadra como aqueles que estão submetidos a esse modo de perceber as relações afetivas, acreditando que vivem melhor que outros que não compactuam com essa forma de conduzir suas relações. A imagem do sedutor contemporâneo, na figura do tio, é construída a partir das narrativas desse acúmulo de conquistas, ao passo que a imagem do sujeito apaixonado, na figura do narrador, de alguma forma, sofreu um revés significativo: “Quando o apaixonado gagueja, o sedutor se pavoneia: expõe sua destreza, seus ouros e púrpuras e vai na direção do alvo, infalível” (Bruckner 2014: 56).

Embora a voz do seu tio aborrecesse seu jovem sobrinho, é ela quem revela a chegada de Lyrís: “Mas foi essa voz que soprou no meu ouvido: Como ela é linda, e, quando desviei os olhos do quadro [...], dei de cara com a família Doherty. [...] a beleza de Lyrís se destacava do pequeno clã como uma orquídea selvagem” (Hatoum 2010: 20). O impacto da sua chegada, somada à admiração que nutria pela jovem, choca o rapaz, já incapaz de resistir aos encantamentos. A jovem surge mais uma vez em sua vida, desestabilizando-o emocionalmente:

Dois rapazes de uns vinte e cinco anos flertavam com Lyrís, e um deles, o mais alto e posudo, roçou a mão no queixo dela e curvou a cabeça sobre o decote. Esse gesto insolente me insultou. O fato de eu ser tão jovem podia selar meu fracasso? Não tinha a coragem do rapaz, eu era destemido com outros feitos, ousado em outras situações, mas na presença de Lyrís era um covarde. Não conseguia sair do lugar, o medo e a timidez me paralisavam. (Hatoum 2010: 20)

A descrição da cena revela um adolescente em suas indecisões e incertezas sobre si. A coragem, virtude exaltada nos meios masculinos como um sinal de afirmação de virilidade, no caso do amor, torna-se para o rapaz um problema. O contraste com outros dois rapazes, mais velhos e, possivelmente, mais experientes, evidencia como ele mensura sua identidade masculina a partir do comportamento de outros homens. Nesse sentido, o narrador gostaria, ao menos no momento da cena ocorrida, de estar no lugar de um daqueles rapazes de vinte e cinco anos. Dessa maneira, poderia estar naquela mesma situação e confabularia com Lyrís sem maiores complexos. Porém, a inexperiência, o medo e a timidez paralisam qualquer reação.

Bruckner explica o engessamento do comportamento masculino, em alguns casos, ressaltando sua possível relação com censuras, cerceamentos e pela maneira como qualquer forma de aproximação possa ser interpretada: “homens [...], paralisados em seus impulsos sexualmente corretos” (2014: 64). Talvez o medo de uma reação inesperada de Lyris seja o que engesse o comportamento do narrador, impedindo-o de se lançar à conquista.

Outro aspecto concerne ao ciúme que sentia por Lyris somado a certa inveja do rapaz que roçou o queixo e mirou o decote da jovem. Esses detalhes também contribuíram para essa crise interna em sua conquista do “tornar-se um homem”. A pergunta que ficou, “o fato de eu ser tão jovem podia selar meu fracasso?”, é significativa dessa crise, em que o rapaz se percebe não como homem suficiente para Lyris. Ser muito jovem e chamado de “menino” por sua tia, saber que seu tio cobiçava a moça, ter consciência que Lyris era quase mulher e ver a cena em que dois rapazes mais velhos estariam flertando com ela, tudo isso causa no rapaz uma angústia e uma sensação próxima de impotência. Com efeito, ele não admite que a interação com a mulher seja possível. Ao não admitir isso, ele permanece em sua posição de impotente.

É importante ressaltar sobre a disparidade entre masculinidade e feminilidade. Enquanto, em nossa cultura, a mulher ascende à sexualidade e à posição feminina simplesmente porque a natureza lhe concede um corpo apto ao sexo, considerando a menstruação como o rito de passagem, o homem ascende à posição sexual masculina a partir de suas experiências, de suas posses ou riquezas. O rito de passagem do menino para homem, praticado ainda em algumas sociedades, verificava-se quando o pai levava o filho a um prostíbulo, para que perdesse a virgindade. Nesse sentido, um homem, para ser desejado por uma mulher, deverá “pavonear” sua “experiência”, para fazer-se atraente; já uma mulher, basta expor sua juventude. Isso, de algum modo, explica as disparidades entre os personagens do conto: o narrador tem quatorze anos e Lyris tem dezoito; o narrador é inexperiente e seu tio é experiente; ele não tem coragem, o tio tem coragem.

Ao contrário de tudo o que poderia esperar, o jovem tem uma surpresa quando Lyris vem ao seu encontro:

levei um susto quando vi Lyris a dois palmos do meu rosto. [...] É a primeira vez que a gente se encontra, nem parece que somos vizinhos, ela disse em português, com a maior desenvoltura. [...] Deve rir da minha timidez, pensei, sem tirar os olhos do seu rosto. Quis mencionar um poema, mas não conseguia lembrar nada, nem dizer uma palavra. Uma emoção forte me anulou, e só os olhos me obedeceram. Por que não vens me visitar? Tu sabes que estou em casa, ela disse com uma voz mansa que me deu calafrios. (Hatoum 2010: 20-21)

O modo como Lyris se aproxima do rapaz, isto é, “com a maior desenvoltura”, e a maneira como ela diz “Tu sabes que estou em casa” revelam algum conhecimento prévio que a moça possivelmente tinha dele, além do simples fato de serem vizinhos. É possível que ela desconfiasse do voyeurismo do jovem. Também é plausível que

estivesse lendo nua na cama propositalmente, sabendo que ele estaria usando binóculos para espiá-la, só para provocar o adolescente. Contudo, são conjecturas em aberto, considerando que o texto não possibilita comprovações mais contundentes, embora forneça pistas e detalhes importantes na apreensão das razões da sua aproximação.

A atitude de Lyris é explicável somente numa sociedade em que a mulher conquistou seu espaço, podendo inclusive dar um passo adiante ou tomar a iniciativa de uma relação. Mary Del Priore aponta essa transformação do comportamento feminino. Em tempos anteriores, o direito à iniciativa de uma relação, em outras palavras o direito de conquista, era cerceado às mulheres: “Recato era sinônimo de distinção. Moça de elite, [...], ‘não tomava iniciativa em procurar o rapaz... quem se declarava era sempre ele’. Só mulheres de reputação duvidosa tomavam iniciativas ostensiva e publicamente” (Del Priore 2015: 256).

Apesar de Lyris ser um pouco mais velha que o rapaz, ela não é tomada pelo medo de tentar uma aproximação. Mulheres como Lyris podem tomar a iniciativa de qualquer relacionamento, dispensando da figura do conquistador. O “Don Juan”, o velho modelo do sedutor, vem perdendo sua força de maneira significativa, embora ainda funcione como um modelo para muitos homens. Bruckner (2014: 50) classifica-o como o “arquétipo ridículo” do conquistador. Anteriormente, os códigos de sedução e conquista eram próximos ao do amor cortês, em que o homem ia em direção da mulher, bastando aproximar-se, embora o amor cortês também se nutrisse da rejeição do amor por parte da mulher. Na contramão dessa perspectiva, atualmente as mulheres têm liberdade para manifestar um interesse por alguém.

Em contrapartida, mais uma vez, as fortes emoções e a timidez paralisam o jovem que não consegue manifestar maiores reações. Ele fica só nos pensamentos, em seu mundo interno. A falta de reação é até cômica quando ele afirma: “Quis mencionar um poema, mas não conseguia lembrar nada, nem dizer uma palavra” (Hatoum 2010: 21). Somente a falta de controle das emoções poderia levar alguém a recitar uma poesia sem uma razão plausível. Essa inexperiência torna-se burlesca, ao menos para o *ethos* comportamental da atualidade, considerando que ele recitaria um poema só pelo fato de estar apaixonado pela moça. Na sequência, Lyris toma uma atitude ainda mais surpreendente e ousada: “Afastou-se um pouco, olhou para o lado e, de repente, esticou o pescoço e me deu um beijo no canto da boca. [...] Fiquei sem saber se era o beijo de uma amizade ou de um namoro inusitado; dormi muitas noites com a lembrança desse beijo, que dava uma esperança confusa” (Hatoum 2010: 21).

O beijo de Lyris agrava ainda mais a paixão que o narrador sentia. Os pensamentos, sonhos e anseios que vislumbram uma suposta relação tomam conta da mente do rapaz, que passa a nutrir maiores esperanças de conquistar Lyris. Essa atitude do narrador, que se caracteriza por seu aspecto sonhador e saudosista, idealizando uma relação que nem ao menos ocorreu de fato, leva-o a criar significados mais profundos para um simples beijo. Um beijo pode ser entendido como uma atitude educada por parte de Lyris, no sentido de ser apenas uma saudação, mas para ele passa a significar infantilmente até mesmo um possível “namoro”.

No entanto, mesmo Lyris abrindo possibilidades maiores para o jovem lançar-se à conquista, a timidez e o medo, ainda assim, são mais fortes que seu desejo: “Pensei em fazer uma serenata para Lyris, mas a severidade do engenheiro Doherty me intimidava; duas vezes tentei visitá-la, ficava encostado numa parede próxima da casa azul, indeciso, derrotado. Duas tentativas desastrosas, e mais uma vez amaldiçoei minha timidez, meu medo” (Hatoum 2010: 21).

O jovem é constantemente assaltado por suas indecisões e hesitações. Sua inexperiência é sintomática inclusive quando conjectura a ideia de uma serenata, que, mesmo para a sua época, poderia ser interpretada como uma atitude anacrônica, ridícula ou cafona. Porém, o amor romântico do adolescente é capaz das maiores insensatezes em nome desse sentimento. A oportunidade para se lançar à conquista de Lyris surgiu e foi dada inclusive por ela, todavia o rapaz é derrotado por seu medo. Em sua última chance, ele narra:

Na terceira vez, [...] estava decidido: ia bater no portão do bangalô e entrar. A coragem crescia enquanto eu caminhava ao encontro de Lyris. Já alcançara a esquina da nossa rua, quando vi o Aero Willys preto sair da garagem, a mãe no banco da frente, as duas irmãs atrás. O carro desceu a rua e passou devagar perto de mim. Ainda vi o rosto de Lyris, os olhos verdes e um sorriso que eu não soube decifrar. Pôs a cabeça para fora da janela, acenou com as mãos agitadas, os cabelos ruivos e cacheados ondularam com o gesto. Esperei num bar da nossa rua, e uma hora depois o carro entrou na garagem, sem a mãe e suas filhas. A janela do quarto das duas irmãs ficou fechada durante as férias. Em março, quando viajei para longe, o engenheiro Doherty morava sozinho na casa azul. (Hatoum 2010: 21-22)

Essa foi a última vez que o narrador viu Lyris e a cumprimentou. Depois disso, o pai passa a viver sozinho na casa, o que indica a possibilidade da família ter se mudado. Com isso, possivelmente, o engenheiro Doherty ficara ali apenas a trabalho. Desse modo, o amor do narrador ficou apenas no sonho e na imaginação, não se consumando e não se concretizando numa relação. Esse dado é importante, pois tal frustração amorosa ainda o atormenta depois de muitos anos:

Olhei pela última vez as ruínas da nossa rua e saí da varanda. No meu quarto, tentei apagar a lembrança de uma frustração amorosa, um fracasso que não é atributo apenas da juventude. Lyris teria hoje quarenta anos, a idade de tia Mira naquele tempo. [...] Uma carta para ti, ela sorriu. [...] Ia enfiar o envelope no bolso, mas decidi abri-lo. Reconheci a caligrafia e esperei tia Mira sair do quarto. Deitei na cama, li a carta enviada de Bangcoc e fiquei pensando nas palavras de Lyris... (Hatoum 2010: 22)

O desfecho do conto carrega certa ambiguidade sobre a identidade misteriosa do remetente da correspondência de Bangcoc. Não está claro quem seja, mas o narrador sugere a possibilidade de ser Lyris quando diz que “reconheceu a caligrafia” No

entanto, não afirma efetivamente que seja a caligrafia de Lyrís. Contudo, a recordação de Lyrís como uma “frustração amorosa” contraria a ideia de que o remetente seja ela, mesmo depois de tantos anos. Mas a forma e a construção textual induzem a uma interpretação ambígua, em que esse ideal de amor ainda permanece vivo na mente do narrador. Isso deixa o leitor em dúvida, pois a escrita de Lyrís, em outro momento da narrativa, foi algo marcante para o rapaz. Ao mencionar a emoção que sentia pelo simples fato de poder contemplar a escrita da moça que ele amava, deixa esse final em suspenso. Essa construção ficcional pode ser proposital, uma vez que possibilita essa leitura de um amor ainda vivo e permanente pela ausência da moça. Levar o leitor a crer que ele ainda, de alguma maneira, mantinha correspondências com Lyrís serve de consolo diante de um amor que não se concretizou, mas que imaginariamente e hipoteticamente se mantém sob uma possível capa de amizade. Essa linha conduz, ao contrário de uma noção de fracasso ou frustração amorosa, a uma noção de triunfo do amor pela ausência.

Por outro lado, se analisarmos friamente a materialidade do texto, percebe-se que não há nada que indique que o remetente da carta seja Lyrís ou, nem mesmo, que negue sua autoria. Neste caso, o narrador apenas cria uma confusão proposital para deixar o leitor em suspenso. O fato é que ele recebe a carta da tia, lê, mas isso apenas o leva a pensar nas palavras de Lyrís, não necessariamente das que estariam escritas na carta, mas sim naquelas ditas pela moça em outro momento da sua vida. O texto deixa isso em aberto, levando à possibilidade de interpretação de que esse amor pode vir a ser, bem como conduzindo a uma outra noção, em que esse amor ainda vive, porém sob o signo da ausência.

A ambiguidade do fracasso ou triunfo amoroso, presente no conto, se explica em razão do aprendizado do adolescente em descobrir as complexidades da relação amorosa. A inabilidade e ausência de experiência do narrador são compreensíveis, pois o jovem está se descobrindo como homem a partir da atração física, emocional e sentimental que sentia pela mulher em questão. Embora seja frustrante a não realização do amor, a paixão na adolescência parece carregar consigo essa frustração de algo mal resolvido e que ficou para trás, contudo permanente e vivo na mente dos personagens.

A ausência desse amor, equivalente à distância da pessoa amada, leva o sujeito a um quadro de frustração amorosa em razão da não efetivação da conquista. Sobre isso, a psicóloga Nadiá Paulo Ferreira, em *A teoria do amor na psicanálise*, desenvolve o conceito de amor cortês, a partir da leitura de Lacan. O sentido do amor cortês se constitui na base da ausência do objeto, ou seja, da pessoa amada: “Sem privação não há amor cortês. [...] O objeto amado só pode comparecer na estrutura da privação, porque se trata de um amor em que as relações entre sujeito e objeto se inscrevem na falta. [...] Amar no amor cortês significa renunciar não ao amor, mas ao objeto amado. [...] Da privação passa-se a frustração: (Ferreira 2004: 48).

Em última análise, é importante reconhecer que, no conto, há um homem falando sobre o amor que sentiu em um determinado momento da sua juventude e que ainda vive, apesar da passagem do tempo ou mesmo que o envolvimento amoroso não

tenha se consumado. A permanência desse sentimento se verifica em razão dessa ausência da mulher amada ou da não consumação de um relacionamento. Com efeito, mesmo em sua fase madura, o narrador age como um sujeito que crê num amor carregado de sentimento e afeto pela lembrança da moça em questão.

#### **OBRAS CITADAS**

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BRUCKNER, Pascal. *O paradoxo amoroso: ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa*. 2ª. ed. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2014

CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada: contos*. Belo Horizonte: Boa Viagem, 2010.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### ENTRE PERDAS E REPETIÇÕES: O REALISMO TRAUMÁTICO EM BARBA ENSOPADA DE SANGUE, DE DANIEL GALERA

Nelson Eliezer Ferreira Júnior<sup>1</sup> (UFCCG)

RESUMO: O artigo propõe uma leitura do romance *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, que parte de sua relação com a tradição realista, que repercute na literatura brasileira contemporânea, para a investigação das marcas do realismo traumático na obra, especialmente as repetições que são estabelecidas entre o protagonista e seu avô. Para tal, foram retomadas reflexões, especialmente de Schøllhammer (2013) sobre as marcas do realismo na prosa brasileira, de Ginzburg (2002) sobre a repercussão da estética do trauma no Brasil e de Foster (2017 e 2020) sobre o realismo traumático como categoria importante para a compreensão das artes na atualidade. Percebe-se na obra a centralidade do tema da perda, posto como trauma simultaneamente repetido e deslocado, e sua relação com um padrão de masculinidade que insiste em ressurgir. Destaca-se também a importância da cadelinha Beta na narrativa como figura simbólica que tensiona o paralelismo de modo a evitar que o padrão de repetição se torne simples cópia.

PALAVRAS-CHAVE: romance brasileiro; Daniel Galera; *Barba ensopada de sangue*; realismo traumático.

### BETWEEN LOSSES AND REPETITIONS: THE TRAUMATIC REALISM IN BARBA ENSOPADA DE SANGUE BY DANIEL GALERA

ABSTRACT: This article proposes a reading of *Barba Ensopada de Sangue* (2012), a novel by Daniel Galera, which starts from its ties with realist tradition, reverberating on contemporary Brazilian literature, to investigate some marks of traumatic realism in the narrative, especially the established repetitions between the protagonist and his grandfather. To this end, I visited Schøllhammer (2013) on the marks of realism in Brazilian prose, Ginzburg (2002) on the repercussion of trauma aesthetics in Brazil, and Foster (2017 and 2020) on traumatic realism as an essential category for understanding contemporary. The theme of loss is pivotal in the novel, seen as trauma simultaneously repeated and displaced, and its relationship with a pattern of masculinity that insists on resurging. The importance of the Beta dog is highlighted along with the narrative as a symbolic figure stressing the parallelism to prevent the repetition pattern from becoming a simple copy.

KEYWORDS: Brazilian Novel; Daniel Galera; *Barba Ensopada de Sangue*; Traumatic Realism.

Recebido em 6 de julho de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

---

<sup>1</sup> [significante@gmail.com](mailto:significante@gmail.com) - <http://lattes.cnpq.br/4132315893586224>

## INTRODUÇÃO

À primeira vista, a obra de Daniel Galera como um todo, e mais especialmente o romance *Barba ensopada de sangue* (2012), apresenta um aspecto recorrente na prosa brasileira contemporânea: uma espécie de presentismo que aparenta desatrelar as ações das personagens de qualquer encadeamento temporal. Tal caracterização, no entanto, tal como foi observado por Schøllhammer, é imprecisa, pois “a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros” (2012: 20). Assim, é conveniente e necessário observar como tais passados se inserem no presente dessas narrativas, de modo a podermos mapear o real traumatizado no passado e seus modos de revelação e dissimulação no presente.

Especialmente em *Barba ensopada de sangue*, é importante evidenciar a sombra provocada pelo passado traumático do protagonista. Para tanto, procuramos estabelecer conexões entre o chamado “retorno do real”, observado inicialmente por Hal Foster já no final do séc. XX; o recorrente tema do trauma na literatura brasileira, principalmente durante e após a ditadura militar no país; o teor realista que marca esse romance, bem como grande parte da prosa brasileira recente; e os questionamentos acerca dos paradigmas hegemônicos da masculinidade que geram conflitos entre a pretensão da autossuficiência e a elaboração do luto. O que alinhava esses tópicos e norteia esse artigo são justamente as perdas e como essas vão se repetindo e se diferenciando ao longo da obra.

## A PERDA E O REALISMO TRAUMÁTICO

O exercício meticuloso da perda, como nos lembra o famoso poema de Elisabeth Bishop, só poderia ser considerado como uma arte. Seja pela ênfase explícita da dor ou por formas variadas de racionalização que, ao tentar resguardar o sujeito, ressaltam ainda mais sua inabilidade e seu desespero, as expressões artísticas se valem frequentemente das perdas individuais ou coletivas, formando uma longa tradição de obras que tematizam o luto e a melancolia.

Sobre isso, é importante destacar que na literatura essa tradição é tão longa e complexa que formou subgêneros líricos, como a elegia, e está mesmo entranhada na formação do romance, no qual, conforme nos mostra Lukács (2000), é justamente o sentimento nostálgico de perda de uma pretensa totalidade épica que lança o herói romanesco em busca de algo. No entanto, uma percepção da perda como um tema demasiadamente abrangente pode induzir o crítico a erroneamente subestimar as manifestações distintas, decorrentes da relação desse tema com aspectos históricos e estéticos específicos.

Nesse sentido, o reconhecimento das formas como as perdas e ausências se apresentam especificamente na prosa brasileira contemporânea requer que sejam consi-

deradas suas peculiaridades. Para tanto, é preciso: a) fazer-se o exame sobre possíveis relações entre essas narrativas e as frustrações decorrentes de acontecimentos históricos locais e nacionais; e b) reconhecer essas obras na longa e constantemente reelaborada tradição do realismo na literatura nacional, cuja permanência na atualidade é facilmente perceptível.

Em relação ao primeiro aspecto, é emblemática no Brasil, como aponta Ginzburg (2002), a produção cultural de teor melancólico que repercute a violência produzida pela ditadura militar mesmo nos períodos posteriores, a partir de uma perpetuação de uma estética do trauma. Tomando Caio Fernando Abreu, Cazuza e Cildo Meireles como exemplos, Ginzburg identifica obras nas quais:

as transformações sociais levam a uma erosão profunda dos laços de sociabilidade e das condições para o exercício da cidadania. A produção cultural marcada pelo trauma é frequentemente assinalada pelo abalo das delimitações convencionais do trabalho da memória e da percepção da realidade. A dor provoca um estado coletivo de transtorno e instabilidade. (2002: 54)

Esse trauma apareceria esteticamente através de elementos como o *exílio* e a *fantasmagoria*. Em relação ao exílio, percebe-se uma tentativa do sujeito em se manter afastado do monstruoso, o que provoca também um distanciamento das formas de sociabilidade: “não se pode confiar cegamente em ninguém, depois do que aconteceu. Nem na própria memória, nem na própria linguagem” (Ginzburg 2002: 57). A fantasmagoria, por sua vez, se caracteriza pelo passado traumático que retorna obsessivamente, a partir de uma espécie de memória involuntária que vem à tona, à revelia do sujeito: “são lembranças agônicas, pesadelos diurnos que se entrelaçam na fala” (Ginzburg 2002: 59).

É oportuno considerar que esse fenômeno se prolongou para além do final do séc. XX e se alastra na produção atual, formando uma tradição recente na literatura brasileira, marcada pela percepção de perdas sucessivas:

Perdeu-se a orientação de resistência em relação a um regime autoritário que orientava parte significativa da produção das décadas de 1970 e 1980, perdeu-se o entusiasmo possível da democratização dos anos 1990 alimentado pela queda do Muro de Berlim e perdeu-se até mesmo o rumo geopolítico que norteou a arte a literatura em diálogo com os estudos culturais e pós-coloniais do final do século passado. (Schøllhammer 2013: 321-322)

Quanto ao segundo aspecto, o *realismo traumático*, tal como descrito por Hal Foster (2017 e 2020), surge como uma forma de compreender a arte contemporânea a partir de nova perspectiva que, ao mesmo tempo, sintetiza e tensiona duas vertentes distintas da crítica de arte atuantes desde os anos 1960: uma que persiste em sondar o cunho referencial dessas obras e outra que as entende como simulacro, o que as afastaria dos exames convencionais de significados profundos. Tomando a obra e a *persona* warholiana como exemplo, Foster percebe não uma indiferença e sim “um

sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choça, como defesa mimética contra esse choque” (2017: 132-133). Nesse sentido, a compulsão pela repetição, muito evidente na arte pop e paradigmática para se pensar parte da produção artística contemporânea, gera “uma evasão do significado traumático e uma abertura pra ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção” (Foster 2017: 135, grifo do autor). Isso porque ao proteger o sujeito do real, considerado traumático, a repetição acaba por ressaltar esse real. Foster percebe mais particularmente nos pós-modernistas tardios um movimento de busca pelo real, em oposição aos seus antecessores, os quais buscavam a pura imagem, o significante liberto de qualquer significado oculto. “Como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático”, sintetiza Foster (2017: 164). Esse real traumatizado adviria também de diversas frustrações coletivas: Aids, a morte, pobreza sistêmica, crimes, a destruição do estado de bem-estar social e mesmo a quebra do contrato social são citadas como exemplo pelo crítico.

Não se deve compreender a repetição, no entanto, como uma completa desistência de superação do trauma ou abandono de qualquer perspectiva utópica. Foster (2020) chega a identificar, principalmente em obras mais recentes como um romance de Ben Lerner e um filme de Tacita Dean, a repetição posta também como uma possibilidade de interrupção, uma fenda a partir da qual outra realidade consiga surgir. De todo modo, o realismo traumático pode ajudar a direcionar o olhar crítico para a relação entre perda, repetição e realismo.

Afinal, certo retorno enviesado do interesse pelo real é um aspecto importante da prosa brasileira das últimas décadas, em especial aquela que se configura a partir de um *novo realismo*; esse, por sua vez, como assinala Schøllhammer (2009, grifo do autor), distingue-se tanto do realismo histórico do séc. XIX como do regionalismo de 1930 e mesmo da literatura de 1970 que se opunha diretamente ao regime político da ditadura militar. Tal tendência, na nova geração de escritores, vem apresentando múltiplas facetas, como as chamadas literaturas marginal, testemunhal e hiper-realista, além de novas expressões regionalistas. Como ponto comum entre elas, Schøllhammer aponta, “as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios” (2009: 54).

Um dos grandes desafios desse novo realismo para as artes é encontrar um modo de abordar esse *referencial* de um modo singular em um momento de grande demanda para a produção de conteúdo realista para o entretenimento. Afinal, dos *reality shows* aos depoimentos policiais transmitidos na TV, incluindo a publicação de troca de mensagens em aplicativos e postagens de celebridades em redes sociais, tudo parece apontar para a saturação e o esvaziamento crítico desses recortes do real embalados para consumo rápido.

Assim, entendendo que a presença da perda na prosa brasileira contemporânea pode se apresentar simultaneamente como tema e como característica histórica e

estética dessas obras, partimos para uma leitura do romance *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, de modo a mapeá-lo no âmbito do realismo traumático.

## DOIS HOMENS QUE NÃO APRENDERAM A PERDER

Publicado em 2012, *Barba ensopada de sangue* é o quarto romance de Daniel Galera, autor que desponta como um dos nomes mais relevantes dentre os escritores que estrearam nas letras nacionais desde a virada do milênio, a chamada “Geração 00”. Nesse romance, centrado no cotidiano do protagonista não-nomeado, o leitor acompanha seus movimentos que vacilam entre tentativas de adaptação e o quase absoluto isolamento em Garopaba, onde passa a morar após a morte do pai, em Porto Alegre. É na cidade catarinense que o protagonista busca respostas sobre a misteriosa morte de seu avô, que morou lá nos anos 1960. A ambientação da cidade no romance, que privilegia estrategicamente o período do ano em que os turistas já foram embora, permite entrever mais detalhadamente a paisagem e o cotidiano dos moradores locais, o que inclui pescadores, pequenos comerciantes, prestadores de serviço e locatários de imóveis por temporada. O aspecto sisudo do protagonista encontra, então, na cidade em baixa estação, uma correspondência lírica através do recolhimento.

Essa inflexão melancólica do romance é construída principalmente a partir das diversas perdas que se acumulam e alinhavam toda a narrativa. A começar por um preâmbulo, no qual há uma prolepse em que o sobrinho narra a morte (desaparecimento) do protagonista ocorrida muitos anos após o presente da narrativa. A essa morte, soma-se, logo no primeiro capítulo, a recapitulação da morte (desaparecimento) de seu avô e o suicídio de seu pai. Segundo a ambivalência percebida por Foster em relação ao realismo traumático, é possível perceber que a curiosidade em descobrir os mistérios que envolvem a morte do avô, motivo de a personagem ir morar em Garopaba, também é uma fuga do esfacelamento de suas relações pessoais com a mãe, o irmão Dante e Viviane, a ex-esposa. Foge da morte do pai, indo ao encontro do avô morto.

Esse cenário introspectivo, no entanto, está inserido em uma narrativa abundantemente descritiva, na qual os detalhes do espaço e dos traços físicos das personagens dão uma cadência lenta ao fluxo das ações. Como aponta Facchin, acerca da relação entre realismo e subjetividade em *Barba ensopada de sangue* e em *Até o dia em que o cão morreu*:

as descrições [...] não funcionam para criar um suspense ou mesmo uma ilusão referencial, conforme a descrição era utilizada pelo realismo tradicional. Além de atuarem como “operadoras de legibilidade”, as descrições em Galera são importantes para compor a relação do protagonista com a construção de si mesmo, ou seja, elas passam pelo viés do personagem e, ao mesmo tempo, são

direcionadas pela relação emocional e psicológica que ele cria ou que deseja criar com o universo em que atua. (2015: 103)

Assim, a compreensão do realismo traumático e sua relação com a descrição realista que caracteriza *Barba ensopada de sangue* requer uma atenção sobre o modo como as personagens lidam com a perda

A morte do avô Gaudério, que sustenta o tênue fio de mistério que percorre a maior parte do romance, é narrada pela perspectiva do pai do protagonista e de moradores de Garopaba. Isso gera diferentes graus de suspeição, uma vez que são relatos normalmente imprecisos e com distorções fantasiosas sedimentadas pelo tempo. É inicialmente descrito como um homem forte, gaúcho com princípios morais rígidos – os quais o conduzem corriqueiramente a ações violentas –, muito calado e apaixonadamente devoto à sua esposa. Após a morte dela e de se apartar do filho, abandona a vida no campo e passa a morar em lugares distintos até chegar a Garopaba, onde se torna uma *persona non grata*, devido às constantes demonstrações de violência, o que resulta no seu suposto assassinato:

Teve um baile dominical num salão qualquer lá da comunidade, um daqueles aonde vai a cidade inteira. No auge da festa falta luz. Quando a luz volta, um minuto depois, tem um gaúcho deitado no meio do salão com uma poça de sangue em volta, dezenas e dezenas de facadas. Todo mundo matou ele, ou seja, ninguém matou ele. A cidade matou ele, foi o que o delegado me disse [...]. As pessoas não tinham medo do teu vô. Tinham ódio. (Galera 2012: 27)

Durante a narrativa, vão se acumulando indícios que põem em xeque essa versão oficial da morte do avô e apenas quando se aproxima do final do romance, o protagonista descobre que ele ainda está vivo e mora com uma mulher e duas crianças, isolados em uma caverna. A misantropia de Gaudério e sua vida reclusa é o cume de um processo que se inicia após a morte de sua esposa. É, pois, sua incapacidade em suportar a morte que o faz mudar drasticamente de vida:

Mas a moralidade do teu avô tinha esse traço essencial, quase maníaco, de que um homem tinha que achar uma mulher que gostasse dele e cuidar pra sempre [...], mas depois que ela morreu ele continuou cultivando um senso meio absurdo de fidelidade que já não tinha objeto. [...] Tinha alguma coisa aí que nunca entendi e nunca vou entender. E a gente começou a se afastar, eu e ele. (Galera 2012: 21)

O exílio de Gaudério e também o do próprio protagonista se alinham àquela tradição de teor melancólico apontada por Ginzburg (2002). Os paralelismos entre o avô e o neto são apontados em todo o romance. Desde as semelhanças físicas e comportamentais, incluindo a destreza física e a vida reclusa em Garopaba, até a aura de fascínio e mistério que envolve o desaparecimento de ambos. Interessa-nos aqui,

mais especificamente, compreender as relações entre as perdas, o isolamento das personagens e a descrição realista no romance.

Sobre as perdas, é possível afirmar que são elas tracejam o itinerário do protagonista na obra. De um lado, ocorre a *perda dos vínculos familiares*: com Viviane, a esposa que o abandona e se casa com Dante; com o irmão, com quem não fala mais após esse fato; com o pai, que se suicida; e com a mãe, de quem ele se distancia. Por outro, há a *perda das expressões e do reconhecimento*, uma vez que ele possui uma condição neurológica que o impede de reconhecer as pessoas e a si mesmo pelas feições, o que dificulta a formação de vínculos sociais. Como não reconhece espontaneamente as pessoas ao encontrá-las cotidianamente, ele precisa formular considerações estéticas minuciosas sobre os outros, a cada vez que os encontra, como modo de tentar identificá-los.

Um aspecto importante sobre como o protagonista lida com essas perdas é o modo como sua ida para Garopaba se configura mais como um tipo de confinamento que com um projeto de vida. Todas as decisões são tomadas a partir das situações imediatas, desvinculadas de suas consequências financeiras ou emocionais. Nesse sentido, há um progressivo desapego às coisas e às pessoas no processo de construção do protagonista.

O ápice desse processo ocorre na terceira parte do romance, quando ele inicia uma busca por seu avô nos arredores da cidade, após descobrir informações que ele poderia ainda estar vivo. Essa peregrinação da personagem remete a outras obras de Galera, como *Mãos de cavalo*, nas quais há uma aproximação entre a aventura e a descoberta de si. Assim, a busca pelo avô é, por um lado, uma tentativa de superar sua própria crise, mas também uma forma de repetição do trauma. Em outros termos, retomando a compreensão de Foster, ao seguir os passos do avô (literal e simbolicamente) e, assim, reproduzir o seu isolamento radical e a perda quase que completa dos vínculos sociais e afetivos, o protagonista opta por uma repetição que é, ao mesmo tempo, uma forma de proteção das perdas acumuladas e um comprometimento radical pela assunção dessas mesmas perdas.

Tal marca, primordial na construção do protagonista, é mais diretamente explicitada no romance a partir de vozes outras, como a da mãe e a de Viviane:

A mãe:

Eu já vi esse filme antes. Esse filme já passou e tu te dá mal nele. Tu pode ficar o resto da vida inteira procurando outra Viviane mas se tu mesmo não mudar tua atitude vai acabar acontecendo a mesma coisa de novo e de novo [...] porque o problema é que tu encara a vida como uma coisa para ser vivida sozinho a não ser que as circunstâncias te forcem ao contrário. Sei que nem é de propósito, é da tua natureza, mas tu precisa combater isso, querido. (Galera 2012: 283)

Viviane:

Tenho vontade de te sacudir, de dar na tua cara por causa dessa frieza, dessa arrogância, dessa vaidade. Meu Deus, a vaidade de achar que não precisa de ninguém, de acreditar que não deve perdoar nem ser perdoado. Mas do teu ponto de vista não é assim, né? Tu é feliz. Tô vendo nos teus olhos a solidão que eu te trouxe. Sei que tu nunca te sente sozinho. É só porque eu tô aqui. Amanhã vai estar tudo bem de novo. (Galera 2012: 422)

O contraponto exercido por essas vozes femininas põe em evidência um tema recorrente na obra de Galera e já apontado pela crítica (Takeda 2016; Ferreira Júnior 2020; Xavier 2020): uma masculinidade em estado de tensão, que se retrai diante do modo de vida contemporâneo. Nesse sentido, compreendemos que, em *Barba ensopada de sangue*, as mudanças no cotidiano tanto do protagonista quanto do seu avô apontam para uma manifestação específica do realismo traumático, em que as personagens masculinas, ao sofrerem perdas, ficam presas em um circuito contínuo de autossuficiência e frustração, defesa e (re)produção do trauma, sem que a memória seja capaz de elaborar o processo de luto.

A crise dessas personagens, por assim dizer, apontaria para os dilemas e mudanças nos paradigmas hegemônicos das masculinidades no Brasil: até que ponto o gaúcho Gaudério, com seu código de honra, sua disposição para a violência e seu ensimesmamento poderia servir de espelho para o protagonista? Havendo uma ruptura entre o neto e seu avô, quais novos modos de vivência masculina seriam possíveis? O desfecho do protagonista, que é tido como morto após desaparecer ao tentar salvar a vida de uma banhista, e o depoimento das pessoas da cidade a seu respeito, descrevendo-o como “um remanescente de outra época” (Galera 2012: 8) parecem apontar, ao mesmo tempo, tanto para a perpetuação desse modelo de masculinidade quanto para seu anacronismo.

Assim, é possível reconhecer, tanto no nível da construção das personagens como no plano temático das masculinidades, o passado que se insiste em querer se repetir. Isso é mais evidente no final do romance, quando há uma luta entre o protagonista e moradores locais. Nesse episódio, o combate físico, referenciado no próprio título do romance, é narrado como uma espécie de ritual, no qual o exercício da violência marca o reconhecimento, pelos *nativos*, de uma linhagem viril que une avô e neto:

Dessa vez o nativo hesita. Está com pena dele. Vê o rapaz descer a escadinha com um ar contrariado, visivelmente constrangido por ainda estar enfrentando um adversário destruído. Ou pode ser que esteja com medo. Que tenha se lembrado de certas histórias que contam, de coisas que aconteceram em décadas passadas, bem ali. Coisas das quais seus pais e avós se recusam a falar. (Galera 2012: 390)

Não por acaso, só após quase matar o adversário diante de uma plateia, alguém da cidade fala abertamente sobre a aproximação entre o protagonista e seu avô, o que

antes só era feito de forma velada: “Ele é o neto do Gaudério, alguém diz” (Galera 2012: 392).

A esse respeito, há uma aproximação entre *Barba ensopada de sangue* e outro romance de Galera, *Mãos de cavalo*, no qual Takeda identifica uma “metáfora da falência da masculinidade ligada a certo primitivismo que sobrevive de forma acentuada, principalmente, nas sociedades cuja dominação masculina existe sem enfrentar resistências e questionamentos consideráveis que possam evitar o destino adverso daqueles que a valorizam e a nutrem sem medida” (2016: 161).

O que também aproxima os dois romances é “a opção estética por tentativas de reconciliação com o passado que não se realizam plenamente e que, na verdade, parecem apontar mais para uma falta de expectativas para o futuro” (Ferreira Júnior 2020: 7)

Assim, a articulação entre masculinidade e realismo traumático se dá justamente pela dificuldade de lidar com as sucessivas perdas do passado e na utilização dessas como um peso a ser suportado, reiterado e reproduzido. Tal característica é potencializada por uma manta heroica de virilidade inconsequente, comum a um tipo de masculinidade descrita no romance como antiquada, mas que retorna nas ações do protagonista e no seu modo de se relacionar com as demais personagens.

Esse aspecto faz com que ele seja visto pelos moradores de Garopaba como uma fantasmagoria de Gaudério, como um passado que voltou para assombrar a cidade. Isso amplifica e aprofunda o que denominamos anteriormente como correspondência lírica entre o espaço e o protagonista: a lembrança traumática de um ecoa na do outro.

É importante, no entanto, atentar para a presença de uma personagem que atenua e mesmo tensiona a ideia de uma repetição fatalista no romance. E isso se faz perceber primordialmente pelo ambíguo valor simbólico de Beta.

### **BETA, UM VISLUMBRE UTÓPICO**

A importância de Beta na compreensão do realismo traumático na obra se dá desde o âmbito do enredo e é ampliado pela relação afetuosa que vai sendo construída entre o protagonista e a cadela, que era de seu pai até este cometer suicídio. Na verdade, é ela que motiva o pai a revelar sua convicção em se matar ao filho, fato decisivo para a mudança do protagonista para Garopaba.

Em uma lembrança da infância do protagonista, o discurso do pai é premonitório para o desenrolar da narrativa:

Tu pode deixar pra trás um filho, um irmão, um pai, com certeza uma mulher, há circunstâncias em que tudo isso é justificável, mas não tem o direito de deixar pra trás um cachorro depois de cuidar dele por um certo tempo [...].

Os cachorros abdicam para sempre de uma parte do instinto pra viver com as pessoas e nunca mais podem recuperá-lo por completo. (Galera 2012: 15)

O pai, inclusive, demonstra mais preocupação com o destino de Beta após sua morte do que com as consequências de seu ato no filho:

Quero que tu leve ela no Rolf, lá em Belém Novo. Depois que eu tiver... feito o que vou fazer. Manda ele dar uma injeçãozinha nela. Já me informei, não tem dor.

Não, não

Ela já está deprimida agora. Ela já sabe. Vai definhar quando estiver sozinha. (Galera 2012: 33)

Ao decidir cuidar de Beta ao invés de sacrificá-la, o protagonista assume para si um compromisso moral de cuidado e uma relação afetiva herdados do pai. A cadela é o único vínculo entre sua vida anterior em Porto Alegre e a nova em Garopaba, uma vez que ele continuamente vai se desfazendo do que trouxe consigo, incluindo objetos e dinheiro, e dos contatos com as pessoas que ficaram no passado.

Em um movimento inverso, o protagonista cada vez mais se ocupa com o bem-estar da cadela, dedica-se totalmente a sua recuperação, quando Beta é atropelada e necessita de cuidados veterinários. É a cadela que o segue em sua jornada final em busca do avô, quando o protagonista chega ao ápice de um longo processo de despojamento. É por Beta que ele procura e com ela que se preocupa, quando ele estava correndo risco de morte ao cair de um costão rochoso e quase se afogar.

Assim, é pela capacidade de deslocar os vínculos afetivos que percebemos a importância simbólica da pastora australiana no romance. Sua presença atenua ou mesmo questiona a ideia de uma repetição fatalista de ações que retroalimentaria sempre o mesmo trauma. Nesse sentido, Beta representa um vislumbre utópico que potencialmente aponta para uma mudança na estrutura do real, tal como apontado por Foster (2020).

Dois episódios, já nos últimos capítulos do romance, explicitam esse sentido simbólico da cadela no romance. No primeiro, ao imaginar que nunca mais iria encontrar Beta, o protagonista relaciona a importância que a cadela tem para ele à promessa não cumprida feita ao seu pai, no último contato que eles tiveram antes do suicídio. Essa lembrança desencadeia um curto, raro e significativo momento de reelaboração acerca das escolhas feitas:

Tô me sentindo um lixo completo. Era a cachorra do meu pai. E tipo, ele me pediu para eu sacrificar ela antes de morrer.

Saquei.

Eu fiz tudo errado. (Galera 2012: 383)

No segundo, ele é questionado por Viviane sobre como está lidando com a morte do pai. A princípio, ele explicita a importância de Beta pós a perda, mas dando a en-

tender que havia superado: “Tá tudo bem mesmo. Já foi. Ter ficado com a Beta me ajudou a lidar com isso. Lembro dele e fico triste, mas a gente já nem se visitava mais, sabe? Ele estava bem estragado. Mas era um cara com um coração bom” (Galera 2012: 408).

Só depois, quando se eleva a tensão da conversa entre eles, em meio a uma discussão sobre livre-arbítrio e determinismo, o trauma do protagonista com relação ao suicídio de seu pai é finalmente verbalizado: “Eu acho que ele fez uma merda, não perdo o que ele fez, mas ele me disse que não escolheu se matar e agora entendo que de um certo modo ele não tinha escolha mesmo” (Galera 2012: 420).

Além dessa revelação, a reação de espanto de Viviane ao saber que o pai havia contado ao filho que iria se matar e o silêncio dele ao ser questionado sobre isso mostra que ele não havia dito isso a ninguém antes, nem queria fazê-lo conscientemente naquele momento. De todo modo, o protagonista faz a associação contínua e reversa entre o pai e Beta: ao ser questionado sobre a cadela, fala do pai; ao ser questionado sobre o pai, fala da cadela.

A própria sobrevivência da cadela a todas as agruras pelas quais passa é uma das poucas exceções ao tom ultrarrealista de *Barba ensopada de sangue*. Muito significativo também é o fato de Beta ser a única personagem que o protagonista consegue fazer a identificação visual sem precisar recorrer a suas estratégias mnemônicas.

No entanto, seria impreciso e simplista afirmar que haveria efetivamente um processo de luto na narrativa e que Beta seria uma peça-chave para esse processo. O próprio preâmbulo esclarece ao leitor que o processo de repetição e o paralelismo entre Gaudério e o neto não são interrompidos. No romance de Galera, tal como percebeu Foster em relação às repetições em Warhol, “não têm nada a ver com o controle do trauma. Em vez de uma paciente libertação do objeto no luto, indicam uma fixação obsessiva no objeto da melancolia” (Foster 2017: 135). É, portanto, mais correto considerar a cadela como um elemento paradoxal que atribui peculiaridade ao protagonista, afastando-o de qualquer possibilidade de ser percebido como uma simples réplica, mesmo que insista em repetir os passos do avô.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais importante que apontar qualquer solução redentora no romance é reconhecer nele aspectos que podem ser considerados e adicionados à citada lista de Schøllhammer sobre as perdas que marcam esse novo realismo na literatura brasileira: as mudanças em um sistema de gênero que atualmente questiona, dentre outros aspectos, uma masculinidade *heroica*, segundo a qual o homem deve tudo suportar, incluindo as perdas, ao custo da incomunicabilidade e da violência. Para esse homem, o luto é impossível, pois seria preciso abrir mão de seu bem mais caro: sua pretensão e arrogante autossuficiência. A perpetuação desse herói, traumatizado por sua inabilidade em lidar com a perda e pela percepção de sua própria decadência, faz-

se perceber como uma crise tanto no meio social como nas artes, expressando-se consistentemente na prosa brasileira contemporânea e com particular recorrência e qualidade na obra de Galera.

Nesse sentido, o realismo em *Barba ensopada de sangue* é o que estabelece relação entre um estilo de escrita, que alude (sem imitar) a uma longa tradição realista na literatura nacional, e um herói traumatizado, que faz referência (sem reproduzir) certo modelo de masculinidade tradicional. Assim, o romance alinhava duas fantasmagorias culturais no Brasil que vão se modificando, mesmo quando insistem em tentar se repetir.

## OBRAS CITADAS

FACCHIN, Michelle Aranda. *Barba ensopada de sangue: realismo e subjetividade*. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 17, n. 21, p. 95-107, jul./dez. 2015. DOI: [10.3895/rl.v17n21.3033](https://doi.org/10.3895/rl.v17n21.3033).

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. Virilidade e identidade narrativa em *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 42, n. 2, p. e50843, 8 jul. 2020. DOI: [10.4025/actascilangcult.v42i2.50843](https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.50843).

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Edu, 2017.

FOSTER, Hal. *What comes after farce?: art and criticism at time of debacle*. New York: Verso, 2020.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Jaime. “Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria”. F. J. G. Correia, org. *O rosto escuro de narciso*. João Pessoa: Ideia, 2004. 53-62.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n.23, p. 19-28, 2012. DOI: [10.12957/soletras.2012.3801](https://doi.org/10.12957/soletras.2012.3801)

TAKEDA, Anna Carolina Botelho. A obsessão pela virilidade em *Mãos de cavalo*: poder e ruína. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 16, p. 153-164, jun. 2016. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28503/20650>.

XAVIER, Luiz Gustavo Osório. *Homens à deriva: a representação da masculinidade em dois romances de Daniel Galera*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, 2020. <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10497>.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### REFLEXÕES SOBRE A VELHICE E A MORTE EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE, DE JOSÉ SARAMAGO

Carolina de Aquino Gomes<sup>1</sup> (UFPI)  
e Ana Marcia Alves Siqueira<sup>2</sup> (UFC)

RESUMO: Em *As intermitências da morte* (2005), José Saramago nos convida a refletir sobre as consequências de uma vida sem a morte. Esse desejo antigo dos seres humanos é posto em perigo, ao vislumbrarmos o caos ocasionado pela greve de uma morte que reivindica a sua importância na vida dos homens. Com base na primeira intermitência dessa morte-personagem, propomos uma reflexão sobre o tema da morte e da velhice, de modo a compreender como se dá o seu distanciamento das preocupações cotidianas na contemporaneidade. Nesse processo, observamos a interdição da morte ocasionada pela intensa medicalização da vida e por um movimento de setores mercadológicos que se ocuparam da tarefa de lidar com um fato tão assustador. Nas reflexões ora propostas, reconhecemos que o romance de Saramago parte do insólito desaparecimento da morte para transcender a realidade, atuando de forma a extrapolar a ordem natural da existência, algo que nos leva à reflexão, impelindo-nos a pensar mais na nossa finitude, para, por fim, compreender o seu afastamento, que reflete muito mais o nosso medo e incapacidade diante da morte.

PALAVRAS-CHAVE: velhice; morte; José Saramago.

### REFLECTIONS ON OLD AGE AND DEATH IN AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE, BY JOSÉ SARAMAGO

ABSTRACT: In *As intermitências da morte* (2005), José Saramago invites us to reflect on the consequences of a life without death. This ancient desire of human beings is endangered when we see the chaos caused by the strike of a death that claims its importance in the lives of men. Based on the first intermittence of this death-character, we propose a reflection on the theme of death and old age, in order to understand how it distances itself from everyday concerns in contemporary times. In this process, we observe the interdiction of death caused by the intense medicalization of life and by a movement of market sectors that took care of the task of dealing with such a scary fact. In the reflections now proposed, we recognize that Saramago's novel starts from the weird disappearance of death to transcend reality, acting in a way that extrapolates the natural order of existence, something that leads us to reflection, impelling us to think more about our finitude, to finally understand his withdrawal, which reflects much more our fear and incapacity in the face of death.

KEYWORDS: old age; death; José Saramago.

Recebido em 31 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> carolina@ufpi.edu.br - <http://lattes.cnpq.br/5764501688112543>

<sup>2</sup> anaemar2003@yahoo.com.br - <http://lattes.cnpq.br/9078359441832386>

Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam.  
José Saramago

“No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago 2005: 11), é com esta frase que José Saramago inicia e também finaliza seu romance *As intermitências da morte* (2005), em que, a partir de um evento insólito, a morte deixa de realizar suas funções milenares dentro das fronteiras de um dado país. Essa primeira intermitência nos insere prontamente em uma trama fantástica, que nos encaminha a uma reflexão sobre o homem e sua relação com a morte na contemporaneidade.

Desde o início da obra, a partícula negativa é entendida como chave para a desconstrução da lógica metafísica de que a morte é uma certeza. Essa negação também é a mola que impulsiona a narrativa ao implantar o insólito desaparecimento da morte. Nesse romance, Saramago nos oferece uma reflexão lúcida, calcada em um imaginário existente, e nada ingênuo, sobre a morte.

*As intermitências da morte* é um romance inserido na fase dos romances-fábula de Saramago (Arnaut 2008: 43), tal acepção justifica-se por apresentar um caráter englobante, universal da história contada – algo como a fábula enquanto narrativa de forte teor moralizante – bem como observa o contorno das personagens, fazendo-as representativas do homem, como ser social, tornando-as universais, capazes de representar ações que podem acontecer em qualquer tempo e lugar. Assim, em um país em que não se morre desde o primeiro dia de um indeterminado ano, a morte se torna ao mesmo tempo tema e personagem. A partir de suas intermitentes ações, somos encaminhados a uma profunda reflexão sobre a morte na contemporaneidade.

A narrativa é composta por três momentos: a interrupção momentânea da morte, o retorno às suas atividades e, por fim, a sua humanização. Desde a primeira interrupção temporária das atividades da morte, podemos observar como as personagens atuam diante da possibilidade de serem imortais, carregando com isso todos os bônus e os ônus de uma vida eterna. Na primeira parte do romance, são levantadas reflexões sobre temas graves como o comércio em torno da morte, o afastamento dos velhos e doentes do lar, a eutanásia e o suicídio, todos esses temas são elucidados a partir das intermitências de uma morte questionadora de seus direitos e deveres junto à humanidade.

Tomando como base a primeira parte do romance, propomos uma análise a fim de que possamos pensar a morte como fenômeno não só metafísico e distante, mas, trazendo à tona importantes ponderações de ordem existencial. Para tanto, apresentamos uma leitura que pretende estabelecer um diálogo entre as ideias propostas no romance com outras áreas de estudos como a História, a Filosofia, a Sociologia e a Teoria literária, de modo que seja possível desenvolver um pensamento crítico sobre as reações do homem contemporâneo diante da velhice e da morte, tomando como base o romance de José Saramago.

Segundo Adorno, “a literatura é, em si mesma, conhecimento do homem, da sociedade, não o instrumento aplicado de uma psicologia ou de uma sociologia. A literatura inclui o invisível da sociologia. O indivíduo humano, com sua complexidade,

exige a imprevisibilidade de alguns atos humanos...” (1994: 11). Ou seja, a literatura, vista sob a óptica das relações histórico-sociais, revela-se como um verdadeiro sismógrafo das revoluções e transformações pelas quais a humanidade tem passado em diferentes épocas. Dessa forma, o método comparativo possibilita-nos esse diálogo, ao permitir empreender um estudo que visa a enxergar por entre as malhas do texto as influências externas, estimulando um contínuo trocar de ideias e formas a partir de uma leitura do texto literário debatido por meio de outras ciências.

O caminho a ser percorrido na tentativa de compreensão da narrativa intermitente da morte saramaguiana começa pela observação das reações do homem diante da morte. Desde as palavras iniciais do romance a morte é paradoxalmente notada por sua ausência. Observamos nessa atitude sua reivindicação por um posto que fora seu no imaginário do homem ocidental, em que se vivenciava uma morte mais próxima, no lar, longe de hospitais, asilos ou quaisquer instituições que apagassem seu brilho e sua importância.

A partir desse contexto, as atitudes da morte-personagem saramaguiana parecem demonstrar uma intenção de se fazer anunciar. Entretanto, suas tentativas esbarram em alguns problemas de comunicação. Tanto na interrupção, como na volta de suas atividades, todas as formas de publicação de suas vontades tornam-se confusas e despertam mais terror do que sua almejada tranquilidade na execução de seu trabalho.

No romance de José Saramago, os habitantes do país onde não se morre mais experimentam a ilusória alegria de viver para sempre até se darem conta dos transtornos causados pela greve da morte. Esta parecia protestar em prol do reconhecimento de sua atuação na vida do homem há séculos, mesmo assim, ao primeiro sinal de sua extinção, muitos comemoraram em júbilo, pois se acreditavam superiores a ela. Tal reação do homem diante da morte leva-nos a pensar no quanto ela é escondida na contemporaneidade, justamente por ser temida. Tentamos não falar sobre ela, excluí-la do cotidiano, como algo obscuro ou sujo. Interditar a morte é uma forma de nos livrar de sua presença incômoda e preservar a nossa felicidade.

Paradoxalmente, a partir desse afastamento em relação à morte, somos levados também a observar o quanto estamos sendo paulatinamente distanciados de nosso direito ao luto, algo que se tornou mais uma manobra comercial. Esse fenômeno pode ser visualizado na primeira parte de *As intermitências da morte*, onde, logo após o júbilo comemorativo da eternidade, os homens do país depararam-se com a dor e o desespero de viver para sempre. Afinal, a eternidade nesse país não se comparava à vida eterna no paraíso celeste a que todos os cristãos anseiam após a morte.

Após a passagem do ano, quando não morre mais ninguém dentro das fronteiras do país, a morte emerge como uma preocupação no romance. Sua inação acarreta prejuízos e desconforto, pois “sangue, porém, houve-o, e não pouco” (Saramago 2005: 11). O alto índice de acidentes no final do ano intensificou ainda mais o mal-estar causado, pois sem nenhuma mudança aparente, a morte deixara de matar naquele país, como podemos observar neste momento em que:

desvairados, confusos, aflitos, dominando a custo as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões deveriam estar mortos e bem mortos, mas que apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais ao som das dilacerantes sirenes das ambulâncias. (Saramago 2005: 11-12)

O cotidiano desse país foi afetado pela morte, até então calada e reclusa a ambientes hospitalares, lares do feliz ocaso e funerárias. No quadro ora apresentado, o que restam são corpos resgatados pelos bombeiros, que permanecem com a “vida suspensa”, tão dilacerados quanto o som das sirenes das ambulâncias que os transportam. Essa é a chocante imagem que nos introduz no contexto da greve dessa morte. No entanto, o absurdo de uma vida sem a morte leva-nos a refletir que somos os únicos a ter consciência dela. Assim, deveríamos nos preocupar talvez não em reverenciá-la, mas em não a esconder, nem tentar aprisioná-la em certas instituições, dentro das quais nos é reservado conviver com ela.

A primeira intermitência da morte destaca o papel desses setores responsáveis socialmente pela sua condução na contemporaneidade. Ordenadamente, os setores são elencados na obra de José Saramago, manifestando-se em relação a esse futuro incerto. Se a morte não matava mais os homens, como iriam sobreviver as funerárias, os hospitais, as seguradoras de vida e os lares para terceira e quarta idades? Quando a morte se ausenta, emergem os problemas nesses âmbitos da sociedade, que se institucionalizaram como domínios reservados ao seu trato, podendo ela ser reclusa a esses setores, de forma a não contaminar de pesados pensamentos o cotidiano do homem moderno. Por isso, não tardaram as reclamações destas instituições ao governo do país-símbolo.

O caos começa a ser notado quando alguns setores, como o sindicato das empresas do negócio funerário, os hospitais públicos e particulares e as seguradoras de vida fazem suas reivindicações ao governo, parecendo ter uma maior preocupação com seus prejuízos financeiros, do que com o caos existencial e sanitário ocasionado pela greve da morte. Nesse sentido, a obra de Saramago leva-nos à reflexão sobre a perda de sensibilidade do homem contemporâneo em sua relação com o outro.

Sobretudo quando se elencam as reivindicações desses setores, observamos uma sociedade composta de consumidores semelhante à nossa. De acordo com Zygmunt Bauman, somos todos “consumidores de mercadorias, e estas são destinadas ao consumo; uma vez que somos mercadorias, nos vemos obrigados a criar uma demanda de nós mesmos” (2014: 37). Com base nessa afirmativa podemos notar como alguns setores tentavam redirecionar seu público consumidor, fazendo com que surgissem novas necessidades para manter o consumo de seu produto, como no caso das funerárias e seguradoras de vida.

Os hospitais também estavam prejudicados pela greve da morte, mas “por estranho que pareça, quase sempre relevavam mais questões logísticas que propriamente sanitárias” (Saramago 2005: 27). A previsão da superlotação nos hospitais do país em

um futuro sem a morte torna-se uma realidade. Assim, ao relacionarmos com a nossa realidade contemporânea, percebemos uma crescente medicalização em torno da vida com o objetivo de adiar a morte. No romance, também é da alçada de instituições que cuidam da saúde se responsabilizar pelos enfermos em vida suspensa. Não havendo solução para esta situação sem precedentes na história da humanidade, os hospitais resolvem, em conjunto com o governo, retornar os moribundos terminais para seus lares, aos cuidados de seus parentes.

Nesse sentido, ao elencar a reação desses setores da sociedade do país, José Saramago leva-nos a pensar na base sobre a qual a sociedade ocidental se construiu. As leis de mercado regem nossos ritos mortuários e, inclusive, nossas atitudes diante da morte. Assim, em um contexto socioeconômico em que as vidas são medidas e pesadas por seu valor de mercado, a morte tende a se transformar em negócio. Em decorrência, a preocupação do governo é cuidar de soluções para os setores da economia afetados pela greve da morte. Não há uma preocupação com os doentes terminais, nem com aqueles gravemente feridos por acidentes ou outros infortúnios, nenhuma prioridade com os meios de se aliviar o sofrimento. As pessoas são secundarizadas em favor da mercantilização, da concepção capitalista de que tudo no mundo moderno se tornou mercadoria: o homem, seus valores, costumes, qualidades técnicas, sentimentos e ações são produtos comercializáveis. Ironicamente e de forma sutil, a obra denuncia a reificação do homem (Lukács 2003) até mesmo em seu processo de morte e dos ritos relacionados.

Outro setor que convive com a probabilidade da morte constantemente são os lares para terceira e quarta idades. Esses são os próximos a apelar para o governo do país. A pergunta “que vamos fazer com os velhos, se já não está aí a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias” (Saramago 2005: 29) é levantada, tendo em vista que se pode cuidar dos demais setores, mas em um país onde a morte não exerce mais sua função, o futuro de todos é a velhice.

A partir dessa ponderação, uma previsão caótica é considerada na comunicação entre os lares do feliz ocaso e o governo, em que se aponta uma solução na construção de mais lares para terceira e quarta idades, edifícios inteiros com “a forma de um pentágono, por exemplo, de uma torre de babel, de um labirinto de cnossos, primeiro bairro, depois cidades, depois metrópoles, ou usando palavras mais cruas, cemitérios de vivos” (Saramago 2005: 31).

As imagens de labirintos e construções de funcionamento complexo dão uma dimensão do caos que enfrentariam, caso a morte tivesse mesmo cessado eternamente suas atividades. Por fim, a imagem mais estarrecedora, a de um “cemitério de vivos”, revela então a cruel realidade daqueles mais próximos à morte, que, antes de se consumir seu fim, são isolados em asilos ou confinados em hospitais. Nesse sentido, uma observação feita por Norbert Elias (2012: 9) auxilia-nos a pensar no problema exposto nessa narrativa, quando destaca que o problema social da morte é deveras difícil de resolver, pois os vivos e saudáveis não se identificam nem com os moribundos, nem com os velhos.

Há muitos tipos de morte e uma delas é a morte social a que é submetida grande parte dos idosos na atualidade. A morte não se encontra somente no fim efetivo da vida, pois muitas pessoas morrem gradualmente, adoecendo e também envelhecendo. Muitas vezes essa consciência da morte próxima convive com o idoso que é isolado em asilos. O nome dado a essas instituições em *As intermitências da morte* traduz com exatidão a ambiguidade presente nesses ambientes especializados nos cuidados daqueles cujas famílias já “não tem tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfínteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira” (Saramago 2005: 29). Nos lares do feliz ocaso, a fragilidade das pessoas colocadas sob suas responsabilidades é, muitas vezes, suficiente para criar uma barreira entre os velhos e os demais vivos, seu isolamento é fruto direto de sua decadência.

Na contemporaneidade, é possível observar o crescente isolamento precoce de velhos e moribundos, o que constitui uma das principais fraquezas da sociedade. A partir desse quadro caótico instalado no romance, somos impelidos a refletir sobre essa parcela da sociedade. Imagina-se o trabalho nesses lares a partir de um futuro em que:

os objetos dos seus cuidados não mudariam nunca de cara e de corpo, salvo para exibi-los mais lamentáveis em cada dia que passasse, mais decadentes, mais tristemente descompostos, o rosto enrugando-se, prega a prega, igual que uma passa de uva, os membros trémulos e duvidosos, como um barco que inutilmente andasse à procura da bússola que lhe tinha caído ao mar. (Saramago 2005: 30)

As imagens utilizadas para descrever a velhice são exemplos do medo que se tem da morte. Para tanto, notemos que o medo e a modernidade são aspectos intrínsecos, não havendo possibilidade de separação que não arrisque a sobrevivência de ambos. Assim, sempre existiram, em todas as épocas, três razões para se ter medo: a ignorância, a impotência e a humilhação. Esses três aspectos rodeiam tanto a ideia que se tem da morte como a da velhice.

A possibilidade de não saber o que acontecerá, assim como de ignorar o que fazer para evitar o infortúnio ou se desviar dele, e até mesmo a própria consciência de que não há o que fazer em relação à morte abala a autoestima e a autoconfiança, fragilizando o corpo e a mente tanto do doente terminal quanto do idoso. Nessa perspectiva, Bauman (2014: 119) elenca três direções, das quais se teme que venham os sofrimentos: do poder superior da natureza, da fragilidade de nossos corpos e dos outros seres humanos. A velhice e a morte são alguns desses domínios que estão acima da capacidade de controle do homem.

Com todos os avanços tecnológicos e médicos, experimentávamos certa segurança que nos permitia o aumento significativo da expectativa de vida. Confirmando esse apontamento, Elias explica que “só a partir de uma perspectiva de longa duração, pela comparação com épocas passadas, percebemos o quanto aumentou nossa segurança contra os perigos físicos imprevisíveis e ameaças imponderáveis à nossa

existência” (2001: 14). O paradoxo está no fato de haver efetivamente crescido a expectativa de vida, pois existe, sobretudo em países europeus como Portugal, uma crescente população de idosos de terceira e quarta idades. No entanto, as políticas de amparo a essas faixas etárias esbarram no medo inato do homem da velhice e especialmente da morte, algo perceptível na situação dos lares do feliz ocaso.

Porém, o novo cenário global instaurado a partir da pandemia de COVID-19 no ano de 2020 nos propõe uma nova reflexão sobre os limites dessa segurança experimentada no âmbito dos avanços tecnológicos e médicos. Por isso, pensar sobre nossa finitude apresenta-se como um caminho para que nos tornemos cada vez mais humanos em meio à caótica vida moderna.

Nesse sentido, a obra de Saramago retrata uma face da cultura ocidental imersa no consumo. Os velhos são seres que já não produzem mais para o mercado e são colocados à margem desse sistema. Sem serem requeridos como produtores, inúteis como consumidores, os idosos são dispensáveis em uma economia baseada na lógica de suscitar necessidades e satisfazê-las, tornando-se um fardo para os assalariados e para os ativamente envolvidos na vida econômica.

*As intermitências da morte* constituem-se, pois, como uma contundente reflexão sobre a realidade da velhice e sobre o modo de a sociedade com ela se relacionar. Se a velhice é concebida como um estágio próximo da morte, compreendemos como esses dois traços incontornáveis na vida dos seres humanos – velhice e morte – foram excluídos das preocupações centrais da humanidade. Sendo assim, mesmo que se tenha a consciência da importância da morte e dos eventos que a circundam para a evolução e a organização cultural das sociedades, não deixa de ser clara essa tentativa de, a todo custo, suprimir sua terrível imagem. Isso fica marcado na maneira como é difícil dar aos moribundos e velhos a ajuda e a afeição de que mais precisam nessa sociedade, em que o pensamento sobre a morte de maneira particular não é mais corriqueiro, ficando mais fácil esquecê-la no curso normal da vida. Além disso, essa relação entre velhos, moribundos e os demais vivos torna-se ainda mais difícil devido ao fato de a morte do outro espelhar a nossa própria morte.

O reflexo disso vem impresso na carta dos gerentes dos lares do feliz ocaso quando da indagação sobre o futuro desse negócio. Sendo assim, cabe questionar: Quem cuidará geração após geração dos idosos confiados aos lares do feliz ocaso? Essa visão apocalíptica, também explorada em outros romances do escritor português, revela a dimensão de um futuro sem a morte. A partir dessa marca, recordamos a metáfora utilizada por Saramago (2005: 31) para se referir aos asilos como cemitérios de vivos que faz cada vez mais sentido. Abandonados para morrerem ainda vivos, “nunca antes na história da humanidade foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social” (Elias 2001: 31). Podemos acrescentar nessas condições os idosos isolados em asilos em condições de abandono.

No entanto, o movimento contrário à evolução observada nas sociedades contemporâneas é experimentado na narrativa saramaguiana, quando também ocorre ao governo a ideia de que, assim como foi sugerido aos hospitais, os velhos também

voltassem para os cuidados da família, surgindo, então, outra possibilidade, a de se construírem infinitos lares do feliz ocaso, prevalecendo a decisão pelo isolamento. Sobre esse ponto da narrativa, concordamos com Elias (2001: 37) quando observa o crescimento dos serviços especializados em torno da morte, pois aos homens modernos parece ser repugnante a ideia de uma morte próxima, como se, de forma semiconsciente, estes achassem que a morte é contagiosa.

Na carta endereçada ao governo pelos lares do feliz ocaso, os dirigentes ilustram o terror que lhes restaria agora com a cessação da morte. Eles terminam sua solicitação ao governo ilustrando as imagens cotidianas que os acompanham nesse serviço especializado, prevendo a face aterrorizante da velhice eterna (Saramago 2005: 31-32). O relato da decrepitude do corpo humano chegado à velhice causa horror em uma sociedade que não reflete sobre a morte e não se prepara para ela. Diante da nova situação instaurada pela possibilidade da velhice eterna, a temível face da morte mostra-se a olho nu. Vislumbra-se o que é viver com a sua imagem diante dos olhos, sem que ela tenha como ser escondida, camuflada ou sem que haja controle sobre ela, somente é possível unir esforços para tornar essa situação menos sofrida, e é isso que mais assusta o homem desde tempos imemoriais. Por isso, finaliza-se o relato do presidente da associação dos lares do feliz ocaso, desejando o regresso da morte: “antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte” (Saramago 2005: 32).

Se a morte é um fim inquestionável para todos nós, não deveríamos nos surpreender com sua chegada. Recordamos a assertiva de Michel de Montaigne (2016 [1595]) para quem é necessário refletir sobre a morte para nos acostumar a ela, retirando-lhe a estranheza. Pensar nela é meditar sobre a liberdade e “não há nenhum mal na vida para aquele que entendeu bem que a privação da vida não é um mal” (Montaigne 2016: 110). Por esse viés, o conhecimento deve nos afastar do temor da morte, já que não se trata de um medo lógico, mas instintivo e fisiológico. A partir desse episódio ilustrado pelos lares do feliz ocaso, percebemos que a morte em si nos incomoda muito menos do que o fato da destruição do organismo acontecer por intermédio de doenças e mesmo da decrepitude do corpo devido à velhice. Ou seja, o que sumariamente nos incomoda e atemoriza é o fato de sermos incapazes diante da morte.

Em *As intermitências da morte*, destacamos um episódio particular de uma família de pequenos agricultores, na qual havia dois padecentes em “morte parada”, “um deles era avô [...], o outro era uma criança de poucos meses a quem não tinham tido tempo de ensinar nem a palavra vida nem a palavra morte e a quem a morte real recusava dar-se a conhecer” (Saramago 2005: 38). Esse momento é imprescindível para uma virada na narrativa, porque o avô sugere à sua família o enfrentamento da morte, isto é, a sua aceitação. O ancião pede que o levem junto com a criança para a fronteira do país, para que lá eles possam encontrar o gélido abraço da morte. A corajosa atitude da personagem provoca uma reflexão sobre o tema da eutanásia para casos terminais.

A atitude da família foi de aceitar, mesmo resignada, o pedido do seu patriarca. Assim, empreenderam uma viagem rumo à fronteira que separava o patriarca e o seu neto da morte, movidos pelo amor, o único sentimento capaz de defendê-los do horror da morte. Entretanto, a eutanásia é uma prática proibida no país-símbolo, e eles sabiam que em poucos dias esse crime lhes seria imputado. Conscientes disso, eles partiram para a fronteira, para enfim, paradoxalmente, vencer a morte, morrendo.

Ao retornarem de sua viagem à fronteira, a família que burlou a greve da morte foi interpelada por um vizinho sobre o que ocorrera à noite com o velho e a criança em estado de morte suspensa. Antecipando-se, o genro e o vizinho foram à polícia relatar o ocorrido, mas nesse caso os agricultores “não foram condenados nem julgados” pelo poder público. A sentença viria da população por meio da manipulação das mídias, chamadas ironicamente pelo narrador de “barômetros da moralidade pública”:

Como um rastilho a notícia correu veloz por todo o país, os meios de comunicação vituperaram os infames, as irmãs assassinas, o genro instrumento do crime, choraram-se lágrimas sobre o ancião e o inocentinho como se eles fossem o avô e o neto que toda a gente desejaria ter tido, pela milésima vez jornais bem pensantes que actuavam como barômetros da moralidade pública apontaram o dedo à imparável degradação dos valores tradicionais da família, fonte, causa e origem de todos os males em sua opinião, e eis senão quando quarenta e oito horas depois começaram a chegar informações sobre práticas idênticas que estavam a ocorrer em todas as regiões fronteiriças. (Saramago 2005: 47)

A relação estabelecida com a realidade contemporânea a partir desse episódio corriqueiro em nossa contemporaneidade nos leva a examinar as estratégias textuais de envolvimento direcionadas a uma massa disposta a não pensar criticamente sobre as informações e somente absorvê-las, de modo que se tem revelada a hipocrisia das pessoas diante da alienação provocada pelos meios de comunicação.

O pavor da morte suscitado pelas mídias surge da insistente banalização dessa, um fato específico da sociedade industrial. Contudo, isso é facilmente observável se atentarmos à programação televisiva, que parece negar toda a tentativa de ocultação da morte atribuída à atual cultura do ocidente. Presenciamos diariamente uma exploração da morte, em forma de violência.

Assim, como é possível repensar o interdito em relação à morte, se, sobretudo na sociedade contemporânea, ela exerce fascínio, se é cobiçada mercadoria jornalística e se o consumidor dos meios de comunicação em massa torna-se um espectador fascinado pelos casos de morte? Como se pode afirmar a existência de uma morte calada, se ela é protagonista de um dos maiores espetáculos dos meios de comunicação? Como garantir que a ideia de morte seja evitada, se a sua presença é massiva em peças publicitárias dos jornais, filmes, livros e, sobretudo, dos noticiários?

Os meios de comunicação não exploram a morte do dia a dia, do próximo, há uma exibição de mortes como espetáculo, ocorrida sobre a tela da televisão ou sobre o

papel do jornal, que são incapazes de perturbar o cotidiano do espectador. Essas mortes não lembram a decomposição, não colocam os homens em um impasse escatológico, nem impactam nas relações sociais. São essas pessoas sem rosto, sem histórias próprias, sem nomes conhecidos.

Tal atitude pode ser confrontada com a comoção nacional imputada ao caso da família de camponeses, que é contraposta à ação ocorrida no íntimo de cada lar, nos quais as pessoas estavam enviando seus entes para a fronteira onde a morte ainda vigorava através do serviço especializado da “máphia”.

Essa organização criminosa surge no sentido de auxiliar a morte dos moribundos em “vida suspensa”, levando-nos a questionar a respeito da consequência ética e moral daquele comércio de corpos, fato que diferencia a atuação da máphia, do ato de compaixão protagonizado pela família dos camponeses.

Desvela-se a hipocrisia da sociedade que estigmatizara a família de camponeses, enquanto, nas fronteiras, os países vizinhos cobravam providências do governo do país-símbolo que, por um lado, condenava tais práticas e, por outro, via nesse transporte de corpos o alívio da pressão demográfica vivida durante três meses.

Assistimos ao desenrolar de uma trama mafiosa, envolvendo ameaças aos guardas da fronteira, até que o governo aceitasse negociar com os criminosos. A partir de um acordo de cavalheiros, máphia e governo trabalham conjuntamente na inumação de corpos além da fronteira do país. Aquela seguindo com seus lucrativos negócios escusos e este proporcionando o esquema propositalmente falho de vigilância das fronteiras, beneficiando alguns poucos cidadãos que podiam pagar pela inumação de seus entes.

A máphia fazia o trespasse e descartava os corpos dos padecentes sem lhes prestar os cuidados e os ritos fúnebres, nem tampouco havia presente alguma autoridade médica atestando o óbito. Nesse ponto, podemos vislumbrar uma crítica ao modo de vida resultante do capitalismo econômico. Marx e Engels (2012 [1848]: 47) atribuíram a dessacralização dos laços familiares em seu véu emotivo ao fortalecimento da burguesia, reduzindo-os a meras relações monetárias. Além do episódio da máphia, a maioria das ações humanas constantes da primeira parte do romance carregam esse traço, o que nos recorda também as relações líquidas estudadas por Bauman (1998), as quais se constroem privilegiando o individual em detrimento do coletivo, tornando as interações sociais cada vez mais superficiais.

Dessa forma, o romance constantemente nos convida a refletir sobre a humanidade em sua relação com a finitude por meio das intermitências de uma morte-personagem. Há na primeira parte da narrativa um exercício de construção de conhecimento a partir do momento em que somos levados a pensar sobre como a morte nos atinge socialmente. Apreende-se desse romance o trabalho com uma técnica narrativa posta a serviço das pessoas e de seu desenvolvimento individual e coletivo. Nesse sentido, entendemos como, em sua literatura, José Saramago reivindica a faculdade de pensar e a filosofia como uma dimensão substantiva da existência.

Nosso estudo se limitou a analisar alguns pontos da primeira intermitência da morte, em que a sua ausência foi peça fundamental para a desconstrução do interdito a ela conferido na contemporaneidade. Com isso, observamos o desencadear de uma série de crises em setores fundamentais para a organização da sociedade, fazendo o homem reagir à sua falta. O caos deixado pela greve da morte leva o leitor a compreender sua extrema importância para a organização social moderna.

Nesse momento da narrativa, o romance joga com as instituições sociais e com as reações dos homens do país ao problema da greve da morte. As dificuldades advindas dos problemas sociais chamam a atenção para os problemas humanísticos. Nesse sentido, atestamos que o romance de José Saramago sugere que é necessário ao homem moderno se humanizar, pois a sociedade do consumo nos embrutece e nos afasta de questões essenciais para a vida, como compreender a morte, a velhice e o modo de lidar com elas em um contexto cada vez mais permeado pela ausência de afetividade.

O romance desvela aos olhos do leitor as reações possíveis do homem contemporâneo diante de um cenário caótico sem a morte. Presenciamos atitudes como a reivindicação do lucro a qualquer custo, a desvalorização do idoso na lógica do consumo, a corrupção da classe política, etc. A questão da eutanásia também é abordada como meio de poder sobre a morte. Entretanto, esse ponto da liberdade a respeito da própria morte recai no julgamento de uma sociedade hipócrita, mediada por uma imprensa que julga uns, mas valida as ações menos nobres de outros, sobretudo, cidadãos mais abastados. Isso remete a um pensamento presente na obra do autor português, em que o homem ainda não chegou a se cristalizar na sua condição humana. Esses eventos demonstram como ele está distante de sua humanização, “como um ser que nega e se distancia tragicamente de sua natureza” (Aguillera 2010: 144).

Diante do exposto, levando em conta o recorte apresentado, reconhecemos que o insólito romance de Saramago transcende a realidade, atuando de forma a extrapolar a ordem natural da existência, algo que nos leva à reflexão, impelindo-nos a pensar mais na morte, para, por fim, compreendê-la.

## OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

AGUILLERA, Fernando Gomes, org. *As Palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e Morrer*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Penguin, 2012. [1848].

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio: Que filosofar é aprender a morrer e outros ensaios*. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016. [1595].

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### CONDOLÊNCIAS E RESENTIMENTOS DE JOÃO CABRAL “NA MORTE DE JOAQUIM CARDOZO”

Everton Barbosa Correia<sup>1</sup> (UERJ)

RESUMO: Falecido em 1978, Joaquim Cardozo coloca um limite na obra poética de João Cabral de Melo Neto, tanto pelo que ilumina retrospectivamente da interlocução dos dois autores quanto pelo que se projeta na poesia de seu amigo e leitor primaz. Muito embora seja possível rastrear composições de um devotadas ao outro desde *O engenheiro* (1945), à medida que o poeta mais velho convalesce se faz mais presente nos livros *Museu de tudo* (1975) e notadamente em *A escola das facas* (1980), onde constam três composições escritas e publicadas à guisa de epitáfios, cuja repercussão ressoa com grande força aquela ausência no contexto cultural brasileiro. Entre as quais, a composição “Na morte de Joaquim Cardozo” ilustra o ressentimento do poeta pernambucano, menos pela perda afetiva do que pela contribuição que devia ter se consumado como uma referência literária e não vingou. Analisando o percurso sonoro do poema em foco, diante de outros poemas coligidos no mesmo volume, intenta-se demonstrar o apuro formal herdado do outro autor, bem como o seu registro inscrito no som, circunstanciadamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo, estilo.

### CONDOLENCES AND RESENTMENTS OF JOÃO CABRAL “NA MORTE DE JOAQUIM CARDOZO”

ABSTRACT: Deceased in 1978, Joaquim Cardozo puts a limit on the poetic work of João Cabral de Melo Neto, both by what illuminates retrospectively the interlocution of the two authors and by what is projected in the poetry of their friend and first reader. Although it is possible to trace compositions from one devoted to the other since *O engenheiro* (1945), as the oldest poet starts to convalesce, he becomes more present in the books *Museu de tudo* (1975) and notably in *A escola das facas* (1980). There are listed three compositions written and published as if were epitaphs, whose repercussion resonates with great force that absence in the Brazilian cultural context. The composition “Na morte de Joaquim Cardozo” illustrates the resentment of the Pernambuco poet, less for the affective loss than for the contribution that should have been consummated as a literary reference and did not avenge. Analyzing the sound path of the poem in focus, before other poems collected in the same volume, it is intended to demonstrate the formal refinement inherited from the other author, as well as its record inscribed in the sound, in detail.

Keywords: Modern Brazilian poetry, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, style.

Recebido em 3 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> evertonbcorreia@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9373078368365679>

Por ocasião de seu falecimento em 1978, Joaquim Cardozo se fez uma referência que ilumina retrospectivamente a vida cultural brasileira, no que tange à arquitetura e à crítica de arte, conquanto incida de modo ainda mais vigoroso na nossa tradição lírica moderna, notadamente pela interlocução mantida com João Cabral de Melo Neto, desde os anos 1940, quando ambos se radicaram no Rio de Janeiro, onde estava sediada a capital da federação do Brasil. Este aspecto nuclear da vida literária, praticada por ambos, constituiu-se como uma lacuna incontornável na historiografia, em virtude da postura esquiva e arredia de um quanto a agremiações e a eventos literários, bem como pelo ofício diplomático do outro, cuja vida adulta foi mais vivida no exterior do que no próprio país. Também por isso, quando o nome de um ou de outro aparecem nos registros historiográficos, nunca estão relacionados entre si, seja pela diferença etária que os afasta – sem que se possa aproximá-los pelo predicado precário da “Geração de 45” –, seja pelos vínculos institucionais e de amizade de ambos, cujo ponto de ligação ficaria restrito a um círculo em torno de uns poucos nomes, como o de Manuel Bandeira e o de Carlos Drummond de Andrade. Responsáveis diretos pelas primeiras publicações de Cardozo e de Cabral, a interferência em ambas as produções vai corresponder à condição exercida por um ou outro nome em cada caso, ora como organizador (Bandeira 1946), ora como prefaciador (Andrade 1947: 7-13), ou ainda, como interlocutor – tal como o poeta mineiro consta pontualmente nas primeiras obras de João Cabral de Melo Neto e depois também Bandeira viria frequentar como dedicatória e homenagem, como já veremos.

Cotejando os registros poéticos entre si, torna-se compulsivo especular algo acerca da preparação da despedida poética de João Cabral a seu amigo já convalescente, cuja presença se notabiliza naquela escritura desde *Museu de tudo* (1975), onde constam dois poemas devotados a Joaquim Cardozo, logo após sua volta ao Recife, onde veio a passar seus últimos anos. Tudo isso foi reforçado após o falecimento, quando João Cabral de Melo Neto amadureceu suas condolências e publicou *A escola das facas* (1980), onde constam três outros poemas dedicados ao finado confrade, a quem foram devotadas nove composições ao longo daquela trajetória autoral, afora a dedicatória de *O cão sem plumas* “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”, que pelo efeito cumulativo sobrepuja a todas as suas outras interlocuções. Cumpre assinalar que aí João Cabral já era efetivamente um autor consagrado e não mais o jovem poeta de 40 anos antes, fosse devido à sua entrada na Academia Brasileira de Letras (ABL) – em 1969 – , fosse pela assimilação de algumas obras suas junto ao público, entre as quais podemos destacar *Morte e vida Severina* (1956) – pela quantidade de reedições que acumulara já àquelas alturas – e *A educação pela pedra* (1966) – pela unanimidade constituída a seu redor como um ponto alto da poesia de língua portuguesa. Aliás, a encadernação do volume original de *A escola das facas* vem emoldurada pelas orelhas assinadas, respectivamente, por José Guilherme Merquior e por Oscar Lopes, dois oficiais do ofício crítico, chancelando a penetração daquela poesia junto aos leitores especializados para além das terras brasileiras. Importa asseverar que, antes disso, o poeta já havia publicado em Lisboa o livro *Quaderna* (1960) e que vários outros títulos seus tiveram estampa em Barcelona, conferindo à sua obra uma

condição inapelavelmente cosmopolita, de um cosmopolitismo ibérico que se atualiza pelo retorno ao Brasil.

O curioso é notar que, quando da irrupção do discurso regionalista, por ocasião da publicação do *Livro do Nordeste* (1979 [1926]), sob organização de Gilberto Freyre, ali atuaram como colaboradores Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo. O primeiro como autor do poema “Evocação do Recife” – encomendado para a ocasião – e o outro na condição de crítico da urbanização recifense e da poesia bandeiriana ali publicada. Portanto, de uma maneira ou de outra, subscreveram a formulação regionalista em seu momento seminal, quando de seu nascedouro no Brasil, embora tenham ficado para a posteridade sob legendas diversas: um modernista incontestado e o outro como modernista dissidente, conforme descrição de Carlos Drummond de Andrade constante no prefácio do livro *Poemas* (1947), de Joaquim Cardozo. Para embaçar um pouco mais o caso, quando Joaquim Cardozo aparece em livro para os leitores, já está no alto de seus cinquenta anos, cuja repercussão explode na produção de maturidade de João Cabral de Melo Neto como uma referência incontornável, a despeito de já constar no livro *O engenheiro* (1945) por meio das cinco quadras constitutivas da composição “A Joaquim Cardozo”. Antes mesmo do próprio Joaquim Cardozo ter sido encadernado em brochura autoral, anuviando ainda mais a interlocução que passou batida naquele primeiro momento por muitos leitores, porquanto não pôde ser apreciada nem valorada como referência inaugural na trajetória poética do seu admirador contumaz.

Tendo *A escola das facas* vindo à lume pela José Olympio editora, o autor então gozava do beneplácito de ser um dos poucos poetas publicados por aquela casa editorial, que desempenhou papel importante na divulgação da literatura brasileira, desde a década de 1930, quando selecionava criteriosamente os poetas a serem chanceados pelo seu timbre. Inclusive é fato digno de nota, que, na sua trajetória autoral, *Duas águas* (1956) *Museu de tudo* (1975), *A escola das facas* (1980) e *Auto do frade* (1984) tenham sido lançados pela mesma José Olympio. Coincidentemente, são estes os volumes que mais carregam interlocuções com outros artistas, entre os quais a figura de Joaquim Cardozo ocupa lugar de destaque pela quantidade e pela intensidade da interlocução. Pois, além de “Prosas da Maré na Jaqueira”, quatro poemas lhe foram dedicados nestes dois livros anteriores ao auto, o que é bastante significativo pelo lapso temporal em voga, quanto pela parcimônia com que João Cabral se refere a outros artistas, devotando a seu amigo duas composições num livro e três no outro. Um dado pontual à apreciação em pauta é que Joaquim Cardozo havia falecido em 1978, portanto, pouco depois de *Museu de tudo* e um pouco antes de *A escola das facas*, o que também significa que se, desde antes, já se compunha como referência autoral desde a década de 1940, mesmo depois de morto, Joaquim Cardozo permaneceu comparecendo na obra cabralina regularmente, ao menos até o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, coligido na segunda edição de *Crime na Calle Relator*, publicado somente no *Museu de tudo e depois* (Melo Neto 1988a).

A título de ilustração do diálogo poético estendido ao longo de quatro décadas, veremos com maior riqueza de detalhes o outro poema do mesmo *A escola das fa-*

cas em que Joaquim Cardozo aparece tangencialmente, qual seja, “Prosas da maré na Jaqueira” como contraponto de “Na morte de Joaquim Cardozo”, cuja análise se segue. Tal cotejo interessa à compreensão intertextual porque ao longo da obra existe uma interlocução linguística e formal sem precedentes, porquanto um poeta, convertido em adjetivo, nomeia um verso que parece contradizer sua expressão, reproduzindo-a. Tudo isso vem à tona para dimensionar a verticalização naquele momento da escritura cabralina, quando Joaquim Cardozo aparece em três poemas do mesmo *A escola das facas*. Entre os quais, dois se apresentam como título e matéria composicional, ao passo que no outro aparece em condição predicativa, desestabilizando o enunciado da seguinte estrofe:

Nada da métrica larga,  
Gilbertiana, de teu ritmo;  
nem lhe ensinaste a dicção  
do verso Cardozo e liso  
(Melo Neto 1980: 66)

Ainda que já advertida, a lembrança deste poema serve para pontuar a significação que a figura do outro poeta adquire pela reiteração ao longo da obra de João Cabral e em cada composição, particularmente, conferindo à interferência de Joaquim Cardozo no estilo cabralino um efeito cumulativo e descomunal. Pois a métrica larga que a poesia de João Cabral não possui, pela própria observação do autor, é qualificada pelo adjetivo “gilbertiana”, que é declinado do prenome de Gilberto, o Freyre. Enquanto que o verso qualificado pelo sobrenome de Cardozo serve para expandi-lo em direção a algo mais do que um verso pejado de cardos e liso. Como existe a aditiva “e”, separando o adjetivo “liso” do nome “Cardozo”, faz-se presumível aí uma oposição ou, ao menos, uma distinção entre os dois termos como componentes do verso que João Cabral não aprendeu e que, sendo característico a Cardozo, se confunde com o autor, de maneira a instituir uma identidade entre o autor e o seu verso, que, além do mais, é liso, sendo Cardozo. Neste caso, a figura autoral abordada – a despeito de ser decalcada da realidade – converte-se em propriedade expressiva da sua composição, que se estende, por reduplicação, até o significante constituinte da composição cabralina, onde aparece.

Como se não bastasse constar ali nomeadamente, a particularidade de produzir uma adjetivação por meio de um substantivo vem a ser um traço distintivo da expressão de Joaquim Cardozo, que se materializa no curso do verso cabralino, como adjetivação de uma qualidade que ali não existe e que, contraditoriamente, se realiza na grafia das palavras e no curso do verso, de revestrés ao enunciado. A adjetivação controversa não se descola da autoria que identifica um estilo e que traduz a autoria duplamente, porque é nomeada por Cardozo e por ele praticada, porque é realizada por João Cabral, sendo praticada à exaustão por ambos os poetas. A equivalência entre o homem e o seu verso, reduplica a identidade dos dois autores entre si, promovendo uma analogia entre os homens, que se grava no rendimento linguístico de cada um: tal estilo qual homem. Tal identidade conduz à revelação de ambas as perso-

nas autorais, mas não cria ainda uma imagem em movimento, porque a identidade se fixa num verso intransferível para outra circunstância e não expande a figura gravada naquele verso, contrariando o que é próprio da imagem. Vejamos agora como este trânsito entre a consolidação da figura no nível verbal, convertida em imagem, e seu consequente recorte em retrato se dá em outra composição do mesmo livro *A escola das facas*, onde Joaquim Cardozo dá corpo ao título, conforme se apresenta desde sua primeira edição.

Na morte de Joaquim Cardozo

Creio que Joyce é que dizia  
que a Irlanda dele se comia

comendo os filhos, como a porca  
que as crias melhores devora.

Estamos tão desenvolvidos  
que já podemos esse estilo

de fazer Dublin, Irlanda, Europa?  
E um novo imitá-las, em porca?  
(Melo Neto 2020: 523)

Depois da edição da José Olympio, este poema veio grafado numa única página somente no volume *Poemas pernambucanos* (Melo Neto 1988b) e na edição da Alfabara que conjuga dois livros *A escola das facas e Auto do frade* (Melo Neto 2008b), de maneira a ocupar todo o seu espaço, ao lado da qual, anteriormente, consta também em toda extensão da página o poema “Abreu e Lima”. Isso importa, ao menos, por duas razões: a primeira é que Joaquim Cardozo está elencado entre figuras célebres da historiografia brasileira que se desencadeia de Pernambuco; a outra é que as coleções que reeditaram o poema, fosse sob o título de *Obra completa, Poesia completa* ou *Poesia completa e prosa*, a pretexto de otimizar o aproveitamento do espaço na página, alteraram a experiência estética a ser desenvolvida visualmente e, consequentemente, altera sua significação, porque o poema passa a figurar em meio a uma quantidade inumerável de outras informações, que só prejudicam a sua apreciação visual compassada, particularmente. Tal como fora grafado originalmente, evidenciase a grafia do poema que se estende ao longo de quatro dísticos, os quais ocupam a centralidade da página, com um força de verdade nuclear e incorrigível, invariavelmente poética, cuja verossimilhança é tributária de sua inscrição no papel.

Vale ainda insistir na particularidade da publicação, cujo contexto passa pela consideração de outras figuras célebres para a narrativa histórica oriunda de Pernambuco, com as quais Joaquim Cardozo se limita fisicamente no espaço da página: “Abreu e Lima” e “Vicente Yañez Pinzón”. Curiosamente, estes dois poemas são intitulados pelos nomes dos respectivos homenageados, marcando no texto certa necessidade

de nomeação das figuras históricas por parte do autor, que coincide com a nomeação dos poemas e se aplica também a Joaquim Cardozo. Pois ao intitular o poema com um nome próprio, gravado na história, o autor confere à composição certa historicidade, que indica a memória a ser remontada. Não deixa de ser curioso que o poema dedicado a Joaquim Cardozo traga seu nome no título, antecedido pela fatalidade, que é celebrada qual epitáfio a constituir o título, gravando-se no texto. Falecido dois anos antes da publicação do livro, na obscuridade a que João Cabral de Melo Neto pretendeu lançar alguma luz, o autor parece imbuído da atribuição de converter Joaquim Cardozo em personalidade histórica. O registro poético já seria um modo de lhe conferir relevância e valor. Cumpre referir, ainda, que os poemas que antecederam “Abreu e Lima” que ladeia “Na morte de Joaquim Cardozo” foram na ordem retrospectiva “Autobiografia de um só dia”, no qual João Cabral narra sua própria vida a partir do episódio de seu nascimento, desde quando a morte lhe persegue e “A Carlos Pena Filho – nos vinte anos de sua morte”. De uma maneira ou de outra, é possível visualizar uma série literária enfeixando tais composições, seja pela celebração autoral com vistas a uma possível historicização de seu percurso, seja pela tonalidade fúnebre que anima esses poemas.

O título “Na morte de Joaquim Cardozo” é da mesma extensão dos versos octossilábicos, promovendo algo mais do que uma síntese do enunciado, refere uma circunstância bem nítida e precisa, que se revela como princípio composicional, tanto pela referência quanto pela métrica anunciada. A contração “Na” marca bem o episódio recente, indicativo da ocasião funérea, que ocorrera em 04/11/1978, por conseguinte, em pouco mais de um ano antes da publicação do livro. Sendo o volume datado de 1980, é bem previsível que ali estivesse depositada a produção autoral intercalada no lapso de *Museu de tudo* (1975), mas talvez esta composição em particular tivesse um frescor que não irradiava a mesma condição autoral ali sufocada. Refratário em síncope de quatro dísticos, de rimas emparelhadas, como é próprio dos dísticos – ao contrário do que aconteceu com “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” (Melo Neto 1994; 2008a) –, este poema não teve nunca sua estrofação alterada, talvez pela enunciação intermitente e entrecortada de rimas em semivogais agudas ou de sonoridade aberta, inclusive sob interrogação sobreposta, que deve ter causado alguma impressão, a ponto de intimidar possíveis emendas.

Ao longo dos versos de “Na morte de Joaquim Cardozo”, o único nome que aparece é o de Joyce sob a designação de um oculto e ambíguo sujeito indicado pela forma verbal “creio”. Naquele primeiro dístico, Joyce já figura com sendo homólogo à Irlanda, que dele se comia, a se confirmar que era mesmo ele quem o dizia, já que a referência está incógnita pelo uso do verbo na primeira pessoa, que levanta uma hipótese sem a explorar. De todo modo, a identificação entre Joyce e a Irlanda, no primeiro dístico, é desdobrada em “Dublin, Irlanda, Europa” constantes no último dístico, perfazendo uma associação íntima entre aquele sujeito ali nomeado e o local com que se identifica, seja uma cidade, um país ou um continente. O continente em causa é a mesma Europa que haverá de comparecer nos outros poemas devotados a Joaquim Cardozo e que funciona neste texto como símile de civilidade e de cosmopolitismo, que aqui aparecem contrafeitos ou contrapostos.

Todo o continente europeu aparece miniaturizado no país do Reino Unido que é a Irlanda e que, mesmo ali, exerce função secundária, haja vista a centralidade política e econômica da Inglaterra, à qual se irmana geográfica e linguisticamente, mas não de todo literariamente, se tomarmos como base a figura estelar de James Joyce, que, ao que parece, reclamava de ser comido pelo próprio país, sob a parábola sinuosa, cuja fábula é dada pela porca comedora das próprias crias, notadamente as melhores. Ora, a pretexto de deslindar a fábula que anima a composição, a porca não é a única fêmea, entre os mamíferos, que devora as próprias crias. Tampouco é certo afirmar que haja este caráter seletivo no canibalismo maternal: de comer apenas as melhores crias de sua prole. Quando tal fenômeno acontece – e não acontece somente com as porcas, mas também com felinos, roedores e até com cães – as crias não são eleitas para o sacrifício por serem as mais saudáveis e robustas da prole. Aliás, existe a hipótese de que tal canibalismo seja movido por razões opostas, qual seja, a de selecionar as crias mais frágeis, débeis e que foram rejeitadas pelo bando ou pela ninhada. Diante da impossibilidade de um veredito sobre o caso, voltamos àquela hipótese suspeitosa instaurada pelo uso do “creio”, que só se evidencia por meio do enredo do poema que reza o seguinte: a fabulação que anima a composição é arbitrária, tanto pela impossibilidade de averiguar a sua veracidade quanto pela forma verbal que organiza a afirmação e que é a única ocorrência da primeira pessoa do singular. Desdobrada na primeira pessoa do plural sob a forma “estamos,” a subjetividade inscrita no poema engatilha uma pergunta retórica endereçada a seus confrades em relação à Dublin, à Irlanda e à Europa como equivalentes de um mesmo espaço conduzido a uma voragem compulsiva, quando tomado pela identidade cogitada com a porca.

A “porca” do poema, que dá vida e som à fabula, tem duas ocorrências: no primeiro verso do segundo dístico (verso 3) e no segundo verso do quarto dístico (verso 8), criando um eco anafórico no poema, em que “porca” rima com “porca”, sob a mediação toante da “Europa”, cuja metonímia espacial, a Irlanda, “devora”. Eis aí uma possível trajetória da porcaria toda fabulada: a Irlanda, como parte da Europa, devora suas crias como a porca, elegendo as melhores da prole, que sequer sabemos se podemos imitá-las, seja pela virulência do ato ou pela veracidade da fabulação. Ou ainda, havendo um imperativo cultural de imitar a Europa como símbolo de civilização, a imitação agora estaria dada por um ato violento e bárbaro (o canibalismo), que é capaz de dizimar as próprias crias, até mesmo e notadamente as melhores. O espírito de porca que anima a Irlanda é o que se nos oferece como modelo e nem mesmo este modelo somos inteiramente capazes de imitar, de acordo com a pergunta retórica, que enseja a negação.

Uma curiosidade deste poema é que assim como o sujeito nomeado no título não aparece ao longo do poema, tampouco há qualquer tipo de advérbio de negação: nem, não, nunca, nada, nenhum e jamais são palavras muito usadas pelo autor e que não comparecem nesta composição, sobretudo o “não”, que ilustra sua negatividade a ponto de fazer as vezes de substantivo, ocasionalmente, e ocasionalmente ser usado em função adjetiva. Toda a negatividade sombria do poema se faz também pela ausência dos predicativos de negação, que são atributos do estilo cabralino e que aqui encontram um ponto baixo, um ponto em suspenso ou de ausência própria-

mente. A falta de negativas no poema vem a ser correlativa da ausência do sujeito nomeado no título, que se esvazia pela positividade suspeita da cogitação, que não afirma peremptoriamente nada e confere certa naturalidade expressiva ao poema que transcorre livremente, para anunciar uma aberração: a morte de Joaquim Cardozo como equivalente de um canibalismo infanticida, fratricida ou parricida, a depender de quem se identifique com a enigmática “porca” do poema.

O único momento de exceção expressional talvez seja exato o quarto verso, indicativo cabralino sob o signo do quatro, centralizador do enunciado que, formalmente, está espalhado ao longo dos quatro dísticos, com a seguinte conformação sonora: “que as crias melhores devora”, onde a Europa ecoa e obviamente a porca, com quem constitui uma rima toante, conforme observação anterior, se quisermos reforçar o caráter nuclear deste verso, verticalmente, na sonoridade que se cristaliza em rimas e anáfora. Por outro lado, auscultando o verso horizontalmente, as oclusivas potencializam o som vibrante amalgamado na palavra “crias”, que reverbera nas palavras “melhores” e “devora”, cuja sonoridade sobreposta mimetiza o chiado da porca, que, mais do que uma imagem, constitui a centralidade sonora do poema, no espaçamento da página e na grafia das palavras, que consomem imagética e fonologicamente o sentido proposto, incluindo aí o sentido gravado na própria “porca”, cuja vibrante é velar, sugerindo uma sonoridade ímpar. Quer dizer, a mesma vibrante alveolar que identifica a sonoridade da palavra “Europa” qualifica também a velar da “porca”, que segue grunhindo e roncando cegamente no seu exercício baixo, de devorar as próprias crias, ao menos no poema em pauta.

A dualidade fonética assinalada pode ser vista também desdobrada na sintaxe e no léxico do poema, sob a observação acurada das personagens ali descritas, uma vez que a relação sobreposta entre Joyce e a Irlanda soa como equivalente da porca e suas crias. Tudo isso se aguça à medida que a Irlanda ora se amplia em Europa ora se reduz à Dublin, enquanto Joyce se dilui entre outras crias, possivelmente dublenses ou irlandesas, mas não exclusivamente, já que existe a cogitação de não ser a Irlanda a única “porca”, sinalizada pelas interrogações sobrepostas. Entre o ponto final que circunscreve o primeiro enunciado constituído ao longo dos dois primeiros dísticos e os pontos de interrogação que encerram o enunciado dos dois últimos, existe uma hesitação contradita no espaço que se abre entre o primeiro e o segundo dístico, bem como entre o terceiro e o quarto, sob a forma de cavalgamento que não se consuma por completo, seja pelo enunciado insuficiente de “que a Irlanda dele se comia// comendo os filhos, como a porca”, seja ainda pela hesitante formulação de “que já podemos esse estilo//de fazer Dublin, Irlanda, Europa?”

Este lapso existente e correlato entre o enunciado da primeira parte, constituído nos dois primeiros dísticos, e o da segunda parte, dos dois últimos dísticos, abre espaço para a revelação de uma subjetividade sobreposta, hesitante e rarefeita, pelo sujeito que se oculta por trás do hipotético “creio” e que se pluraliza na condição em que “estamos”. Curiosamente, o sujeito do “creio” engatilha uma cogitação indefinida e imprecisa, enquanto que o sujeito de “estamos” enceta uma dúvida que é reta e pragmática, porquanto o estilo radica uma técnica e uma identidade expressional,

que carrega uma moralidade, posto que o desenvolvimento tecnológico não legitime, necessariamente, o equívoco de devorar crias, ainda que sob o respaldo da Europa, da Irlanda ou de Dublin. O conflito em pauta não reside somente em se devorar as crias, mas também em devorar as melhores, supondo que esta seja uma prática de porcas, como alguém já havia afirmado, supostamente o próprio Joyce. A afirmação hesitante é, portanto, a de que a porca comeria suas crias melhores. Isso é já de si suspeito, uma vez que os mamíferos, quando assim procedem, não o fazem sob o critério seletivo ali anunciado. Aliás, a seleção natural implica justamente a preservação dos mais adaptáveis, que às vezes se confundem com os melhores exemplares da espécie, o que também está colocado para o reino animal, seja entre os suínos, entre os felinos, entre os roedores ou entre os répteis.

Trata-se, portanto, de uma hipótese bastante frouxa, dada por um sujeito indefinido sob a ocultação verbal, que é variável do singular para o plural e que reproduz uma fala anterior, supostamente de um europeu, talvez irlandês, talvez dublinense. Por outra, a afirmação soa suspeita porque padece de imprecisão, seja pela veracidade inverossímil do enunciado, seja pela indefinição do enunciatário, reduplicado de um sujeito oculto, que ora se formaliza no singular ora no plural. Tudo isso interessa porque contradiz os princípios composicionais cabralinos, de cuja autoria parecem estar descolados do texto, senão pela materialidade formal do léxico, das rimas e da métrica – como vimos –, mas não pela ideia aventada ou pela moralidade em vigor, completamente desprovida de referências, entre as quais até mesmo a referência a Joaquim Cardozo ficou restrita ao título da composição. Ausente o objeto de composição no corpo do poema, ausente também seu autor na moralidade que a anima, embora esteja presente na forma, tal como o outro poeta figura no título.

Constituindo-se, assim, a hipótese interpretativa, passemos à dúvida que se balança entre estar ou não estar o sujeito desenvolvido a ponto de praticar um estilo que é também sobreposto, porque sugere repetir o que, supostamente, havia ocorrido em “Dublin, Irlanda, Europa” sob o disfarce de “porca”, o que está explicitado na segunda interrogação: usar o mesmo estilo, seja dublinense, irlandês ou europeu? Sendo o objeto da imitação uma cidade, um país e um continente desenvolvidos, a hipótese de imitá-los não é a de imitá-los devidamente, e sim a de imitá-los no que eles têm de sombrio, enigmático, violento e irracional. O mais curioso é que, sendo a dúvida de imitá-los no que existe de pior, a dúvida se mantém numa duração indefinida e, semanticamente, é o que estrutura o poema sob o aparato de uma reflexão circular, por meio da qual a impotência se oferece como balanço: não conseguimos imitá-los nem mesmo no que eles têm de pior, como se isso indicasse um estilo a ser aprendido.

A fim de decifrar o estilo em pauta, todo ele forjado em dualidades, já foi observada a bipolaridade das rimas, que oscilam entre os “ii” abissais e os “oo” abismais. Seria interessante assinalar, agora, como tal sonoridade se faz indicativa de um estilo, para o qual as vogais e as semivogais que animam as rimas podem ser constitutivas de uma oposição sonora da expressão poética contida na composição como um todo, e não somente na rima. Observando, pois, os versos em sua extensão horizon-

tal, é possível radicar as bases assonantes que se cruzam verticalmente nas rimas, dispondo de um par de versos que ilustra bem uma e outra assonância construída na composição, pela reincidência do som em /i/ ou pela reiteração do som em /o/. Como ilustração do primeiro caso, temos o primeiro verso: “Creio que Joyce é que dizia”, cuja tonalidade é predominantemente semivocálica, à exceção dos sons abertos que se organizam logo em seguida em semivogais, o que vale para “Joyce” e para o verbo “é”. Em contrapartida, ilustrando a outra base sonora, temos o quarto verso: “que as crias melhores devora”. Na verdade, o som semivocálico ainda repercute aí como uma continuidade do que fora anunciado previamente, mas sob o adensamento do /o/ aberto e valorizado pela recorrência da vibrante alveolar, que repercute depois em seus sons correspondentes velares, principalmente em “porca”, que modaliza o som vibrante, com forte impregnação no poema. Vale a lembrança de que a voz em pauta é a de um pernambucano radicado no Rio de Janeiro, falando de outro pernambucano também radicado aí. Com isso, exclui-se a possibilidade de o sujeito do poema em pauta fazer uso do som retroflexo quando pronunciassem a palavra “porca”, seja pelo narrador ou pelo objeto da narração em foco.

No nível sonoro, o poema formaliza a impossibilidade de o segundo enunciado ali expresso simplesmente reproduzir o que está constituído na sua primeira parte, como correspondente de outro enunciado, composto nos dois primeiros dísticos, onde estão grafados os versos que enunciam a imprecisa hipótese atribuída a Joyce, consubstanciada pelo grunhido mastigado do verso 4, impossível de ser reduplicada na segunda parte do poema, onde aquelas bases sonoras são diluídas como índices de limitação e de contradição, o que de algum modo explica e serve de resposta às perguntas sobrepostas. Feita a análise da sonoridade que o poema carrega consigo, vale a pena fazer referência ao episódio instigante à hipótese que conduziu o autor à reflexão poética. Tendo falecido em 1978, Joaquim Cardozo, nomeado no título, sofreu nos seus últimos anos as agruras de ter sido responsabilizado por um acidente que resultou na morte de dezenas de pessoas, em decorrência do desabamento de prédio em Belo Horizonte, do qual era o engenheiro calculista e que ficou conhecido como “O caso da gameleira” e teve óbvia repercussão nacional. O episódio consumiu deveras o engenheiro, que sofreu toda sorte de perseguição, além dos comprometimentos financeiros, para cumprimento das determinações judiciais. Sendo uma causa pela qual não podia responder, haja vista que a execução da obra não ficou a seu cargo e quem a executou não seguiu as recomendações técnicas propostas, o episódio ficou associado à sua figura.

Entre os amigos e simpatizantes do engenheiro e poeta Joaquim Cardozo, tornou-se consensual reputar impropriedade à acusação do Ministério Público, da qual foi condenado em primeira instância e absolvido em segunda instância, após longa e penosa tramitação do processo, que se estendeu de fevereiro de 1971 a maio de 1975 (Dantas 2003). Daí a atribuição imediata da responsabilidade sobre o padecimento e consequente abreviação da vida daquele sujeito injustamente sacrificado, como ilustração alegórica das mazelas que o país destina a seus cidadãos, tal qual crias que são devoradas. Se é fato que Joaquim Cardozo amargou constrangimentos e depressões durante o tempo que figurou como réu daquele processo, também é verdade que

escreveu e até publicou livros naquele período, a exemplo de *O interior da matéria* (1974), em parceria com Roberto Burle-Marx, a quem poeta devotou comentários em versos sobre as gravuras constantes no álbum; *Os anjos e os demônios de Deus* (1975), cujo enredo é ilustrado por oito litogravuras de Fayga Ostrower; além de outros poemas que foram publicados postumamente. Portanto, a hipótese de que o sofrimento pelo qual Joaquim Cardozo passou nos seus últimos anos, em decorrência daquele processo, veio abreviar sua existência na casa dos oitenta, conforme sugere o diálogo entre o título e o corpo do poema, é uma hipótese que demanda ponderação, como o próprio autor diz, “creio”.

#### OBRAS CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Prefácio. Joaquim Cardozo. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 7-13.

BANDEIRA, Manuel, org. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: ENSOL, 2003

FREYRE, Gilberto, org. *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois: poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

MELO NETO, João Cabral de. *Poemas pernambucanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas; Auto do frade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008b.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A ANTIELEGIA OU A PERDA DO SENTIDO DO FUTURO

Alamir Aquino Corrêa<sup>1</sup> (UEL)

RESUMO: Discussão sobre as marcas da elegia moderna ou antielegia, como atitude melancólica a permeiar gêneros literários e artísticos. Aponto, seguindo a lição de Jahan Ramazani (1994), a resistência à consolação como principal qualidade da antielegia a lidar com o conjunto de percalços incompreensíveis na modernidade. A antielegia está marcada pela impossibilidade de preservação em separado de um espaço intocado, ideal como o mundo bucólico pastoral, em razão da velocidade e da pressão da vida moderna; também não se busca a supressão do enlutamento, aquela saudável transição do vínculo com o morto para o vínculo com os outros também ainda vivos, pois o espaço de luto também serve como *locus* de ironia e mofa, pelo excesso de sua apresentação mediática. Finalmente, entendo que nossa era da catástrofe encontra a sua expressão na elegia como uma pornografia do luto anunciado, pois cada vez mais queremos nos afastar de um *luto futuro*, apesar de sua inexorabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: antielegia; elegia moderna; morte; luto; culpa.

### THE ANTI-ELEGY OR THE LOSS OF MEANING OF THE FUTURE

ABSTRACT: Discussion of the qualities of modern elegy or anti-elegy, as a melancholic attitude permeating literary and artistic genres. Following the lesson of Jahan Ramazani (1994), I point to the resistance to consolation as the main quality of modern elegy in order to deal with the incomprehensible number of unfortunate mishaps in modernity. The anti-elegy is tainted with the impossibility of preserving separately an untouched space, ideally as the pastoral bucolic world, due to the speed and pressure of modern life; the suppression of mourning is also not sought, that of a healthy transition from the bond with the deceased to the bond with others who are still alive, as the space for mourning also serves as a locus of irony and derision, due to the excess of its mediatic presentation. Finally, I understand that our era of catastrophe finds its expression in anti-elegy as pornography of announced mourning, as we increasingly want to move away from future mourning, despite its inexorability.

KEYWORDS: anti-elegy; modern elegy; death; mourning; guilt.

Recebido em 20 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

---

<sup>1</sup> alamir@uel.br - <http://lattes.cnpq.br/0870889505625113>

Se a elegia esteve marcada por ritos de iniciação artística, em vários momentos servindo como poesia cerimonial, a atender tradições e instituições literárias, arranjos sociais e necessidades psicológicas, como observar ou para que observar tais ritos na modernidade? Elemento essencial da tradição elegíaca, a consolação se tornou impossível ou inatingível, diante da enormidade da morte desde o início do século XX, ou seja, é muito difícil uma atitude elegíaca na tradição consolatória clássica, pois o futuro se torna, cada vez mais, assombroso e apocalíptico, no sentido da destruição de tudo, inibindo desde sempre a noção de transcendência e de imortalidade.

Na nossa modernidade, marcada por percalços incompreensíveis como guerras intercontinentais, genocídios étnicos, ataques terroristas e epidemias de difícil controle, acaba-se por lidar com um conjunto bastante pesado de cargas emotivas e sem espelho no passado, por ultrapassar fronteiras e estabelecer outros horizontes da qualidade humana. Prevalece a noção da perda irreparável em substituição da perda como salvação ou redenção; surge por um lado o conceito da sobrevivência carregada de culpa e eticamente destruidora e mantido outro, ainda a replicar a dor de Gilgamesh, da dor por nos sentirmos deixados, incapazes de enfrentar o luto. A enfatizar talvez a herança física de cada um de nós, cria-se uma ansiedade pela imortalidade por meio do avanço da ciência; os deixados, aqueles que carregam o aproveitamento do passado, mostram uma atitude desesperada para não esquecer do passado, não mais uma consolação pertencente ao ciclo da vida e sim uma construção de identidade diante de uma solidão destruidora.

Para lamentar todas essas situações, as artes continuam a usar da atitude elegíaca, historicamente na sua natureza poemática, logo elegia e seus outros gêneros similares (Corrêa 2012; Corrêa 2017), mas que acaba por permear outras manifestações denominadas aqui, enquanto conjunto, como condição elegíaca moderna, incluindo também a prosa, ou antielegia. Concentrada no lamento da perda, enquanto atitude, a antielegia por meio de uma resistência à tarefa do luto, como se lê em Freud, tem sido vista como a característica definidora da produção estética moderna (Bloomfield 1986: 155-156; Ramazani 1991; Ramazani 1994: 1-31; Vickery 2006: 1-7; Rae 2007: 13-23; Pfau 2010: 548; Spargo 2010: 212-230). Por esse ângulo, proponho discutir aqui o caráter de uma antielegia, vinculado a uma atitude melancólica por um lado e por outro, em paradoxo, a sua formulação enquanto objeto estético decorrente de uma impossibilidade de consolo. Essa busca abstrata faz-se necessária para compreender o *modus operandi* da configuração dos esforços literários próprios do assunto.

## ACHEGAS INICIAIS

Ao longo de sua história, a elegia pode ser caracterizada em três momentos: (1) a clássica que vai desde o seu surgimento até o século XVIII balizado pelos norteadamentos gregos e latinos; (2) a romântica a incorporar a noção da perda sem a vinculação imediata e necessária com a morte; e (3) a moderna ou antielegia que é pautada por uma sensação de desespero e de desconolação.

A atitude elegíaca é um olhar para o passado desde o presente, tentando marcar os passos futuros; enquanto objeto artístico, é construir as ligações com a herança que nos é legada. Em termos latos, a estrutura da elegia, enquanto poema, parte do lamento pela perda ou ausência, depois louva o passado e encontra consolação no futuro, que se fará em face do que foi feito antes, esteticamente representando a tarefa do luto. O poema elegíaco é o rompimento do silêncio diante da perda, da brusca mudança da ordem das coisas, enquanto estase que se transforma na vazão do sentimento acumulado na intenção imediata de ressurreição do cadáver ou de recuperação da perda. Se por um lado a morte de um significa morrer também (na quinta parte de “Little Gidding”, T. S. Eliot diz “we die with the dying”), ao recuperar o morto a voz elegíaca recupera a nós mesmos. Esse ciciar poético, humilde, lamentoso, é o fim da aprendizagem e o início da vocalização expressiva da maturidade.

Os lamentos elegíacos dos poetas gregos do século III A.E.C. contêm elementos imitados nos pósteros: a invocação de uma musa, a repreensão feita às ninfas por não estarem presentes e evitar a morte, uma procissão de pranteadores (animais, pastores e deuses), o uso da falácia patética (emoções humanas no mundo da natureza), perturbação da ordem natural das coisas pela morte, catálogo de flores e animais e apoteose do morto (Kennedy 2007: 12-13). Em obra seminal *The English Elegy*, Peter Sacks faz três destaques: o grau de reflexão, pela necessidade da voz elegíaca necessitar destacar, consoladoramente, a sua própria capacidade de resistência/sobrevivência, a submissão relutante à própria linguagem e, o menos observado dos elementos da elegia pastoral, a acomodação forçada entre o eu enlutado e as próprias palavras de pesar e ficções de consolação (Sacks 1985: 2).

O advento do Romantismo, desde o século XVIII, leva a percepção do tempo para outro nível – o do mundo que *deveria ter sido*. A tônica da fundação das nações modernas com a necessidade de construção de um pai e de uma mãe novos – um passado que possa ser glorificado a justificar o presente – vai encontrar na elegia (concentrada na meditação sobre a perda) o campo apropriado para sua efetivação. Há uma desvinculação do passado, substituído por outro – imaginado como objeto de consolação também. Nos episódios de Apolo e Dafne e de Pã e Siringe, está-se diante do passado que não pode mais ser; Orfeu e Eurídice também vêm à lembrança, por sua completa elisão ou afastamento. O olhar de Orfeu para o passado faz com que ele tenha de procurar, por compensação, outra saída, outra história, outro tempo. Como nos exemplos de Cícno, Píramo, Tisbe, Níobe e Egéria, a perda é irrecuperável – aquele passado não pode mais estar presente, pois não mais pertence ao mundo – Eurídice se desvincula por completo do mundo de Orfeu.

Não mais em busca de uma glória divina, não mais a imagem e semelhança de Deus, o romântico precisa buscar no passado um Outro, igual a ele. A tristeza ou a melancolia daí resultante, própria de um passado idealizado e irrealizado, lhe faz contemplar o mundo que *deveria ter sido* – o distanciamento ou a fuga dolorida em direção ao passado pensado se torna a saída compensatória diante do mundo que é (Pfau 2010: 553). Busca-se assim ler o passado, não mais com a sua força normativa, para sustentar a compreensão histórica das coisas. O mundo helênico é o caminho

pela imitação, que se torna impossível pela “irreprodutibilidade” das condições do mundo antigo. O mundo perfeito, idealizado da Antiguidade, não existe mais; imitar é normatizar, mas nisso reside a impossibilidade, pois não é possível reproduzir. O tempo romântico induz a pensar que aquele mundo perfeito é por demais singular para ser reproduzido ou imitado – ou seja, não é possível voltar ao passado, é necessário seguir em frente.

Não há a busca de representação da natureza e sim da sua essência – o que devemos ser novamente. Há de se voltar assim à infância (ao tempo não corrompido); a criança pai do homem, na palavra de Wordsworth, é o estado de desejo a que não se pode mais voltar, mas que deveria ser possível. A ingenuidade (a *Naïve* de Schiller) leva à impossibilidade da volta e à inexorável caminhada para diante no tempo. No passado está o que nos chama, porque foi perdido, e o que poderia ter sido, dando origem ao lamento por sua impossibilidade. A elegia se configura com o inalcançável e que faz restar a voz romântica incontável, geralmente individual e não coletiva (Bloomfield 1996: 150). A recuperação do passado, pela consolação, se faz somente no mundo idealizado; a dificuldade de sua realização dá ao romântico o tom tristonho e melancólico, pois sabe pela ponderação consciente que está a lidar com o Ideal, a exigir que ele, homem diferente de Deus, salve a si mesmo, e isso é improvável. O mundo é desprezível ou desejável, mas inatingível nessa qualidade – ambas as situações o levam ao sofrimento, pois se conhece tristemente o mundo sem qualquer expectativa de transcendência ou garantia metafísica (Pfau 2010: 559). Por sua ênfase na voz individual, o romântico consegue fazer com que a sua dor ou perda se torne também a nossa, em razão da densidade que nos envolve agudamente (Shaw 1994: 145-146).

## **A MELANCOLIA MODERNA**

Na elegia moderna ou antielegia, o sobrevivente, que sente a culpa por sua vida ultrapassar a do morto, ou o deixado, a carregar em si a memória do morto diante da necessidade de construir um novo eu, o testemunho, o dever futuro, a tarefa do luto, talvez num exagero de egoísmo, passam a ter maior ou total importância. Os narradores, as famílias sobreviventes, o passado presente na memória, o eu que se faz diferente, deixando pela perda realizada de ser o eu para se tornar um novo eu, a lidar com a memória e com o momento em que, morto e nascido, se faz eu-e-o-outro, todos parecem abandonar o morto como fundamento e passam a considerar a sua memória e a sua durabilidade como mais importante.

Desde o início do século XX, enquanto forma herdada, a antielegia mostra-se a mais variada com grande vigor, apesar da inibição aos ritos fúnebres, e capaz de lidar com o inimaginável – a ausência de consolo futuro diante da industrialização da guerra e seu forte conjunto de interesses econômicos. As atitudes ou emoções são o arrependimento, o pesar, a confusão, a raiva, a ansiedade, a dúvida, a alienação e o desespero. A perda e a ausência se tornam os grandes motivos elegíacos; o foco

deixa de ser o morto, seu preparo para a vida além-da-morte ou além-da-vida e seu legado. No epílogo de seu livro, tratando também da poesia americana, Sacks aponta a qualidade especial da elegia moderna (ou antielegia), a de lidar com outro inimaginável; se a morte por si já era um mundo contrário aos desejos, as perdas no século XX tornam tudo inconsolável, o que exige da voz elegíaca uma dureza acima das forças antes pensadas (1985: 310).

O lamento pelo morto cede espaço para a dúvida, a ironia, o deslocamento, como se a “durabilidade” da morte do outro, pelo esvaziamento da condição religiosa do além da vida física, impedisse que se efetivasse o seu lamento. A dor migra para a ausência ou alienação, para o eu que precisa enfrentar a si mesmo, ou seja, diferente da elegia entre os gregos antigos, não há mais um mundo perfeito, futuro e consolatório. O passado que está ausente se torna parte do questionamento, por sua grave responsabilidade na conformação do tempo presente. Está-se, pois, a lidar com o tempo que se foi, *temps perdu*, com o tempo futuro a ser reencontrado, um *temps retrouve*. Essa passagem, a tarefa do luto, dolorida é não pelo morto que já não mais é, mas por precisar o eu compreender o que foi e o que precisa ser. A proposição de Paul Ricoeur (1965) sobre o processo do luto parece apropriada para explicar a acomodação necessária e ética do deixado em relação ao mundo que era e as decisões necessárias e apropriadas no mundo que continua a existir com a morte do outro.

A grande diferença entre a elegia pastoral clássica e a antielegia se dá em dois aspectos: primeiro, a impossibilidade de preservação em separado de um espaço intocado, ideal como o mundo bucólico pastoral, em razão da velocidade e da pressão da vida moderna; por segundo, também não se busca a supressão do enlutamento, aquela saudável transição do vínculo com o morto para o vínculo com os outros também ainda vivos, pois o espaço de luto também serve como *locus* de ironia e mofa (Ramazani 1994: 14). Há ainda duas circunstâncias negativas a matizar a antielegia: um continuado negar da perda ou da compensação ampla da perda e a impossibilidade de preencher o vazio por meio de uma visão compensatória.

Na contemporaneidade dos séculos XX e XXI, a morte está cada vez mais ausente da vida diária, regulada nos procedimentos sanitários dos códigos de posturas municipais e nas formulações instrutivas do trânsito, adiado o seu acontecimento pela capacidade postergativa da medicina ou o seu encapsulamento nos hospitais, a procrastinar a morte ou a escondê-la em seus porões refrigerados, como se pode perceber nas normativas sobre as circunstâncias da morte em casa, em hospital, na rua e em acidentes. A grandeza da população urbana faz com que se tenha perdido o significado da pessoa comum, desconhecida no mundo das centenas de milhares, algo percebido no anonimato dos féretros das pessoas comuns. Longe está a morte do herói do grupo e do conjunto de salvadores da pátria; hoje, quando muito, há a chamada comoção social na morte absurda ou improvável, ocasionada pela mídia nos protestos contra a violência urbana e na morte inesperada dos famosos.

Esse conjunto de fatos é mais recente, com certeza, mas é um produto da progressiva diminuição do significado da morte para o grupo social, antes percebido como cidade ou cidade-nação. A arte vem assim, exatamente por sua reprodutibilidade

ampliada, preencher o vazio deixado pela diminuição do valor dos ritos funerários, exceto feito à morte de figuras singulares como Kennedy, Luther King ou Madre Teresa de Calcutá. Se observada a arquitetura como a primeira arte a representar o significado da morte e a necessidade do luto, a sua mimese ultrapassou o teatro, a pintura, a escultura, a música, chegando à arte moderna matizando o filme, o vídeo, a instalação e o *happening*. Aqui entendidos como os mementos deixados em local de peregrinação ou visita dos mortos na modernidade (como o portão do Buckingham Palace depois da morte da Princesa Diana), os ofertórios fortalecem cada vez mais a noção da imponderabilidade da vida, pois que apontam para a sua insignificância e sua ausência de sentido, mesmo no vínculo particular entre os deixados e o morto, como se vê ainda na St. Paul's Chapel, pequeno templo episcopal perto do Ground Zero em New York.

A estupefação pública e privada diante da morte e do luto na modernidade cria uma sensação diferente – aquela da condição elegíaca moderna, ou seja, o estar diante do incompreensível e do insuperável. A ética própria do enfrentamento do luto nos termos que se convencionou chamar de normal, ou seja, a substituição do desejo pelo que se foi por um desejo de futuro, precisou ser substituída. Da mesma maneira, ao se ter como foco estritamente a poesia elegíaca, há de se apontar que a modernidade não herdou o comportamento formal elegíaco sem transformá-lo, como já se vislumbrou acima.

As convenções foram rompidas e os limites ultrapassados na modernidade. A elegia, por princípio, reitera o passado como algo a ser prezado e preservado, apontando para a sua continuidade, algo próprio de um mundo com outro olhar para o tempo. Houve assim a necessidade desse rompimento, inserindo uma atitude antielegíaca, a demonstrar um presente inaudito e que precisa ser compreendido e organizado, naquilo que Ramazani chamou de oximoro (1994: 1-2), particularmente o que torna a antielegia, na maioria de suas manifestações, incapaz do elogio, da convenção, do consolo e da idealização.

Tradicionalmente, a elegia é um gênero consolatório, resultado do louvor do passado como rito de iniciação da voz poemática, do pesar pelo fato recém acontecido (morte ou perda), da culpa impingida a alguém, da crença no melhor destino e a redenção no futuro. Em essência, a tarefa psicanalítica do luto se perfaz na elegia, ao transformar o pesar em consolo, substituindo o morto e estabelecendo um novo objeto de desejo, dentro daquilo que se convencionou socialmente como normal e saudável. A criação de um mundo novo enquanto rito pelo acréscimo do que não existia antes, como em Apolo e Dafne, se realiza também no poema, idealmente substituindo a perda com o sinal da imortalidade.

A atitude moderna, essencialmente rebelde, é de se encaixar no luto melancólico, ou seja, aquele sem resolução, violento e ambivalente, concentrado em mortes específicas e não aquelas genéricas próprias das perdas vagas e inconscientes (Ramazani 1994: 4). Há, assim, outra estética da perda e da ausência, exatamente pelo lado impensável de compensação da morte sofrida. O artista moderno mostra-se completamente distante da angústia religiosa a buscar salvação na vida eterna prometida; de

certa maneira, há conscientemente a compreensão da perda irrecuperável do Paraíso – isto é, do mundo perfeito ou da consolação pela recompensa pelo absoluto positivo. O luto moderno espelha a ideia da punição da desobediência humana como inexecutable, por tornar absolutamente impossível a recuperação do mundo que estava prometido – a ausência do morto esvazia a promessa, como se percebe em tempos recentes da pandemia do covid19. A morte moderna se mostra devastadora ao eliminar ou diminuir a vida daquele que se vê diante da ausência, incapaz de encontrar uma verdade futura que possa consolá-lo.

Em *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heany*, Jahan Ramazani elabora não só um quadro analítico sobre o aspecto melancólico da elegia moderna em inglês como também aponta as tendências poemáticas na literatura inglesa, irlandesa e norte-americana. Ele mesmo as descreve no posfácio a *Mourning and Modernism* de Patricia Rae (2007: 286-287): o ceticismo pós-religioso de Thomas Hardy, as elegias de guerra autoincriminatórias de Wilfred Owen, as elegias encobertas de T. S. Eliot e de Ezra Pound, o lirismo nascido da morte em Wallace Stevens, a poesia melancólica e os poemas sobre linchamento de Langston Hughes, as afirmações de herança elegíaca de Hart Crane e as homenagens imitativas de W. H. Auden. No conjunto, refletem uma recusa à transcendência e ao movimento de substituição do morto; o homem elegíaco moderno se vê imerso, rodeado e submerso na vastidão das perdas – incapaz de propor uma solução, recorre ao protesto racional, angustiado e raivoso contra si mesmo (Rae 2007: 14). O Estado, o *status quo* e a tradição familiar e social mostram-se como grandes quimeras, cuja responsabilidade pelas ausências, perdas e mortes precisa ser trazida à justiça, por desejarem sempre uma normalidade eticamente reprovável.

A memória, nessa estética da perda e da ausência, tem as máculas das guerras, do racismo, do interesse do Estado em sua própria prevalência econômico-política, do despudor da ideologia imperialista, do pretensão respeito das liberdades individuais. Estranhamente, tais circunstâncias tornam-se monumentos, instalações e espetáculos públicos e comemorativos, a reiterar o peso do passado que precisa continuar. Aqui é necessário retomar uma ideia lançada no início desse artigo – ou seja, a formulação estética da antielegia ou a sua construção como objeto artístico, na sua dimensão transcultural.

A elegia, gênero iniciático, resultado das práticas rituais do enfrentamento social da morte e do rito de passagem de uma voz aulética, logo sombria e lamentosa, para a maturidade, prima por esse lado cerimonial, episódico, instantâneo e politicamente marcado, perdido ao longo do tempo, acomodando-se a voz elegíaca ao propósito estético; ou seja, prevalece aquele da expressão cuidada e posterior acerca das perdas, mesmo quando se observa o gênero na sua qualidade de oração fúnebre ou de *epitaphios logos* na contemporaneidade. A morte causa enorme repercussão social nos momentos de recuperação laudatória do passado em documentários multimidiáticos e filmes, como o caso de *Diários de Motocicleta* e *Jean Charles*. Especialmente na atividade literária, o espaço estético se mostra diferenciado e, talvez, eticamente comprometido, mais recentemente a buscar mesmo na representação dolorida e ir-

resolúvel do luto uma solução econômica, quer dizer, voltada para o lucro individual e monetário. A sacralização da voz aulética do passado se tornou na modernidade uma forma racionalizada de negativa da consolação; talvez, mesmo que mantido o mesmo princípio de retribuição, se possa dizer que virou parte da engrenagem contributiva-retributiva capitalista, espetáculo onde pululam interesses vários e, por vezes, pouco afeitos às perdas e ausências.

Aponto tal qualidade por entender que o objeto artístico elegíaco passou muitas vezes da sua capacidade expressiva, enquanto voz do inconsciente social a lidar com a tarefa melancólica do luto, para uma articulação de produto consumível, infelizmente justificando muito mais do que a saciação da fome picaresca. A mecânica econômica a sustentar inúmeras manifestações elegíacas da contemporaneidade, embora possa estar a atender a uma necessidade coletiva, se afasta pouco eticamente do peso das angústias envolvidas. Ramazani aponta dilemas essenciais: a substituição da morte, talvez fácil demais, por uma beleza do espetáculo; o lamento das perdas sem a eliminação da qualidade humana e singular; a comemoração da morte coletiva sem expor uma carnificina sem significado; a resposta às necessidades dos deixados e dos sobreviventes sem trair a vida daqueles irreparavelmente desaparecidos (Rae 2007: 290).

Como nota ancilar, registro que alguns críticos têm visitado o assunto na literatura em língua portuguesa de uma maneira ou de outra. É o caso de Lage (2010) sobre a elegia na literatura portuguesa nos séculos XX e XXI, de Moura (1998) sobre poetas brasileiros e a segunda grande guerra, e de Cunha (2014) ao propor uma elegia da devastação na primeira metade do século XX na literatura brasileira.

Em vários momentos recentes, a apresentação de eventos funestos foi marcada por uma platinagem ao se usar da mídia enquanto espetáculo ou por uma alienação nos testemunhos das redes sociais, como foi a morte dos integrantes dos Mamonas Assassinas ou das crianças Isabela Nardoni e João Hélio Fernandes Veites, com inúmeros infográficos na mídia, ou mais recentemente as execuções de Sadam Hussein e de Osama Bin Laden. Até mesmo a mostra “Corpos” criada por Gunther von Hagens carrega em si uma polêmica estética e ética, repetindo o interesse renascentista sobre a anatomia humana nas obras de Vesalius, Pollaiuolo, Da Vinci e Bandinelli. Esse continuado espetáculo pós-moderno da morte talvez ainda se mostrará como um novo código social a balizar possivelmente um comportamento globalizado e transnacional.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

A mais recente contemporaneidade tem vivido um excesso de explicação, com a fragmentação de verdades e de conhecimentos falhos. Diante da possibilidade de extinção da vida humana por ato da vida humana tanto pela interferência no clima como pela energia nuclear bélica, essa sensação de fim dos tempos e o rompimento das estruturas conhecidas por meio da globalização vão encontrar solução na atitu-

de elegíaca moderna, agora pautada por uma dúvida ética sobre a inviabilidade ou o desprezo de parte dos viventes. A transculturalidade e a grande e nova amálgama populacional, a partir das migrações modernas para os países de maior estabilidade econômica ou maior densidade de emprego, na Europa, na América do Norte e do Sul, fazem surgir outros problemas de expressão artística, já elencados por Ramazani, quando trata da fricção cada vez maior de tradições diferentes sobre o luto (Rae 2007: 291-292).

Em essência, está-se a viver a era da catástrofe, de maneira anestesiada, em símile com a divulgação das fotos do Holocausto em 1945 ou a necropolítica de algumas nações, durante a pandemia de 2020, com exemplos tétricos no Equador, Estados Unidos e Brasil – uma pornografia pela representação gráfica excessiva do risco de mortes e perdas. Se é possível imaginar o que teria sido o primeiro luto (*Premier Deuil*) no quadro de Adolphe-William Bouguereau, cada vez mais queremos nos afastar de um *luto futuro*, apesar de sua inexorabilidade. A imponderabilidade da vida e a falência de sua segurança esperada talvez sejam o que está a nos mover dia após dia, a cada ponto de checagem de segurança nas viagens em aeroportos ou na confusão das medidas sanitárias díspares e paranoicas da pandemia de 2020. Fica ao fim desse texto mais uma fragmentação, a da ausência de certeza, marca elegíaca cada vez mais presente em nossas vidas.

#### OBRAS CITADAS

BLOOMFIELD, Morton W. *The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation*. Barbara K. Lewalski, org. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History and Interpretation*. Cambridge: Harvard UP, 1986. 147-157.

CORRÊA, Alamir A. A mesa posta: elegia enquanto gênero. *Calíope*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 9-30, 2012.

CORRÊA, Alamir A. Lamentos, queixas, choros, mortes e perdas: os gêneros elegíacos. Emanuel Cesar Pires de Assis; Solange Santana Guimarães Morais, orgs. *A pesquisa em Letras*. São Luís: EDUEMA, 2017. 15-38.

FUZA, Patrícia Josiane Tavares da Cunha. *A esperança em tempos sombrios: a produção poética brasileira da primeira metade do século XX*. Tese de doutoramento (PPG em Letras), Universidade Estadual de Londrina. Londrina: 2014. <http://www.biblioteca.digital.uel.br/document/?code=vtls000193770>.

LAGE, Rui Carlos Morais. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: Perda, luto e desengano*. Tese de Doutorado (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas), Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: 2010. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/50420/2/tesedoutruilage000112866.pdf>

MOURA, Murilo Marcondes de. “Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial – Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes”. Tese de Doutora-

mento (PPG em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo. São Paulo: 1998.

PFAU, Thomas. Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form. Karen Weisman, org. *The Oxford Handbook of The Elegy*. New York: Oxford UP, 2010. 546-564.

RAE, Patricia. *Mourning and Modernism*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.

RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heany*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

RAMAZANI, Jahan. Elegy and Anti-Elegy in Stevens' "Harmonium": Mockery, Melancholia, and the Pathetic Fallacy. *Journal of Modern Literature*, Bloomington, v. 17, n. 4 p. 567-582, Spring, 1991. <https://www.jstor.org/stable/3831364>.

RICOEUR, Paul. *De l'Interprétation: essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965.

SACKS, Peter. *The English Elegy*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.

SHAW, W. David. *Elegy and Paradox: Testing the Conventions*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

SPARGO, R. Clifton. The Contemporary Anti-Elegy. Karen Weisman, org. *The Oxford Handbook of The Elegy*. New York: Oxford UP, 2010. 213-230.

VICKERY, John B. *The Modern Elegiac Temper*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2006.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### “O HAITI (NÃO) É AQUI”?: SILÊNCIOS, REGATEIOS E ESTILHAÇOS NOS DIÁLOGOS HAITI-BRASIL

Vanessa Massoni da Rocha<sup>1</sup> (UFF)

RESUMO: Este artigo analisa perdas e silêncios na literatura contemporânea a partir da perspectiva Haiti-Brasil. Apesar de compartilharem histórias similares ligadas ao imperialismo europeu, à colonização, à diáspora africana, à escravização, à exploração de riquezas naturais como o açúcar e às insurgências independentistas, a ilha caribenha do Haiti e o Brasil parecem pouco se conhecer. A circulação de bens culturais se faz diminuta e, à primeira vista, se mostra associada a visões negativas. Visto pelo Haiti, o Brasil se limita ao futebol e à violência do exército nacional em missões ligadas à ONU. Visto pelo Brasil, o Haiti se resume aos imigrantes precarizados, à canção estigmatizante de Caetano Veloso e ao imaginário de subdesenvolvimento e pobreza crônica. Propomos uma trajetória sobre estes imaginários cruzados e nos atemos ao caminho da tradução de obras literárias haitianas no Brasil. A publicação em 2020 da obra bilíngue *Estilhaços* – antologia de poesia haitiana contemporânea pode ser interpretada como novo capítulo desta história repleta de lacunas e mal-entendidos. Ausência sentida no imaginário cultural brasileiro, o Haiti tem a chance de ser ressignificado através da antologia recém-lançada, na qual emerge uma potência literária em espelhamento com o Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; poesia haitiana; literatura contemporânea; estudos pós-coloniais.

### “IS HAITI (NOT) HERE?”: SILENCES, HAGGLING, AND SHRAPNELS IN HAITI-BRAZIL DIALOGUES

Abstract: This article analyzes losses and silences in contemporary literature from the Haiti-Brazil perspective. Despite sharing similar stories linked to European imperialism, colonization, African diaspora, enslavement, exploitation of natural riches such as sugar, and independentist insurgencies, the Caribbean island of Haiti and Brazil seem to know little of each one. Circulation of cultural goods is small and, at first glance, associated with negative views. Seen by Haiti, Brazil is limited to soccer and the violence of the national army in missions linked to the United Nations. Seen by Brazil, Haiti is limited to precarious immigrants, Caetano Veloso's stigmatizing song, and the imaginary of underdevelopment and chronic poverty. We propose a trajectory on these crossed imaginaries and join the path of translation of Haitian literary works in Brazil. The publication in 2020 of the bilingual work *Estilhaços*, an anthology of contemporary Haitian poetry, can be interpreted as a new chapter in this story full of gaps and misunderstandings. An absence felt in Brazilian cultural imaginary, Haiti has the chance to be re-signified through the newly launched anthology, where a literary power emerges mirroring Brazil.

KEYWORDS: translation; Haitian poetry; contemporary literature; post-colonial studies.

Recebido em 12 de julho de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> [vanessamassonirocha@gmail.com](mailto:vanessamassonirocha@gmail.com) - <http://lattes.cnpq.br/2977695504057703>

“O que eu vivo em dois dias no Haiti, eu levo dois anos para viver na Martinica”<sup>2</sup> (Bocandé 2014). A frase, atribuída por Yanick Lahens a um amigo haitiano exilado na ilha da Martinica - a 1.290 km a leste do Haiti - evidencia a história efervescente do país. O eufemismo de Lahens remonta à turbulenta história do país. Ele sofreu a colonização espanhola de 1492, ano da chegada de Cristóvão Colombo, até 1697, quando a Espanha cedeu parte da ilha para mãos francesas. As disputas coloniais entre Espanha e França explicam um compartilhamento geográfico incomum: o Haiti ocupa a parte oeste de uma ilha das Grandes Antilhas, no mar do Caribe, onde também se localiza a República Dominicana. A este respeito, James Noël enumera algumas provocações: “Sou do Haiti, que é uma ilha, um terço de uma ilha que compartilha o mesmo território com a República Dominicana. O Haiti é absolutamente uma ilha? Ou metade de uma ilha, como alguns se perguntam?”<sup>3</sup> (Spear 2009).

Mais de uma década de intensa e sangrenta insurreição armada dos escravizados contra o sistema imperialista francês culminou na independência haitiana, em 1804. Neste ano, o Haiti passa a ostentar os títulos de primeira república negra nas Américas e primeiro país das Américas a abolir a escravatura. A pesquisadora Eurídice Figueiredo nos lembra que “como nenhum outro país do Caribe tinha uma história tão espetacular quanto o Haiti — sendo que alguns ainda eram colônias ou mantinham uma relação de dependência com os Estados Unidos — o Haiti desempenhou um papel de ícone da revolução” (2006: 383), tendo influenciado diversas insurgências, dentre elas a cubana. A declaração de independência haitiana, uma carta assinada pelo líder J. J. Dessalines, reverberou na proclamação da independência brasileira. Em 7 de setembro de 1822, o D. Pedro I entoou as palavras de ordem “Independência ou morte” em ato simbólico marcando a fundação do Brasil enquanto estado-nação dissociado de Portugal. O termo “Independência ou morte” retoma *ipsis litteris* o início do segundo parágrafo da declaração endereçada por J. J. Dessalines ao povo haitiano em 1804.

A despeito das conquistas de 1804, o país seguiu navegando em águas turvas. Desde então, o Haiti teve de pagar dívidas de guerra, foi ocupado pelos Estados Unidos, viu sua independência não ser reconhecida internacionalmente, viveu golpes militares, foi submetido à ditaduras, possuiu governos interinos, esteve envolvido em escândalos de corrupção e bloqueios econômicos e é alvo de intervenção da Organização das Nações Unidas (ONU). A turbulência político-econômica foi definida de maneira poética pelo escritor haitiano René Depestre, para quem o “Haiti está esperando um governo para regá-lo”<sup>4</sup> (Sroka 1997). A imagem de Depestre faz alusão ao país como corpo vivo enfermo, sedento e ressecado à espera de antídotos para sua devastação.

No que pese uma história de resistência popular e de pioneirismo revolucionário, o país acumulou revezes de grande envergadura. “O Haiti foi a Cuba do século XIX”

<sup>2</sup> Ce que je vis en deux jours en Haïti, je mets deux ans à le vivre en Martinique.

NB: todas as citações em francês foram traduzidas pela autora.

<sup>3</sup> Je suis d’Haïti qui est une île, un tiers d’île qui partage le même territoire avec la République dominicaine. Est-ce qu’Haïti est absolument une île ? Ou une demi-île, comme certains s’interrogent ?

<sup>4</sup> Haïti attend qu’un gouvernement l’arrose.

(Figueiredo 2006: 375) e esta condição de isolamento econômico deixou suas marcas no país. O ambiente político inquieto e as mazelas sociais e econômicas provocaram o que se compreende por “diáspora haitiana”, o exílio em massa para diversos países. A baixíssima qualidade de vida haitiana se tornou um “contra-exemplo” para movimentos de ruptura institucional nas Américas. O heroísmo revolucionário de outrora não reverberou nos Índices de desenvolvimento humano (IDH). Em 2018, o país ocupou a 169ª posição mundial, segundo dados apresentados pelo Programa de Desenvolvimento Humano das Nações Unidas.

Aimé Césaire, intelectual e político martinicano, cunhou o verso “Haiti, onde a negritude se colocou em pé pela primeira vez”<sup>5</sup> (2008: 24) no *Cahier d’un retour au pays natal*. Se em 1939, ano de publicação do longo poema, Césaire exalta a força, a luta e a vitória da revolução haitiana, anos mais tarde, em 1946, ele se empenhará em esvaziar os movimentos independentistas na ilha e será partidário da departamentação.

E neste panorama ainda não levamos em conta as tragédias provocadas por fenômenos naturais em solo haitiano, sendo a maior delas o terremoto ocorrido em 12 de janeiro de 2010, com mais de 250.000 vítimas fatais e um rastro de 1,5 milhão de desabrigados. O sismo teve seu epicentro na parte oriental da península de Tiburon, a cerca de 25 km da capital haitiana, Porto Príncipe. À época ocorria na capital o Festival do livro e do filme *Étonnants Voyageurs*, reunindo grandes baluartes do cenário literário e audiovisual. Desta forma, o terremoto não tardou para adentrar o âmbito literário: o escritor haitiano Dany Laferrière cartografou o terremoto no romance *Tout bouge autour de moi*, lançado três meses após a catástrofe, onde ele se refere à ternura do mundo diante do cataclisma e dos sobreviventes: “claro que através de mim, se voltam à esta ilha ferida, mas cada vez menos isolada” e preconiza que o “Haiti continuará a ocupar por muito tempo o coração do mundo”<sup>6</sup> (2012: 182). Por sua vez, Yanick Lahens “nos obriga, com redação direta e palavras fortes, a andar por entre seus escombros sem muletas” (Zanela 2016: 357) no romance *Failles*, de 2010. O romance foi traduzido para o português em 2012 por Sérgio de Queiróz Duarte, embaixador e diplomata brasileiro integrante da ONU.

Lahens, em *Falhas*, chama atenção para o pós-terremoto em Porto Príncipe: “Mesmo assim, Port-au-Prince não era de forma alguma obscena. O que era obsceno, e ainda permanece, é o escândalo de sua pobreza” (2012: 16). Em seguida, afirma que “a carência absoluta é uma indecência em si mesma” (2012: 69). Évelyne Trouillot faz eco com Lahens ao assinalar que “a miséria esquarteja a alegria” (Amaral 2020: 59) e a escritora guadalupense Maryse Condé preconiza que “a arte, a cultura são compensações necessárias ligadas à infelicidade de nossas vidas”<sup>7</sup> (2003: 266). No lastro destes acontecimentos políticos e naturais, cabe observar que:

<sup>5</sup> Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois.

<sup>6</sup> Bien sûr qu’à travers moi, on s’adresse à cette île blessée, mais de moins en moins isolée. Haïti continuera d’occuper longtemps encore le coeur du monde.

<sup>7</sup> L’art, la culture sont des compensations nécessaires au malheur de nos vies.

o Haiti é um dos países mais pobres das Américas. Cerca de 75% da população vive na pobreza. (...) A agricultura emprega quase três quintos da força de trabalho. (...) Estima-se que a taxa de desemprego no Haiti seja de 65% da força de trabalho. (...) Embora a classe rica represente apenas 2% da população, ela controla 44% da renda nacional. (Enciclopédia Agora 2012)

O público brasileiro pouco conhece do Haiti. Compartilhamos histórias ligadas à empreitada colonial nas Américas, à exploração imperialista, à diáspora negra, à escravização e aos nefastos legados coloniais que se imprimem nos dias de hoje no racismo, nas desigualdades sociais, na concentração de renda, nos sistemas políticos corruptos. Por um lado, no senso comum brasileiro, o Haiti evoca uma imagem negativa de flagelo e miséria ligada aos numerosos imigrantes relegados aos empregos informais nas ruas das principais metrópoles brasileiras. De fato, o governo brasileiro promulgou o visto humanitário para haitianos e estima-se a presença de mais de 100.000 imigrantes haitianos no Brasil. Na pesquisa “Haitianos em São Paulo – exclusão e invisibilidade social no contexto da mobilidade urbana”, José Ailton dos Santos afirma que os exilados haitianos “sofrem diariamente todo processo de invisibilidade social, exclusão, racismo e xenofobia” (2018: 110) e revela que “na própria legislação brasileira se verifica resquícios que impedem de atender aos princípios básicos dos Direitos Humanos” (2018: 4).

Por outro lado, em 1993, o álbum *Tropicália 2* de Caetano Veloso e Gilberto Gil trazia “Haiti”, composição de abertura do disco, com letra de Caetano Veloso e arranjo de ambos. Caetano apresenta a música como “rap pioneiro brasileiro” e salienta sua capacidade de mostrar a “definição do status das pessoas no Brasil”, afinal “mesmo se você é quase branco, no Brasil você é quase preto” (Trigueiro 2020). A música reproduz cenas de abuso de autoridade policial contra, notadamente, a população negra durante uma festa do Olodum no Pelourinho. Definidas por ele como “brutais” e “habituais”, as cenas desmascaram a violência policial, o racismo e as desigualdades brasileiras. Apesar de focalizar mazelas nacionais como as ocorridas no Pelourinho e na chacina do Carandiru, a canção entoava versos como:

Ninguém, ninguém é cidadão  
Se você for a festa do pelô, e se você não for  
Pense no Haiti, reze pelo Haiti  
O Haiti é aqui  
O Haiti não é aqui.

e

111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos  
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres  
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos  
E quando você for dar uma volta no Caribe (...) Pense no Haiti, reze pelo  
[Haiti]

O Haiti é aqui  
O Haiti não é aqui.

Estamos diante da premissa de uma “haitização” do Brasil, visto a partir do flagrante desrespeito aos direitos humanos e da opressão violenta que aproximam dores daqui e de lá. A música se constrói em torno de uma – lamentável e infeliz – ameaça explícita: ou o Brasil repensa suas práticas ou se tornará um Haiti, sendo este último a pior face possível a ser eleita. De fato, “Brasil e Haiti sofreram e ainda sofrem com o bárbaro processo da violência simbólica, da luta de classes, das relações de poder, da negação da cor e identidade étnica” (Silva 2017: 13). No entanto, impõe-se o questionamento: se as tragédias da música são tão brasileiras, por que o país antilhano ocupa o protagonismo em seu título e se vê contemplado no seu refrão? Neste momento, se pulverizam os paradigmas de honras revolucionárias do passado haitiano em detrimento de um presente assolador que, embora se assemelhe bastante com a realidade brasileira, se faz reconhecer por aqui como modelo a ser veementemente rechaçado. Cabe ressaltar que por um tempo Caetano fez *mea culpa* acerca da música, que acabou por rotular o país antilhano. Contudo, neste “momento incandescente de reflexão sobre nossas desigualdades”, a canção volta à baila e o jornalista André Trigueiro, em entrevista com Caetano Veloso, em 6 de junho de 2020, a define como “soco no estômago”, “música linda, porém dolorosa”, “música nem um pouco datada” que “fala desta desigualdade que nos aflige”, “de situações constrangedoras vividas por negros, mestiços, mulatos que nós brancos nem sabemos quais são”.

Neste sentido “no duplo fio do discurso que vai abrindo gretas, mostrando fissuras, o Haiti funciona como um espelho. É ao mesmo tempo o “eu” e o “outro”, o “eu” que permite ver o outro nesse jogo de máscaras das identidades, que mais parece um jogo de alteridades” (Esteves 2008: 231). Assim, “a reflexão, enfim, pressupõe a visão do outro – o espelho. Através do outro o eu pode enxergar-se. A presença do outro dá sentido a sua vida. O outro é o Haiti, que é ao mesmo tempo o Brasil, que é América Latina, apesar de não querer sê-lo. O Haiti somos nós” (Esteves 2008: 233). Infelizmente, o termo não tardou para se tornar um estigma. Roberto Zwetsch redige o artigo “O Haiti é aqui?” no portal *Brasil de fato*. Seria mais um artigo comparando as penúrias brasileiras e haitianas, não fosse o simples fato de que não há menção alguma ao Haiti no texto publicado. Eis a chamada: “Pastor luterano alerta para que Brasil não chegue à situação de Guayaquil, no Equador, onde corpos apodrecem nas ruas”. Assim sendo, o Haiti se eleva, num senso comum e já como chavão jornalístico e cultural, a uma metonímia da indignidade, da degradação e da derrota social. O nome do país caribenho vem à boca daqueles que desconhecem sua história, repetindo, porém, um termo lido aqui e acolá à exaustão como ladainha alusiva à excrescência e à penúria.

A título de curiosidade, é possível supor outra interface cultural entre as Antilhas francesas e o Brasil nas composições musicais de Caetano Veloso. O clássico “Como 2 e 2” (1971), de sua autoria, foi regravado no mesmo ano por dois consagrados intérpretes: Roberto Carlos no álbum homônimo e Gal Costa no álbum *Fa-Tal - Gal a Todo*

Vapor. A canção, que discorre sobre a ditadura militar brasileira apresenta os versos “Tudo certo como dois e dois são cinco”. Em 1934, Aimé Césaire inclui, no já mencionado poema *Cahier d’un retour au pays natal*, o verso “que 2 e 2 são 5”<sup>8</sup> (2008: 27).

O cancionero nacional acolhe o Haiti em pelo menos outra oportunidade. A música “Nome aos bois” do grupo de rock Titãs enumera 34 nomes de líderes mundiais de inegável perfil antidemocrático. Lançada em 1987 a canção elenca Papa Doc e Baby Doc, ditadores haitianos conhecidos por reiteradas práticas de desrespeito aos direitos humanos. Pai e filho, Papa Doc, apelido de François Duvalier, e Baby Doc, alcunha de Jean-Claude Duvalier, se mantiveram no poder nos períodos de 1957-1971 e 1971-1986. Embora tenha sido eleito democraticamente em 1957, Papa Doc promoveu um golpe militar no ano seguinte e arrastou o país para um nebuloso período totalitário.

Dany Laferrière aponta que “o Brasil tem três coisas em comum com o Haiti: o café, o amor ao futebol e o vodu – eles praticam uma variante do vodu, o candomblé”<sup>9</sup> (2012: 130). No âmbito do futebol, em 2004 houve um amistoso conhecido como “jogo da paz” entre as seleções do Brasil e do Haiti Naquele momento, imagens de televisão mostraram ao público brasileiro ruas de terra batida, casebres, população descalça e vestida de maneira extremamente simples, que muito se assemelham à realidade tanto do interior quanto de subúrbios brasileiros. Em jornais como *A Folha de São Paulo*, reportagens não hesitaram em ressaltar os mesmos aspectos:

No trajeto até o estádio, os jogadores conseguiram ver a pobreza da capital haitiana. O comboio passou por várias favelas, algumas que exalavam um cheiro forte de esgoto. Nas áreas mais pobres, quase todas as casas eram de zinco. O Haiti é o país mais pobre do hemisfério ocidental, de acordo com o Banco Mundial 80% das pessoas vivem abaixo da linha da pobreza. (Scolese; Rangel 2004)

Após breves ponderações acerca de diálogos históricos, musicais e esportivos que aproximam o Haiti e o Brasil, contemplamos, na seara política, o papel exercido pelas Forças armadas brasileiras em terras caribenhas. Nessa perspectiva, Lília Schwarcz (2020) denuncia os bastidores da Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti (Minustah), capitaneada pelo Brasil no Haiti:

a criação da Minustah se deu no marco das relações internacionais legais, enquanto lideranças, intelectuais, jornalistas e políticos haitianos alertavam já naquele contexto que o Haiti necessitava não de forças de paz (pois não havia guerra), mas sim de soluções efetivas para a superação de pobreza que aflige boa parte de sua população (aliás, uma dívida histórica que o mundo tem com o Haiti).

---

<sup>8</sup> 2 et 2 font 5

<sup>9</sup> Le Brésil a trois choses en commun avec Haïti: le café, l’amour au foot et le vaudou - ils pratiquent une variante du vaudou, le candomblé.

Em seu texto denunciatório, ela busca perscrutar zonas ocultas da história e “tirar o véu de espanto” (Schwarcz 2019: 26) do autoritarismo brasileiro, chamando a atenção para o “papel estratégico nas políticas de estado” da “construção de uma história oficial” (Schwarcz 2019: 21) que carece de contestação. Sob este paradigma, ela esclarece:

a Minustah se autoatribuiu a tarefa de tirar o Haiti do “caos”, mas se transformou, ela própria, numa força de instabilidade. Isso porque longe de apoiar as organizações haitianas, que há muito lutavam pela democracia, competiu com elas e promoveu um conjunto de iniciativas violentas contra supostos grupos armados, ao mesmo tempo em que desacreditava a imprensa haitiana e ignorava as denúncias de advogados e lideranças. (Schwarcz 2020)

Nesta perspectiva, Gary Victor delata a presença violenta do exército brasileiro em missão no Haiti. A história percorre as desventuras de um escritor que caminha na ilha em busca de inspiração para escrever um conto centrado na colonização. Sem razão aparente, o escritor se vê agredido, encarcerado, torturado e quando libertado, impelido a não denunciar o imbróglio ocorrido. O conto se estrutura num crescendo de absurdos em que não se conhece a acusação contra o haitiano nem se esclarecem os procedimentos legais das agressões gratuitas e desmedidas a ele infligida: “vi três homens de alta estatura, com uniforme do exército brasileiro, descer do furgão com M-16 na mão”<sup>10</sup> (2006: 230) e “o militar brasileiro latiu alguma coisa na sua língua (...) Ele traduziu em português. Um dos militares me bateu nas costelas com a ponta do seu rifle. Gritei de dor. Isso deve tê-los excitado porque eles começaram a me bater em unísono”<sup>11</sup> (2006: 232).

Esta série de desalinhos entre Haiti e Brasil parece nos fazer acreditar na égide de dado discurso duplamente acusatório, ressentido, assinalado por olhares estigmatizados, condenados a ver o que há de menos belo e poético na relação entre estes espaços americanos. Certa vez, René Depestre elucidou que “um jornalista francês disse que a história do Haiti terá sido parênteses vazios, politicamente, de instituições cívicas, do estado de direito. Mas nestes parênteses, ainda éramos capazes de constituir uma cultura, uma poesia”<sup>12</sup> (Sroka 1997). E este espaço de construção e de regateios poéticos ganha uma pulsante página com a publicação, em 2020, do livro *Estilhaços – Antologia de poesia haitiana contemporânea*. A obra, organizada e traduzida pelo jovem pesquisador Henrique Provinzano Amaral, examina as vozes haitianas e as descortina para o público brasileiro.

<sup>10</sup> je vis trois hommes de forte stature, en uniforme de l’armée brésilienne, descendre de la fourgonnette, M-16 à la main.

<sup>11</sup> le militaire brésilien a aboyé quelque chose dans sa langue. (...) Il a traduit en portugais. Un des militaires m’a frappé dans les côtes avec la crosse de son fusil. J’ai hurlé de douleur. Cela semble les avoir excités puisqu’ils se sont mis à me frapper à l’unisson.

<sup>12</sup> Un journaliste français a dit que l’histoire d’Haïti aura été une parenthèse vide, sur les plans politique, des institutions civiques, du droit. Mais dans cette parenthèse, on a quand-même pu constituer une culture, une poésie.

*Estilhaços* congrega cinco poetas haitianos: René Depestre, Frankétienne, Marie-Célie Agnant, Évelyne Trouillot e James Noël. A seleção de Henrique Amaral abrange mais de seis décadas da poesia haitiana e reúne autores de diferentes gerações. Da palheta de *Estilhaços* emerge René Depestre, que, com seus mais de 90 anos, ocupa um lugar de prestígio no Brasil. Trata-se do escritor caribenho de expressão francesa com maior número de livros traduzidos para o Português. São três as obras de Depestre disponíveis ao público brasileiro: *Pau de Sebo* (1983, em tradução de Estela dos Santos Abreu e Maria Wanda de Andrade), *Aleluia para uma mulher jardim* (1988) e *Adriana em todos os meus sonhos* (1996). Estas últimas obras em traduções igualmente de Estela Abreu, cujo trabalho preciso, dedicado e primoroso para a divulgação da literatura antilhana no Brasil trilhou caminhos nos quais jovens entusiastas e talentosos como Henrique avançam a passos largos.

*Estilhaços* acolhe, em seguida, Frankétienne que possui, como Depestre, a carreira literária mais consolidada e premiada dos escritores da antologia. Os dois poetas emergem na cena literária haitiana nos anos 1940 e 1960, respectivamente. Frankétienne “concorrente sério ao Prêmio Nobel de Literatura”, em 2007, “nunca viu a tradução de um livro para o português” (Amaral 2020: 6). Em entrevista concedida à imprensa brasileira em 2007, Frankétienne discorre sobre o Haiti:

Enquanto a aldeia global vê o Haiti como a casa do inferno e do caos, Frankétienne inverte o estigma e sugere que o caos pode ser, sim, fecundo e positivo. Contrariando a opinião comum, proclama a desordem como fonte de vitalidade e mobilidade.

– A desordem é inspiradora – afirma. – Escolhi ser bagunceiro, porque a bagunça faz a imaginação. (Torres 2016)

Em outra parte da reportagem, o artista polivalente afirma que “o mal do Haiti é a estrutura distorcida que nos persegue desde o período colonial. É a cultura do ódio e da divisão, que só poderá ser mudada através da energia da palavra e da vibração do verbo” (Torres 2016).

As vozes femininas de *Estilhaços* se apresentam pelas poéticas de Marie-Célie Agnant e Évelyne Trouillot. “Em todo o meu trabalho, você pode sentir esse senso muito ativo de militância”<sup>13</sup> (Spear 2009a), confessa Agnant, chamando a atenção para a rebeldia e o engajamento intrínsecos tanto em suas próprias produções quanto no conjunto da antologia: “A revolta contra os donos do mundo tem força nessa poesia” (Falkemback 2020: 34). De fato, a política e o compromisso coletivo – “nossas vozes aglutinadas” (Amaral 2020: 29) – imperam na antologia como linhas de força que mobilizam “sulcos da memória” (2020: 41), “cinzas já arrefecidas” (2020: 39), “cicatrizes” (2020: 59) e “acessos de piromania profunda” (2020: 71) dispostos a criar uma “FRATERNIDADE CONTRA” (2020: 71).

Agnant e Trouillot aludem para o espelhamento do Haiti em suas poéticas. São mulheres-poetas transpassadas pela ilha que escrevem no intuito de criar uma inter-

<sup>13</sup> Dans tout mon travail, on sent cette empreinte de militance très active

locação com este espaço vibrante que as forjou numa ciranda de êxitos e fragilidades. Trouillot se refere ao Haiti nos seguintes versos: “Mas hoje minha ilha dobrou sua asa e eu recolho nela minha pena de pássaro dilacerado entre a certeza e o voo na beleza esmeralda de sua história palpitante” (Amaral 2020: 53) e Agnant constrói um eu-lírico que “busca obstinadamente / nos escombros de um país perdido / esta língua de luz” (Amaral 2020: 49). Enquanto a primeira evoca o Haiti pela perspectiva de uma fragilidade de pássaro ferido a ser acolhido, a outra aposta no Haiti na perspectiva de uma língua de luz capaz de conceber vida. Por certo, “para dizer minha tão doce ilha / queria poemas em botões de fagulhas / e palavras pirilampas no fundo do poço” (Amaral 2020: 59), revela Trouillot. E eis o Haiti concebido textualmente por sua história palpitante, país perdido e doce ilha, tirando partido da força de todas as suas ambiguidades num emaranhado repleto de força motriz.

Lahens, na aula inaugural da Cátedra de Mundos francófonos, no Collège de France, ensina que “a partir de 1804, aqueles que não têm escolha a não ser viver nestes 27.750 km<sup>2</sup> (...) são levados a se inventar e inventar neste lugar não conhecido, não imaginado, indesejado”<sup>14</sup> (2019: 3). Ela explica que:

a esta convocação os escritores responderão por dois séculos, alimentando um sonho de habitar um corpo que não é mais o do migrante nu, de acordo com a bela fórmula de Glissant, um lugar e um tempo fundadores, para habitar a escrita como o primeiro lugar, original, um lugar não de mero enraizamento, mas de possível residência e, finalmente, um lugar além da etnia ou da classe, tão vasto quanto o silêncio ou o desconhecido.<sup>15</sup> (Lahens 2019: 3)

Se, de fato, “a Poesia” for “soberana exigência” (Amaral 2020: 59), os cinco poetas de *Estilhaços* não se furtarão ao desempenho de seu papel. Nesta perspectiva, Depestre declara “calhou de eu ser poeta” e conclama, nos versos finais do poema “Um tempo de cão” para “todos juntos sobre a terra / vamos colocar / a existência e suas loucuras enfim no lugar” (Amaral 2020: 15). James Noël parece responder à convocatória de Depestre com a estrofe “um dia a poesia sairá do mercado da poesia / a poesia sairá de sua toca / e pegará a estrada sozinha / como uma adulta (Amaral 2020: 63).

A escrita se torna lugar de enraizamento, de respiro, de análise poética, de perla-boração e de resignificação do estar no mundo. E o Haiti, neste cenário, oferta uma literatura de grande envergadura apreciada em muitos países do globo.

<sup>14</sup> A partir de 1804, ceux et celles qui n’ont d’autre choix que d’habiter ces 27.750 km<sup>2</sup>, (...) sont sommés de s’inventer et d’inventer dans ce lieu non connu, non imaginé, non désiré.

<sup>15</sup> A cette sommation les écrivains répondront durant deux siècles en nourrissant un rêve d’habiter un corps qui ne soit plus celui du migrant nu, selon la belle formule de Glissant, un lieu et un temps fondateurs, d’habiter l’écriture comme lieu premier, originel, un lieu aussi non de simple enracinement mais de possible séjour et enfin un lieu au-delà de l’ethnie ou de la classe, aussi vaste que le silence ou l’inconnu.

Cabe ressaltar que:

a arte é um dos meios pelos quais mais claramente os povos pensam sua identidade, e é exatamente nos momentos de crise nacional, em que os poetas, sobretudo estes, mais expressam a autoconsciência de seu ser político, por meio de um sistema simbólico que se integra à camada conotativa-expressiva da linguagem. Estas analogias representam a relação dialética entre vida nacional e a expressão literária criada por ela. (Cyntrão 2004: 91)

James Noël analisa sua poética: “a palavra ‘ilha’ é recorrente, é claro, mas não como a ilha que se fecha nela mesma. Como um espaço de solidão, é ilha-mundo. A ilha como uma possibilidade de abertura. A ilha como uma aspiração permanente à abertura, ao cosmos”<sup>16</sup> (Spear 2009b). E a partir desta tríade ilha-mundo-abertura vislumbramos o título da coletânea. *Estilhaços* evoca a pluralidade e acolhe dentro de si a ilha do Haiti. O livro se organiza em torno da incompletude, da limitação, do panorama e dos fragmentos, peças de um mosaico maior a ser completado pelos leitores.

Por fim, reconhecemos que “apesar de um recente e superficial interesse pelo Haiti, ainda resta um grande trabalho de tradução de obras importantes de autores daquele país” (Figueiredo 2006: 394). Neste sentido, *Estilhaços* busca suprir uma ausência imensa no diálogo Haiti-Brasil. O mais singelo reside em ver duas línguas-culturas compartilharem a mesma página, ocuparem o mesmo espaço, frente e verso do todo, num contato-palimpsesto capaz de reinventar fórmulas desgastadas à la Caetano Veloso. A despeito do longo atraso, urge o tempo de apostar no paradigma de que ‘Haiti e Brasil são lá/aqui’ e isso querer dizer vida, boniteza e encontro. Afinal de contas, são Haiti e Brasil desfiles de religiosidade, esporte, história, geografia, economia, política, insurgências, canções, poemas, textos e palavras; palavras imbricadas numa tessitura das Américas pós-coloniais carentes de melhor se conhecer, se ver, se espelhar.

## OBRAS CITADAS

AMARAL, Henrique Provinzano. *Estilhaços – Antologia de poesia haitiana contemporânea*. São Paulo: Selo Demônio negro, 2020.

AMARAL, Henrique Provinzano. Apresentação. Henrique Provinzano Amaral. *Estilhaços – Antologia de poesia haitiana contemporânea*. São Paulo: Selo Demônio negro, 2020. 5-9.

BOCANDÉ, Anne. “Je ne peux pas m’empêcher d’écrire à partir de ma situation de femme... aussi !” Entretien avec Yanick Lahens. *Africultures – le monde en relation*,

---

<sup>16</sup> Le mot « île » est récurrent, bien sûr, mais pas comme l’île qui s’enferme sur elle-même. Comme espace de solitude, c’est l’île-monde. L’île comme possibilité d’ouverture. L’île comme aspiration permanente à l’ouverture, au cosmos.

Paris, 2 de fev. de 2014. <http://africultures.com/je-ne-peux-pas-mempecher-decrire-a-partir-de-ma-situation-de-femmeaussi-12055/>.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 2008.

CONDÉ, Maryse. *Histoire de la femme cannibale*. Paris: Mercure de France, 2003.

CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

DECLARAÇÃO DA PROCLAMAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DO HAITI. <https://mjp.univ-perp.fr/constit/ht1804.htm>

ENCICLOPÉDIA AGORA. Haiti. <http://agora.qc.ca/Dossiers/Haiti#:~:text=%22Ha%C3%Afti%20signifie%20%C2%ABpays%20montagneux%C2%BB,Dominicaine%20en%20ocupe%20le%20reste>, 2012.

ESTEVES, Antonio R. Imagens e jeitos do Caribe em Caetano Veloso. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís, v. 9, n. 17, p. 197-234, 2008. <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2376>.

FALKEMBACK, Daniel. Para dizer uns versos da minha tão doce ilha - A rebeldia e a diversidade da poesia haitiana pela antologia *Estilhaços*. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 168, p. 34, fev. de 2020. [https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE\\_168\\_web.pdf](https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_168_web.pdf).

FIGUEIREDO, Euridice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. 6, n. 12, p. 371-395, jan.-jun. 2006. <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7567>.

LAFERRIÈRE, Dany. *Tout bouge autour de moi*. Paris: Grasset, 2012.

LAHENS, Yanick. *Falhas*. Trad. Sérgio Duarte. Brasília: FUNAG, 2012.

LAHENS, Yanick. *Urgence(s) d'écrire, rêve(s) d'habiter* – comunicado de imprensa da aula inaugural no Collège de France. [https://www.college-de-france.fr/media/yanick-lahens/UPL2690458355075933765\\_20190321\\_Presse\\_YANICK\\_LAHENS\\_Mondes\\_francophones.pdf](https://www.college-de-france.fr/media/yanick-lahens/UPL2690458355075933765_20190321_Presse_YANICK_LAHENS_Mondes_francophones.pdf), 2019.

PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO HUMANO DAS NAÇÕES UNIDAS. <http://hdr.undp.org/en/data>, 2019.

REIS, Nando et al. Nome aos bois. Álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. Lado B, faixa 6. WEA, 1987.

SANTOS, José Ailton Rodrigues dos. *Haitianos em São Paulo – exclusão e invisibilidade social no contexto da mobilidade urbana*. Tese de doutorado (Programa em Saúde Global e sustentabilidade), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/T.6.2019.tde-25062019-164357>.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia. O Haiti virou aqui: as Forças Armadas como ‘salvadoras da pátria’. *Nexo jornal*. 1 de jun. de 2020. <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/O-Haiti- virou-aqui-as-For%C3%A7as-Armadas-como-%E2%80%98salvadoras-da-p%C3%A1tria%E2%80%99>.

SCOLESE, Eduardo; RANGEL, Sergio. Diplomacia de chuteiras – Seleção é ovacionada na capital do Haiti. *Folha de São Paulo*, 19 de ago. de 2004. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1908200405.htm>.

SILVA, Marcelo Abreu da. O Haiti é aqui: reflexões identitárias na letra da canção de Caetano Veloso. *Litterata*, Ilhéus, v. 7, p. 8-20, jan.-jun. 2017. <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1477/pdf>.

SPEAR, Thomas C.; Marie-Célie Agnant. 5 Questions pour Île en île. *Île en île*, New York, 2009a. <http://ile-en-ile.org/marie-celie-agnant-5-questions-pour-ile-en-ile>.

SPEAR, Thomas C. James Noël, 5 Questions pour Île en île. *Île en île*, New York, 2009b. <http://ile-en-ile.org/james-noel-5-questions-pour-ile-en-ile>.

SROKA, Ghila. René Depestre, Haïti dans tous nos rêves. Entrevue avec René Depestre. *Île en île*, New York, 1997. <http://ile-en-ile.org/rene-depestre-haiti-dans-tous-nos-reves>.

THOMAS, Frédéric. Haïti et la communauté internationale: entre déni et complicité. *Libération*, Paris, 2 de jul. de 2020. [https://www.liberation.fr/debats/2020/07/02/haiti-et-la-communaute-internationale-entre-deni-et-complicite\\_1793013](https://www.liberation.fr/debats/2020/07/02/haiti-et-la-communaute-internationale-entre-deni-et-complicite_1793013).

TORRES, Bolívar. Frankétienne e o romance espiral. *Medium*, 2016. [https://medium.com/@inner\\_island/frank%C3%A9tienne-e-o-romance-espiral-b91ff8280196](https://medium.com/@inner_island/frank%C3%A9tienne-e-o-romance-espiral-b91ff8280196).

TRIGUEIRO, André. Live com Caetano Veloso, 6 de jun. de 2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=oTdEWCubMq4>.

VELOSO, Caetano; Gilberto Gil. Haiti. *Disco Tropicália 2*. Lado A, faixa 1. Rio de Janeiro: PolyGram do Brasil, 1993.

VICTOR, Gary. La Page blanche de la colonisation. Julie Hepfe; COLLEU, Gilles Colleu, orgs. *Dernières nouvelles du colonialisme*. Paris: Vents d’ailleurs, 2006. 229-238.

ZANELLA, Cristine Koehler. As “falhas” que tecem o Haiti. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 30, n. 87, p. 357-360, 2016. <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/119135>.

ZWETSCH, Roberto. O Haiti é aqui? - Pastor luterano alerta para que Brasil não chegue à situação de Guayaquil, no Equador, onde corpos apodrecem nas ruas. *Brasil de fato*, São Paulo, 17 de abr. de 2020. <https://www.brasildefato.com.br/2020/04/17/artigo-o-haiti-e-aqui>.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

RUANDA, PAÍS DE LÁGRIMAS: REFLEXÕES SOBRE PERDA,  
MEMÓRIA E NARRATIVA EM *BARATAS*,  
DE SCHOLASTIQUE MUKASONGA

Alexandre Henrique Silveira<sup>1</sup> (UFOP)  
e Bernardo Nascimento de Amorim<sup>2</sup> (UFOP)

RESUMO: O artigo pretende pensar a perda como componente central da autobiografia *Baratas*, de Scholastique Mukasonga, considerando a história de Ruanda, marcada pela colonização, e a busca por uma memória ruandesa. Segundo Richard Oko Ajah (2015), as obras da escritora que tematizam o conflito étnico em Ruanda são narrativas de memória e trauma, as quais denunciam as condições que culminaram em um trauma estrutural, sofrido pelos tutsis ao longo de décadas de violência e segregação, até o genocídio de 1994. A perda e a ausência dos seus, assombrando a autora, narradora e personagem sobrevivente do massacre, fazem com que tome para si a tarefa de guardiã da memória de seu povo. Cogita-se que a experiência traumática, a caracterizar o teor testemunhal de *Baratas*, leva a escritora a buscar, através da rememoração (Gagnebin 2006), uma forma de agir no presente para lutar contra o esquecimento e a repetição dos horrores do passado, humanizando-se através da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Scholastique Mukasonga; perda; memória; narrativa autobiográfica.

RWANDA, COUNTRY OF TEARS: REFLECTIONS ON LOSS,  
MEMORY AND NARRATIVE IN *COCKROACHES*,  
BY SCHOLASTIQUE MUKASONGA

ABSTRACT: The article intends to think of loss as a central component in the autobiography *Cockroaches*, by Scholastique Mukasonga, considering the history of Rwanda, marked by colonization, and the search for a Rwandan memory. According to Richard Oko Ajah (2015), the writer's works that address ethnic conflict in Rwanda are narratives of memory and trauma, which denounce the conditions culminating in a structural trauma suffered by Tutsis over decades of violence and segregation until the 1994 genocide. The loss and absence of her own, haunting the author, narrator and surviving character of the massacre, made her take the position of guardian of her people's memory. It is thought that the traumatic experience, characterizing the testimonial content of *Cockroaches*, leads the writer to seek, through remembrance (Gagnebin 2006), a way of acting in the present to fight the forgetfulness and the repetition of the horrors of the past, humanizing herself through art.

KEYWORDS: Scholastique Mukasonga; loss; memory; autobiographical narrative.

Recebido em 27 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> alexandrehs96@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2537807067014581>

<sup>2</sup> bedeamorim@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2490265258335097>

A autobiografia *Inyenzi ou les Cafards*, publicada inicialmente na França, em 2006, e lançada no Brasil com o título de *Baratas*, no ano de 2018, sinaliza a entrada de Scholastique Mukasonga como escritora na literatura contemporânea. O conjunto de sua obra é composto por sete títulos, dois dos quais também foram publicados no Brasil pela editora Nós, em 2017: *A mulher de pés descalços* e *Nossa senhora do Nilo*. Nascida em 1956, em Ruanda, a autora presenciou os acontecimentos que levariam ao genocídio dos tutsis, etnia a que ela e seus familiares pertenciam, em 1994. Embora não se encontrasse em solo ruandês durante o massacre, a escritora experimentou na pele muito do que já o preparava. Tendo passado a infância e residido no país até o início da década de 1970, quando se refugiou no Burundi, em 1973, Mukasonga testemunhou a segregação e a violência sistemáticas que já ocorriam contra os tutsis, perpetradas pelo outro grande grupo étnico de seu país, os hutus. Ela escreve *Baratas* após realizar uma viagem de volta a Ruanda, em 2004, dez anos depois de perder quase toda sua família no massacre. Trata-se de uma narrativa autobiográfica, fruto das memórias da escritora, marcadas por perdas e por ausências, pela violência e pelo trauma. Através de sua escrita, Mukasonga procura compreender os acontecimentos em Ruanda, que culminaram na morte de cerca de 800 mil pessoas, resgatando um pouco da história do país.

*Baratas* se configura, com efeito, como uma narrativa de testemunho, justamente porque a escritora, narradora e personagem se reconhece como uma sobrevivente do massacre ruandês, fazendo da escrita uma forma de lidar com a dor da perda de seus familiares e de enfrentar o esquecimento do horror. Isto fica evidente logo na dedicatória do livro, em que, além de homenagear todos os mortos do genocídio em Nyamata – cidade de Ruanda para a qual foi exilada na década de 1960, junto a seus familiares –, dedica-o também a quem sobreviveu: “Aos raros sobreviventes que carregam a dor de sobreviver” (Mukasonga 2018: 5).

Notando essas características, propõe-se aqui uma reflexão sobre a autobiografia da autora ruandesa, considerando o seu caráter testemunhal e o fato de que as memórias de vida de Scholastique Mukasonga se tornam matéria-prima para a construção da obra, a qual, além de trazer como tema o genocídio de Ruanda, tem por projeto lidar com a memória de um passado traumático, a fim de agir no presente para evitar a repetição do horror. Como narrativa que tem em sua constituição principal as perdas, concretas e simbólicas, o livro se apresenta como uma espécie de epitáfio, visto que os numerosos mortos na vida de Mukasonga e de outros milhares de tutsis massacrados, em Ruanda, não foram identificados e não tiveram direito a um funeral apropriado. A autora escreve: “Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. [...] Tenho muitos mortos a velar” (Mukasonga 2018: 8). Por outro lado, a autobiografia se torna também parte de um projeto maior, de busca de uma memória não apenas dos tutsis, mas também ruandesa, em diálogo com a história de uma nação marcada pela colonização, que influenciou e intensificou os conflitos étnicos já existentes.

É necessário considerar em que contexto histórico e literário a escritora se insere, pensando em uma literatura contemporânea ruandesa. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (2018), em sua pesquisa sobre memória e teor testemunhal nas narrativas de Mukasonga, afirma que a literatura nativa antes da colonização era predominantemente oral, com histórias tradicionais sobre os reis e as rainhas de Ruanda, bem como sobre os costumes e mitos de seus povos. Segundo a pesquisadora, entretanto, são “os cem dias vividos entre abril e julho de 1994” que acabam se constituindo como “evento fundador [da] [...] literatura contemporânea ruandesa”, quando nasce “uma escrita do caos e da dor” (Rodrigues 2018: 64). O genocídio é, então, um marco sombrio e traumático na história do país, refletindo-se na produção literária de escritores de África, ruandeses ou não. Nas palavras de Rodrigues, o trabalho de Mukasonga tem “a potência de um ato de resistência, de dar testemunho aos mortos; é, com palavras, dar aos silenciados e desaparecidos uma existência pós-eliminação” (2018: 66).

A respeito da literatura oral de antes da colonização, Mahmood Mamdani (2001) demonstra que algumas das histórias diziam respeito não somente a uma cultura ruandesa, descrevendo hábitos tradicionais, mas também à origem dos tutsis e das outras duas etnias locais – os hutus e os batwas. Mamdani menciona alguns desses mitos, em sua obra *When Victims Become Killers*, tentando compreender as causas do massacre tutsi, através dos processos políticos, históricos e regionais, em Ruanda. Segundo ele, três mitos em especial exaltavam os tutsis e sua realeza enquanto superiores aos outros dois grupos, na tentativa de explicar a origem e a hierarquia social existente entre os povos. Um dos mitos contava a história de Kigwa, filho do rei dos céus, Nkuba, o qual havia caído do reino do pai, junto com sua irmã, passando a habitar Ruanda após se casarem. Outro mito contava o seguinte:

Os três filhos de Kigwa – Gatwa, Gahutu e Gatutsi – foram considerados privados de uma faculdade social. Um dia, Gatutsi, o primogênito, sugeriu que fossem a *Imana* (Deus) e pedissem por tal capacidade. Gatutsi foi o primeiro, e *Imana* ofereceu-lhe a faculdade da raiva. Quando Gahutu chegou, *Imana* informou que restava apenas a faculdade da desobediência e do trabalho, e Gahutu aceitou. Gatwa foi o último a chegar e recebeu a faculdade restante, a gula, que aceitou com prazer.<sup>3</sup> (Mamdani 2001: 79)

As características dadas por *Imana* aos filhos de Kigwa, na história, corresponderiam à posição no corpo social que os grupos étnicos ocupavam antes da colonização, a partir de uma visão dos tutsis como atores supremos daquela sociedade. Os hutus, representados por Gahutu, estariam responsáveis por setores inferiores

<sup>3</sup> Kigwa's three sons – Gatwa, Gahutu, and Gatutsi – were said to be deprived of a social faculty. One day, Gatutsi, the first born, suggested that they go to *Imana* (God) and ask for a social faculty. Gatutsi went first, and *Imana* offered him the faculty of anger. When Gahutu arrived, *Imana* let him know that only the faculty of disobedience and labor was left, and Gahutu agreed to accept it. Gatwa was the last to arrive and was offered the only remaining faculty, gluttony, which he gladly embraced. NB: traduções realizadas pelos autores.

à realeza tutsi, correspondendo a uma boa parte da mão de obra camponesa. Já os batwas, grupo minoritário, simbolizados por Gatwa, seriam considerados como uma população excluída, em Ruanda. Isto encontra eco nas palavras de Scholastique Mukasonga, ao descrever sua infância em *Baratas*, na década de 1950:

[Eu] passava o dia perto dos oleiros que tinham instalado seu acampamento no bosque de eucaliptos em frente à nossa casa. Eram os batwas, grupo mantido à parte pelo restante da população ruandesa. Os primeiros europeus lhes atribuíram, de forma completamente errada, o nome de pigmeus. Boniface, o patriarca da tribo, acolhia-me como se eu fosse sua própria filha, e minha mãe, por sua vez, não encontrava nada a objetar ao fato de eu ir brincar com os filhos daqueles que a tradição considerava párias. (2018: 12)

É interessante observar que Mukasonga, uma tutsi, não está apenas apresentando os grupos de Ruanda e suas hierarquias sociais, mas transcendendo o que ela própria chama de “uma suposta consciência étnica” (2018: 23), ao considerar os batwas não como marginalizados, mas como iguais. O outro, neste caso, passa a se tornar um semelhante, o que diz muito sobre o projeto de *Baratas*, qual seja, o de superar o pensamento de desumanização e inferiorização do outro – processo que foi levado a cabo com consequências funestas pelos hutus, com relação aos tutsis. As *inyenzis* (palavra que significa *baratas*, em kinyarwanda, língua tradicional ruandesa), mencionadas no título original e ao longo da obra, são justamente o símbolo de uma perda de reconhecimento do outro como semelhante – a perda da sua humanidade –, o que torna possível a violência constante que foi testemunhada por Mukasonga.

Outro ponto a ser levado em conta é o argumento defendido por Mamdani de que as identidades tutsis e hutus se tornaram polarizadas, conforme os modos de governo se alteraram no decorrer da história. Eram, de fato, identidades políticas, influenciadas pelas leis do Estado. A Ruanda pré-colonial era governada por uma aristocracia tutsi, o que implicava subordinação por parte dos hutus a esse grupo étnico. Tal relação de subserviência, de acordo com Mamdani, tornou-se mais tensa devido às medidas contraditórias durante a administração do Reino pelo rei Kigeli IV Rwabugiri, que se manteve no poder entre os anos de 1860 e 1895. À medida que as expedições coloniais invadiam o interior do continente africano, os europeus encontravam a realeza tutsi em Ruanda, a qual resistiu às tentativas de dominação dos brancos. Rwabugiri foi o responsável por estratégias contra os colonizadores, na tentativa de proteger o Reino ruandês. Entretanto, ao mesmo tempo em que combatia a invasão colonial, instaurou um sistema de relações de trabalho que forçava apenas hutus a trabalharem de forma manual, o que polarizou as diferenças sociais entre esses e os tutsis. Tal polarização se tornaria ainda mais profunda após o assassinato do filho de Rwabugiri, Mibambwe IV Rutarindwa, promovido pela sua madrasta, resultando na chegada de Yuhi V Musinga ao trono, em 1896, fato que gerou uma crise na realeza. Musinga reinou até 1930, com uma gestão marcada por múltiplos acordos realizados com os colonizadores belgas, quando se instaurava uma administração colonial em Ruanda.

A Igreja Católica, por sua vez, também teve participação importante na nova colônia da Bélgica, promovendo expedições missionárias, a fim de catequizar os ruandeses. Mamdani fala algo sobre um censo demográfico da população ruandesa, realizado na primeira metade da década de 1930. Segundo o autor: “O censo marcou o ponto final de um processo através do qual o poder colonial construiu os tutsis como não indígenas e os hutus como indígenas”<sup>4</sup> (Mamdani 2001: 99). Tal fato serviu para oficializar e sistematizar a diferença entre tutsis, hutus e batwas, tendo como consequência a emissão de fichas que indicavam a raça a que cada indivíduo pertencia. Através da racialização dos povos, a administração colonial tornou legítimo o discurso de que os hutus eram os verdadeiros nativos de Ruanda, e os tutsis, estrangeiros, descendentes do povo camita.

Mamdani afirma que a chamada hipótese camita surgiu como uma tentativa dos colonizadores brancos de explicarem os motivos pelos quais algumas sociedades africanas possuíam grandes civilizações. Conforme a colonização avançava e se aprofundava pela África, a partir do século XIX, tornava-se necessário sustentar a ideia dos povos negros do continente como selvagens e bárbaros, em contraste à ideia que os europeus tinham de si mesmos, como superiores e civilizados. Os camitas, de acordo com a hipótese, seriam descendentes de Cam, um dos filhos de Noé, que teria sido responsável por povoar o continente africano após o dilúvio, corrompendo-se no contato com os bárbaros negros do território. Os tutsis, então, seriam estrangeiros que teriam subordinado os hutus, chegando a Ruanda quando estes últimos já ali habitavam.

A hipótese camita, efetivamente, teria destacado relevo no que diz respeito à ideologia que baseia as ações políticas da administração colonial, a qual aumentaria a crise interna na relação entre os dois grupos, intensificada ainda mais em 1º de julho de 1962, quando Ruanda se tornou independente da Bélgica e teve sua primeira votação para presidente, com a eleição de Grégoire Kayibanda, o primeiro hutu a chegar ao poder, no país. Embora tenha sido eleito nos moldes de uma votação democrática, com o suporte “dos belgas e da Igreja Católica”, o MDR-Parmehutu estabeleceu “a ditadura racial de um único partido” (Mukasonga 2018: 41). Como diz Mukasonga, então, milhares “de tutsis foram massacrados, [...] e os que restaram em Ruanda foram reduzidos a párias” (2018: 41).

O Movimento Democrático Republicano – Parmehutu, fundado por Kayibanda, foi o responsável por ameaçar, nas urnas, os cidadãos ruandeses que votariam, impedindo-os de escolherem outros partidos, a fim de se alçar ao controle do Estado. Os eleitores homens tutsis não tiveram outra possibilidade a não ser votar naqueles que os exterminariam, como explica Mukasonga, ao lembrar as palavras e o momento em que seu pai, Cosma, apresentou-se para a votação: “‘Foi assim’, dizia meu pai, ‘que nós votamos em Kayibanda, eu e todos os refugiados tutsis de Nyamata, votamos no homem que tinha jurado nos aniquilar’” (2018: 42). Isto deixa evidente a perda de direitos dos tutsis de exercerem a sua cidadania, com consequências cada vez mais

---

<sup>4</sup> The census marked the end point of a process through which the colonial power constructed the Tutsi as nonindigenous and the Hutu as indigenous.

intensas, até o extermínio final daqueles considerados *inyenzis*, sem direito de serem reconhecidos, também, como humanos.

Achille Mbembe, partindo das ideias de Michel Foucault sobre biopolítica, poder e soberania, considera as colônias europeias em África como experimentações para a concretização da necropolítica na contemporaneidade, nos âmbitos filosófico e político. A necropolítica seria não apenas o controle dos corpos e a definição de quem deve morrer, mas também a forma como essas vidas devem ser aniquiladas, com modos de matar que são impulsionados pelo avanço tecnológico cada vez mais intenso e pelo advento das ideias neoliberais, na segunda metade do século XX. A administração colonial em Ruanda, vista por este ângulo, seria responsável pela construção de um Estado de terror, em “zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alteram” (Mbembe 2016: 133). Aquilo que Mbembe chama de “necropoder” (2016: 135), o terror organizado, ocorreu, de fato, com os tutsis, quando foram exilados pelas forças militares para várias regiões na Ruanda pós-colonial. O pensador camaronês chega mesmo a mencionar o genocídio de Ruanda como parte da necropolítica, executada por meio de tecnologias de guerra.

O percurso que Scholastique Mukasonga faz, em *Baratas*, relaciona-se com essa organização racional da necropolítica, a qual limita o espaço de quem deve morrer a determinadas regiões geográficas, cercando e controlando o grupo que se quer exterminar. Quando Mukasonga nasceu, na província de Gikongoro, em Magi, no fim dos anos 1950, já aconteciam ataques contra a população tutsi. Depois de terem sua casa destruída, Mukasonga e sua família, junto a outros tutsis, foram mandados para Nyamata, região árida e, naquele tempo, pouco habitada, onde viveram até 1964, quando sofreram ataques violentos das forças militares: “pontos negros no céu, pontos negros que avançaram sobre nós. Tínhamos ouvido falar nos helicópteros, mas nunca os tínhamos visto: os *ngombabishires*, os exterminadores! [...] Os helicópteros afastaram-se, mas logo vimos chegar uma longa fila de caminhões cheios de militares. Eles atiravam para todo lado, lançavam granadas” (2018: 45).

No fim da década de 1960, os ataques se tornaram mais graves. Jovens passaram a ser treinados para fazer parte do MDR-Parmehutu e contribuir para o cerco que se formava contra os tutsis. Os “novos perseguidores” eram “a juventude revolucionária do partido único, [...] delinquentes recolhidos nas ruas de Kigali, treinados para a violência e a morte”, que “elogiavam Kayibanda, o emancipador dos hutus”, celebrando o que então consideravam “o povo eternamente majoritário, os únicos ruandeses, os autênticos, os autóctones, os hutus” (Mukasonga 2018: 77). Devido à intensificação desses eventos, Mukasonga e seus familiares se mudaram para Gitagata. Em seguida, por uma decisão de seus pais, ela conseguiu refugiar-se no Burundi, com um de seus irmãos, em 1973. Assim ela relata a sua chegada a “um vasto acampamento”, no Burundi: “Pelo menos, com toda nossa lama e nosso fedor, não nos matariam mais. Era como se tivéssemos ganhado uma batalha: sobrevivíamos. E era verdade; talvez não tivéssemos uma consciência clara disso, mas já éramos sobreviventes” (Mukasonga 2018: 115-116). Mukasonga consegue terminar os estudos e atuar como assistente social, mudando-se para a França, após o seu casamento. O

restante de sua família, entretanto, permaneceu em Gitagata, até 1994, quando todos os seus membros foram assassinados.

Em *Baratas*, após tais acontecimentos, Mukasonga retorna a Ruanda para ver seus familiares uma última vez, em 1986, já casada e com filhos. Ao recordar a sua partida de Ruanda, a narradora faz menção à estrada, imagem insistente na autobiografia: “No dia seguinte, pegamos a estrada do Burundi. Revejo minha mãe na beira da pista, sua silhueta frágil envolvida em sua canga. É a última imagem que guardei dela, uma pequena silhueta que se apaga na curva da estrada” (Mukasonga 2018: 130). As estradas, então, são também uma metáfora para os caminhos dolorosos que a própria escritora/narradora percorre, em direção ao passado doloroso e traumático de sua infância e juventude, bem como de seu país. Isso se confirma quando Mukasonga narra seu retorno ao solo ruandês, em 2004, inicialmente temerosa de voltar e enfrentar as terríveis lembranças do passado, mas logo depois se descobrindo maravilhada com um país que, desde sua infância, estava trilhando caminhos de horror e que, na Ruanda pós-genocídio, já não é mais negado a ela. No entanto, realizar o trajeto que leva a testemunha da situação extrema ao passado traumático é também reviver a dor das perdas, dor essa que se encontra intrínseca à própria história da nação, pois, como diz a autora: “Ruanda também é o país das lágrimas, e as estradas percorridas também são itinerários de dor” (Mukasonga 2018: 150).

A noção de trauma, que na obra de Mukasonga está atrelada à situação testemunhal de uma narrativa pós-tragédia, pode ser compreendida a partir das palavras de Márcio Seligmann-Silva. Segundo o pesquisador, “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (Seligmann-Silva 2008: 69). Tal passado irrompe de maneira incessante no tempo presente de quem testemunhou situações extremas, como a multidão, que, tendo perseguido Mukasonga em sua infância e em 1973 – quando teve a oportunidade de frequentar uma escola, por meio de um sistema de cotas para tutsis –, assombra-a em seus pesadelos: “Todas as noites meu sono é abalado pelo mesmo pesadelo. Sou perseguida, escuto uma espécie de zumbido que vem em minha direção, um barulho cada vez mais ameaçador. Não me viro. Não vale a pena. Sei quem me persegue... Sei que eles têm facões” (2018: 7). Os facões foram usados como armas por muitos cidadãos comuns em Ruanda, constituindo uma cruel particularidade do massacre.

É característico de narrativas testemunhais, como se sabe, o problema de tornar cognoscível o horror, a experiência traumática que não é possível ser descrita por palavras. No entanto, permanece o desejo de transmitir aquilo que insiste em ressurgir no tempo presente. Para Seligmann-Silva, o testemunho é “uma modalidade da memória” (2008: 73), para a qual a imaginação também desempenha papel importante, sendo “chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma” (2008: 70). A imaginação, juntamente com o testemunho, tornaria possível que a situação extrema se tornasse compreensível. De acordo com o autor, “[...] [o] trauma encontra na imaginação um meio para a narração” (Seligmann-Silva 2008: 70).

Considerar e estudar as obras de escritores que vivenciaram situações-limite é também, evidentemente, uma tarefa. Quando se acolhe o testemunho de sobreviventes de genocídios e guerras, cumpre-se uma função ética, ouvindo-se sujeitos que dão a conhecer, como no caso de *Baratas*, horrores inenarráveis. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (2006: 57)

Igualmente importante, ainda, é pensar a questão do luto, que também se constitui como uma situação traumática, em *Baratas*. Freud afirma que o “luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc” (2010: 171-172). Para o psicanalista, o luto só não deve ser considerado patológico porque é superado pelo sujeito que é atingido por essa perda, após algum tempo. Transpondo essa ideia para a obra de Mukasonga, o que se pode verificar é que as perdas concretas presentes em *Baratas* não foram superadas, não só devido à extrema crueldade a que os familiares da autora foram submetidos, no momento de seus assassinatos, mas também porque os seus assassinos e de outros tantos milhares de tutsis continuam impunes. Eles “passam diante da[s] tumba[s] quando, como bons cristãos, vão à missa de domingo” (Mukasonga 2018: 151). Ademais, o trabalho de luto não se completa, mesmo quando os restos mortais são encontrados e devidamente enterrados – situação incomum para os sobreviventes –, o que evidencia o caráter indescritível dos horrores pelos quais passaram os sobreviventes do genocídio. Esta questão é levantada pela Mukasonga narradora, ao contar, em sua volta a Ruanda, no ano de 2004, na forma de discurso direto, o relato de sua amiga que se sentia angustiada ao chorar por seus ausentes, sozinha, decidindo-se a levar os restos mortais de seus parentes ao Memorial do Genocídio, em Kigali, para “chorar ao lado das mães sem filhos, das viúvas, dos viúvos, dos órfãos”: “É como se eu compartilhasse do sofrimento de todos, como se cada um apoiasse a minha dor” (2018: 153). Ao dar voz a outros sobreviventes na narrativa autobiográfica, os quais estão unidos por perdas e por horrores inenarráveis, evidencia-se a coletividade da tragédia em Ruanda, não se tratando apenas de traumas individuais e isolados.

Essa ligação entre o sobrevivente e as perdas, concretas e simbólicas, entre os que estão vivos e os que estão mortos, constitui mesmo o projeto de *Baratas*. Mukasonga, ao visitar a região em que seus familiares viviam, na Gitagata pós-1994, encontra um local dominado pela vegetação e sem nenhum indicativo de que ali habitavam famílias, um cenário no qual “não havia nada, nem ninguém”, onde a própria vegetação contribui com “o ‘trabalho’ dos assassinos”, fazendo da antiga casa da narradora

uma “*brousse*<sup>5</sup> hostil” (2018: 177). Os arbustos, que encobrem as ruínas onde antes era o povoado tutsi, no qual os familiares de Mukasonga viviam, representam a perda do direito à memória dos mortos e também uma espécie de sucesso da necropolítica, que transformou vidas em milhares de ossadas não identificáveis, de modo a se encobrir os rastros da barbárie inominável. A narradora afirma: “Estou só em uma terra estranha onde ninguém mais me espera” (Mukasonga 2018: 177).

Os mortos, todavia, também se comunicam no tempo presente, através de pedaços, restos, fragmentos, retalhos. Insistem em recordar aquilo que a barbárie tenta fazer esquecer. *Baratas* se encerra com a narradora/personagem encontrando uma serpente, que, segundo Stefania, mãe de Mukasonga, representa os espíritos dos antepassados de uma Ruanda de antes da colonização, simbolizando a memória de uma nação perdida, mas que insistentemente irrompe no presente: “Gostaria muito de acreditar que essa serpente fosse mesmo o sinal enviado por todos aqueles que pereceram, dizendo-me que jamais traí os meus, que era por eles que eu deveria seguir o longo atalho do exílio, que eu tinha voltado a pedido deles, para receber como depositária a memória de seus sofrimentos e mortes” (Mukasonga 2018: 181-182).

Transformar-se em um depósito das memórias dolorosas dos seus faz com que a narrativa de *Baratas* seja um projeto contra a política da morte e do esquecimento. Essa ideia está em conformidade com o conceito de rememoração, proposto por Jeanne Marie Gagnebin, o qual “implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (2006: 55). Rememorar é não apenas recordar, mas também se atentar ao tempo presente, a fim “de agir sobre o presente” (Gagnebin 2006: 55). Scholastique Mukasonga se põe, desse modo, como a escritora, a narradora e a personagem que tem o dever coletivo de rememorar:

Sim, sou mesmo aquela que é sempre chamada por seu nome ruandês, o nome que me foi dado pelo meu pai, Mukasonga, mas a partir de agora guardo em mim mesma, como fazendo parte do mais íntimo de mim mesma, os fragmentos de vida, os nomes daqueles que, em Gitwe, Gitagata, Cyohoha, permanecerão sem sepultura. Os assassinos quiseram apagar até suas lembranças, mas no caderno escolar que nunca me deixa, registro seus nomes, e não tenho pelos meus e por todos aqueles que pereceram em Nyamata, nada além deste túmulo de papel. (2018: 182)

Na autobiografia, a autora insere informações etnográficas de seus familiares e antepassados, aproximando-se de uma autoetnografia, através da qual joga luz à sua cultura, denunciando o papel da colonização belga e da Igreja Católica, no genocídio de 1994, e desconstruindo estereótipos eurocêntricos, como bem salienta Richard Oko Ajah (2015), em seu estudo sobre as narrativas da escritora. Há, em *Baratas*, uma

<sup>5</sup> Formação vegetal típica de países tropicais, composta por arbustos e árvores de pequeno porte. O termo também corresponde a regiões ditas “selvagens”, afastadas de centros urbanos.

preocupação em enfrentar a história de um país que é permeada por perdas, sejam, mais diretamente, as centenas de milhares de tutsis mortos, entre eles os familiares de Mukasonga, sejam as que se referem ao processo histórico da colonização e a suas implicações na sociedade e cultura ruandesas, em suas crenças, costumes e língua. A autora tem por intuito agir contra a necropolítica, a qual tornou possível a realização das barbaridades do genocídio de Ruanda, momento culminante de tensões históricas ali presentes antes, durante e depois da administração colonial. A narradora de *Baratas* se colocaria, então, como a guardiã das memórias do povo tutsi, mantendo-as vivas, através da rememoração, no presente, ao mesmo tempo em que transcenderia a mentalidade étnica, denunciando a barbárie de ver o outro como um inimigo, uma *inyenzi*, ao invés de um ser semelhante. É assim que Scholastique Mukasonga procura se livrar e livrar os outros das amarras de um pensamento que levou à aniquilação de milhares de ruandeses e que continua a levar, como perversa necropolítica, a cruéis exclusões.

## OBRAS CITADAS

AJAH, Richard Oko. “Lilies in the Mires”: contesting Eurocentric paradigms and rhetoric of civilization in Scholastique Mukasonga’s war narratives. *Human Social Studies*, Warsaw, v. 4, n. 1, p. 45-58, 2015. <http://dx.doi.org/10.1515/hssr-2015-0004>.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 170-194.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. 49-57.

MAMDANI, Mahmood. *When Victims Become Killers: colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda*. Princeton: Princeton UP, 2001.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 122-151, 2016. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Trad. Elisa Nazarian. São Paulo: Nós, 2018.

RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. Prelúdio a um genocídio: memória, rumor e teor testemunhal na narrativa de Scholastique Mukasonga. *Calígrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 63-82, 2018. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/13986>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

NÃO SE SABE SOBRE O QUE SE INSCREVE/ESCREVE  
OU A SOLIDÃO EM “O AFOGADO MAIS BONITO DO MUNDO”,  
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

George Lima<sup>1</sup> (UFU)  
e Marisa Martins Gama-Khalil<sup>2</sup> (UFU)

RESUMO: No presente ensaio, é realizada a análise do conto “O afogado mais bonito do mundo”, escrito por Gabriel García Márquez (2014), considerando o discurso “essencial” que materializa a solidão na narrativa. No reencontro intermitente que constitui o discurso essencial, conforme pautado por Blanchot, serão observados os modos pelos quais o afogado dá a ver a solidão em dois níveis, compreendendo que esse movimento destitui o afogado de ser e revela uma espécie de imagem sobre ele que o aparta de tudo que se aproxima dele: a solidão no mundo e a solidão essencial. O corpo do afogado, que se esquia de uma representação, coaduna-se à imagem da própria escrita do conto e descortina uma imagem difusa e complexa da presença/ausência, da visibilidade/invisibilidade, imagem essa que se espalha pela tessitura de linguagem que a narrativa apresenta. Essa leitura toma por base principal postulados de Maurice Blanchot (2011; 2010; 2005) sobre a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: “O afogado mais bonito do mundo”; solidão; literatura.

IT DOESN'T KNOW WHAT TO INSCRIBE/WRITE OR  
THE SOLITUDE IN “THE HANDSOMEST DROWNED MAN IN THE  
WORLD”, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ABSTRACT: In this essay, the story “The handsomest drowned man in the world”, written by Gabriel García Márquez (2014), is analyzed, considering the “essential” discourse that materializes solitude in the narrative. In the intermittent reunion that constitutes the essential discourse, according to Blanchot, we will observe the ways in which the drowned man sees solitude on two levels, understanding that this movement deprives the drowned man of being and reveals a kind of image about him that apart from everything that approaches him: solitude in the world and essential solitude. The body of the drowned man, that shies away from a representation, is consistent with the image of the story itself and reveals a diffuse and complex image of presence/absence, visibility/invisibility, an image that spreads through the texture of language that the narrative presents. This reading departs from postulates by Maurice Blanchot (2011, 2010 and 2005) about literature.

KEYWORDS: The handsomest drowned man in the world; Solitude; Literature.

Recebido em 30 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> george\_llima@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5789039152419540>

<sup>2</sup> mmgama@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Parece ser improvável os sujeitos se sentirem à deriva nas múltiplas redes de relações sociais em que se inserem em seu cotidiano, como se estivessem escondidos por trás de si, atrás dos outros, mas em um espaço completamente indefinido, em um tempo igualmente indefinido, em uma cronotopia da solidão. Esse sentimento, a solidão, devido a sua intensa configuração incerta e indefinível, parece ser uma ferida sobre a qual fica difícil tecer qualquer tipo de comentário, quando levamos em conta a profunda sensação de isolamento ou vazio que geralmente é associada a esse tipo de experiência, uma experiência cuja marca de indizibilidade parece ser aquilo que se pode dizer sobre ela.

No senso comum, é comum vermos associada, de modo muito frequente, a experiência do isolamento à da solidão, contudo há outros níveis de solidão, conforme pontua Blanchot (2010), como a do mundo e a da essência. No presente ensaio, especialmente com base nas reflexões blanchotianas, faremos uma análise sobre a solidão, configurada por meio de vazios e ausências, de dizibilidades e indizibilidades, no conto “O afogado mais bonito do mundo”, publicado originalmente em 1968 e que fora escrito pelo colombiano Gabriel García Márquez. Ao trazer em seu conto, o corpo solitário e insólito de um afogado convida seu leitor a visitar e descortinar a experiência da solidão. Trata-se de um corpo afogado, a um só tempo presente e ausente, que incita o estranhamento e a fascinação. A presença-ausência do corpo afogado instala a possibilidade de o leitor e as personagens do conto viverem uma experiência insólita na qual é permitida a improbabilidade de percepção da visibilidade do vazio.

A solidão, como afirmamos, parece ser uma experiência que gera uma dificuldade de reflexão, quando levamos em conta o que é dito sobre ela no discurso cotidiano, mas no conto, à medida que temos contato com a imagem que é dada a ver do afogado (descomunal, sem origem e sem identidade, vazia), afastamo-nos profundamente dessa imagem, sua imagem o isola de todos que têm contato com ele, e permite que o analisemos. Esse afastamento por parte do afogado não se dá de qualquer modo: há razões por parte da composição do conto que justificam tal experiência e, assim sendo, permite-nos observar de que modo o conto “O afogado mais bonito do mundo” manifesta outros níveis de solidão e as razões que justificam a manifestação desses níveis.

Durante a leitura sobre a experiência da escrita a partir do livro *Escrever*, de Marguerite Duras (1994), conjuramos certa aproximação entre o conto de García Márquez e essa experiência relatada por Duras, mesmo que o exercício de escrita do conto seja um fenômeno aqui inviável de se recuperar. De acordo com Duras, a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, não possui nada nas mãos, a mente está vazia e desse livro a pessoa que escreve não conhece nada além da escrita seca e nua, sem futuro e sem eco, distante, possuindo apenas a ortografia e o sentido. Embora no presente ensaio não estejamos levando em consideração a figura de um autor, essa afirmação nos conduziu à hipótese de que no conto de García Márquez não se sabe sobre quem ou o que se escreve/inscreve, mostrando que o próprio conto é a

manifestação vazia do afogado quando levamos em conta aí as relações intrínsecas entre significante e significado em sua constituição literária, isto é, no seu discurso em essência. É em torno desse vazio que conduziremos nossas reflexões e a partir dele que teremos contato com a experiência de solidão em dois níveis: no mundo e em essência.

## O DISCURSO EM ESSÊNCIA, UM AFOGADO

Diferente do discurso cotidiano, o discurso em essência, de acordo com Maurice Blanchot (2011), é caracterizado como essencial porque faz desaparecer a presença das coisas do mundo em sua essência, deixando de ser representação da realidade. O adjetivo “essencial” atribuído a esse estado do discurso ocorre por se tratar de um discurso em sua essência de linguagem, pura fala, sem remissões diretas às coisas do mundo. Esse limiar estabelecido em relação ao discurso bruto traz consequências à caracterização do discurso essencial. O que é dado por Blanchot a partir de Mallarmé enquanto discurso essencial se trata do que chamamos de literatura, pois é nela que a linguagem se distancia da realidade para essencialmente falar. É por esse motivo que se diz que a literatura é sempre alusiva, sugestiva e evocativa, uma vez que ela não pretende designar ou representar coisa alguma, podendo, no máximo, aludir, sugerir ou evocar. Em função dessa perspectiva, Roland Barthes (2007), ao tratar da *mimesis*, defende a impossibilidade de a literatura representar alguma coisa, uma vez que o real não pode ser representável. Não é plausível que o real, de ordem pluridimensional, seja representado pela linguagem/escrita, de ordem unidimensional, e é nesse sentido que Barthes afirma que o real seja demonstrável.

Embora a literatura seja caracterizada como discurso essencial, vale sinalizarmos que, para Blanchot (2011: 32), esse estado não é característica exclusiva do discurso literário. Além da literatura, o pensamento é, também, discurso essencial, visto que o próprio ato de pensar é qualificado como uma espécie de linguagem em essência que nos liberta da realidade. No entanto, somos devolvidos a essa realidade como uma tarefa infinita (pensá-la) e como lugar seguro onde nos é lícito acreditar que o habitamos. Essa afirmação, a princípio, leva-nos a supor que o pensamento é uma forma de manifestação da linguagem poética, porém não podemos simplificar demasiadamente essa relação. Embora o pensamento figure também como uma preocupação do poeta e uma espécie de discurso essencial, a fala em essência não se confunde com o pensamento. De acordo com Blanchot (2011: 35), na literatura já não somos devolvidos à realidade como no pensamento, seja como tarefa sem fim ou como lugar de abrigo. Nela a realidade se cala e a fala é que se diz, os seres se calam e a própria linguagem é que quer ser. Na literatura ninguém fala além dela mesma. Isso quer dizer que a palavra possui autonomia e imponência.

Nesse movimento do “querer ser” da literatura, Mallarmé, segundo Blanchot (2011: 36), constrói um percurso de observação que vai da obra feita até a busca de sua origem, querendo se identificar com essa origem. Contudo, ele vivencia um sen-

timento profundo de tormento ao notar que a obra é reduzida ao ser dela próprio de linguagem, refutando qualquer outro tipo de referência, tanto em relação a sua origem quanto em relação a realidade. A obra feita, enquanto produto composto e calculado, objeto criado a partir do conhecimento de uma ocupação e de uma habilidade de um perito, já não mantém relações com sua origem (com o ato mesmo de escrever que qualifica o autor), afirmando sua imponência e sua autonomia em relação a qualquer outra atividade humana. Nesse sentido, “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (Blanchot 2005: 285).

Todavia, cumpre também notar que não se pode falar de modo absoluto que a literatura pertence por inteira ao ser da linguagem. Por vezes esse ser da linguagem desaparece por conta do próprio movimento centrípeto que caracteriza a literatura, entretanto esse desaparecimento não acontece como no discurso bruto e imediato do cotidiano, que se dá por pura força do hábito de tomarmos as coisas no lugar das palavras, iludidos que somos por uma aparente naturalidade. Diferente do discurso bruto, a literatura se afasta do seu ser da linguagem quando ela pretende ser aquilo que se diz, quando, conforme Blanchot (2010: 170), a relação entre o significante e o significado torna-se infinita. Isso não quer dizer que o significado se mostra como uma espécie de conteúdo ou resposta para o significante, mas antes como aquilo que remete incessantemente ao significante o seu poder de dar sentido. Em outras palavras, o significado está aí para recarregar a forma, reatualizando-a como forma, forma esta que ultrapassa seu sentido e se torna inviável de preencher a si mesma, remetendo-se infinitamente a si. Assim, essa remissão infinita na e pela linguagem é que garante a literariedade do discurso essencial, isto é, a linguagem ao infinito assegura as propriedades essenciais para o funcionamento da literatura.

No caso do conto “O afogado mais bonito do mundo”, embora estejamos lidando com uma narrativa sobre a existência de um afogado, o aspecto significante do conto recai mais precisamente em torno de descrições que, pela sugestão, estabelecem diversas plausibilidades de visões. Inicialmente o afogado sequer é descrito como tal, sendo confundido com qualquer coisa que pareça ser da ordem do mar: barco, baleia...

Os primeiros meninos que viram o volume escuro e silencioso que se aproximava pelo mar imaginaram que era um barco inimigo. Depois viram que não trazia bandeiras nem mastreação e pensaram que fosse uma baleia. Quando, porém, encalhou na praia, tiraram-lhe os matos de sargaços os filamentos de medusas e os restos de cardumes e naufrágios que trazia por cima, e só então descobriram que era um afogado. (García Márquez 2014: 45)

Como podemos observar, o afogado dado a ver é descrito de modo improvável quando se está no mar. Muito próximo à ideia de barco, o afogado apresenta-se como um pedaço de espaço flutuante, uma espécie de lugar sem lugar, uma heterotopia (Foucault 2001), reserva de imaginação por excelência, ligado à ideia de infinito do mar e sobre o qual é impossível fincarmos qualquer sentido ou reconhecimento. Só quando esse corpo afogado encalha na praia passa a ser “reconhecido” como um

afogado. Já aí a escrita e seu significado se remetem de modo que podemos observar as descrições em torno do afogado como a própria presença vazia que surge e ganha formato no e pelo próprio início do conto.

Essa presença vazia, uma presença-ausência, plantea um corpo insólito, como definido por Lenira Covizzi, uma vez que tal corpo tende a instigar “no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (1978: 26 – grifo da autora citada). Esse corpo é um espaço ao um só tempo visível e invisível, torna-se o centro, mesmo estando à deriva. Vale dizer aqui que esse caráter insólito presente no conto remonta, de certo modo, as condições histórico-literárias que posicionam as obras escritas por Gabriel García Márquez numa crise do realismo e que fora chamada de *boom* latino-americano.

À medida que esse afogado é percebido, tanto por nós leitores quanto pelas personagens, os habitantes da costa na qual o corpo encalha, as descrições feitas pelo narrador em torno dele vão restabelecendo a própria presença morta do afogado:

Os homens que o carregaram à casa mais próxima notaram que pesava mais que todos os mortos conhecidos, quase tanto quanto um cavalo, e se disseram que talvez tivesse estado muito tempo à deriva e a água penetrara-lhe nos ossos. Quando o estenderam no chão viram que fora muito maior que todos os homens, pois mal cabia na casa, mas pensaram que talvez a capacidade de continuar crescendo depois da morte estava na natureza de certos afogados. Tinha o cheiro do mar e só a forma permitia supor que fosse o cadáver de um ser humano, porque sua pele estava revestida de uma couraça de rêmora e de lodo. (García Márquez 2014: 45-46)

O afogado dado a ver pelo conto é descrito pelo narrador por meio de uma morfologia corporal descomunal que, embora sua forma permita supor que fosse um cadáver de um ser humano, subverte a textura epidérmica, o peso, o tamanho e o rosto de um humano qualquer, causando estranhamento, ou melhor, levando ao não reconhecimento desse corpo. Essa descrição do corpo do afogado é feita a partir de um exercício falho de espelhamento que esses habitantes fazem em relação a sua ordem identitária reconhecida, parâmetro este que cria uma espécie de identidade descomunal não do afogado em si, mas dos moradores do povoado em relação ao afogado.

Ao apresentar as descrições em torno da natureza e da presença desse afogado, o narrador narra certa admiração por parte desses moradores do povoado e o quanto as percepções/descrições do/no afogado/conto os comove, fazendo com que eles assumam um papel “criativo” sobre o afogado que se apresenta. Essa comoção determina sobre as descrições da natureza desse corpo encalhado, sendo sobretudo atenuado pela altivez na morte, a admiração sentida pelas mulheres ao reconhecerem um corpo extremamente alto, viril e “bem servido”, isto é, um corpo que não cabe na imaginação de quem o percebe nem nas espacialidades residenciais desses inte-

grantes. A compaixão e a admiração que, por fim, assolam todos os membros desse povoado a ponto de lhe fazerem funerais esplêndidos, darem-lhe pais e outros parentes, “reconhecerem” no afogado desconhecido um nome (Estêvão) e tomá-lo como símbolo daquele povoado, atribuem identidade a um corpo vazio de identidade.

Todas essas descrições pelo narrador a partir da comoção e da percepção dos moradores do povoado atenuam o caráter vazio tanto dessas descrições como também do próprio afogado, pois todas essas percepções/descrições sobre o afogado são suposições oriundas da própria comoção. Ao mesmo tempo em que essas descrições se afastam do afogado por não se aplicarem necessariamente a ele, aproximam-se dele por serem vazias de sentido. Esse vazio de sentido acontece para recarregar as descrições do narrador sobre o afogado, reatualizando-as como forma. Assim, as descrições ultrapassam seu vazio e se tornam inviáveis de se preencherem, remetendo infinitamente a si, a ponto de se tornarem todas essas qualidades que presentificam o afogado. Dessa forma, as descrições tecidas e entretecidas ao longo do enredo se constituem como recurso que imprimem a literariedade no corpo do conto, permitindo a irrupção da polissemia, ou seja, a articulação de uma linguagem múltipla que em seu dizer se abre a várias possibilidades de leitura.

## O NÃO SER DO AFOGADO, A SOLIDÃO NO MUNDO

Ao levarmos em conta essas observações feitas em torno da iminência vazia do afogado, notamos que o discurso essencial do conto dá forma *a priori* a um nível de solidão, porque traz à tona para o ser de linguagem do conto o próprio vazio, a ausência de ser. Cumpre aqui compreendermos que nível de solidão é esse e de que forma ele se dá a ver no conto analisado.

Blanchot (2011: 275), ao explicar sobre dois níveis de solidão, explana que o enunciado “Eu sou” ao nível do mundo tende a ganhar sentido à medida que somente sou se posso me separar do ser, isto é, quando nego o “meu” ser. E, nessa negação, os seres se realizam e os homens se arvoram nessa liberdade de ser quando separado do ser. Trata-se aí da “desnaturalização” do ser dos/nos seres, mostrando a separação das coisas e seu caráter absoluto. O modo como Blanchot se refere a esse modo de ser dá ao “ser” o caráter de predicado, uma espécie de atributo que pode ser possuído ou negado por um ente.

Por outro lado, convém entendermos que esse poder de afirmação do ser ao negar o próprio ser é um movimento real, que assim se caracteriza porque se dá a partir de um funcionamento comunitário, social, ou seja, por um movimento comum de trabalho entre os sujeitos de uma comunidade. “Eu sou” só tem verdade porque essa tomada de decisão é minha a partir de todos que compõem o grupo social a que pertencço.

Essa separação do ser dos seres como modo de compreensão do ser enquanto espécie de predicado que pode ser negado às coisas e aos seres serve de premissa

para que Blanchot (2011) argumente sobre o fundamento da solidão ao nível do mundo. Esse domínio solitário pode ser compreendido se tomarmos essa separação do ser em relação aos seres como também separação entre os seres: “o absoluto de um ‘Eu sou’ que quer afirmar-se sem os outros” (Blanchot 2011: 276). O ser fora do ser, ponto de fulguração no qual “Eu sou” recusa ser, vê-se apartado.

Não é por acaso que Blanchot (2011: 275) afirma que quando ele está só não é ele que está ali e não é de seus possíveis interlocutores que ele fica longe, visto que o que se mostra aí a partir dessa solidão é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para não ser: trata-se da própria ausência de ser do sujeito Blanchot, a dissimulação do seu ser que suspende a aproximação entre seres, coisas e mundo, e que faz dele um ser solitário no mundo.

No caso de “O afogado mais bonito do mundo”, aquele a partir de quem o ser é discutido é o afogado. A improbabilidade da descrição inicial do afogado no conto retira dele a capacidade de se fixar um lugar, um sentido, um ser. É por esse motivo que seu volume escuro e silencioso propicia seu funcionamento como uma reserva de imaginação, sobre a qual qualquer sentido razoável possa ser aplicado sobre ele, seja pelos meninos que inicialmente o veem seja por nós que o lemos. Essa abertura na fixação de um ser para esse corpo que flutua ao mar se dá de modo que sua existência é apartada da possibilidade de ser, de modo que se pode negar um ser para ele.

Mesmo depois de ser “reconhecido” como um afogado, como vimos no discurso essencial do conto, esse corpo que encalha na praia não dá indícios nenhum de reconhecimento para aqueles que o veem ou que o leem. Todos os aspectos descritos e percebidos sobre sua forma improvável, seu volume incerto e seu silêncio exaustivo deixam escapar qualquer comparação em relação ao que é conhecido por aqueles que têm contato com esse corpo afogado. Seu ser é negado. Ele é sem ser. Sua existência possui uma liberdade de ser que faz com que nada em relação a ele seja “naturalizado”, e, por isso, o estranhamento por aqueles que o encontram à deriva seja o fator mais provável da sua negação do ser.

Seu peso é descomunal, seu tamanho subverte ao de qualquer outro homem, tem cheiro do mar e sua pele estava revestida de uma couraça de rêmora e de lodo, só sua forma fazia “supor” que se tratava de um homem. Além disso, ao olhar uns aos outros, os moradores do povoado reconhecem que não faltava nenhum outro morador que poderia estar morto e por esse motivo o afogado não faz falta. Essa negatividade do ser do afogado como condição de existência no/do conto não apenas sugere a separação do afogado de um ser, ela faz com que o afogado viva também uma experiência de solidão ao nível do mundo, uma vez que a falta do ser no afogado o aparta dos moradores daquele povoado em que se encontra e dos povoados vizinhos: o afogado é o absoluto de algo que se afirma sem os outros.

Estêvão (*Esteban*, no conto original), nome dado ao afogado pelos moradores do povoado, não é por acaso o estorvo (*estorbo*, *estorbe*, *estorbando*, termos usados também para atribuir sentido ao afogado) no conto, seja por causa ou por aproximação homográfica. O afogado no conto é aquilo que impede, embaraça a aproximação

com tudo que excede sua existência. Mesmo nesses momentos em que a presença do afogado é mais ou menos aproximada pelos moradores desse povoado ao atribuírem nome/sentido ao afogado, isto é, mesmo havendo uma construção identitária a partir das comoções sentidas por eles, essas descrições/percepções sobre o afogado atenuam sua solidão no mundo, porque no seu ponto de fulguração o afogado não “é” de fato. Daí vem a liberdade do afogado e sua existência indomável e aberta, visto que abre uma fenda para a dialética que tenta constituir seu ser.

Assim, o afogado é aquele que não é, é posto em secessão, apartado de tudo e todos. Isso não significa que o afogado desapareceu do mundo, mas não está em essência. Seu ser apenas está ainda profundamente dissimulado. E tudo que vai ao seu encontro, que com o afogado se avizinha, é o ser que a ausência de ser faz desaparecer – como em “Eu sou”. Inclusive o próprio afogado ganha outro nível de solidão por se avizinhar com o ser que faz desaparecer. No entanto, agora o que será levado em conta por nós não é mais o ser dissimulado do afogado, mas a própria dissimulação sobre o afogado.

## O FASCÍNIO SOBRE O AFOGADO, A SOLIDÃO ESSENCIAL

Na primeira seção deste ensaio colocamos em relevo o modo pelo qual o próprio afogado se dá a ver pelo discurso essencial do conto “O afogado mais bonito do mundo” ao constatar as descrições realizadas pelo narrador como ponto de fulguração para essa constituição. Não foi por acaso que por vezes utilizamos diversas expressões que remetam ao domínio da imagem, daquilo que se dá a ver. Esse domínio, no qual em alguma medida nos posicionamos ao fazer uso de tais expressões, não é constituído de qualquer modo. Primeiro, por não utilizarmos a expressão “imagem” no sentido figurativo ou representativo do termo, mas num certo grau de ambiguidade que essa palavra pode ter quando a interpretamos, a partir de Blanchot (2011), como o que nos é dado por um contato a distância. “A distância” porque ver, de acordo com Blanchot (2011: 24), supõe distanciar-se. Ver supõe não estar em contato (com tato) e, nessa ausência, evita-se a confusão. Segundo, por conta do primeiro motivo, as qualidades que dão forma ao afogado são nos dadas a ver. Assim, temos um contato a distância com o afogado a partir do qual lidamos com uma certa imagem desse afogado.

Por outro lado, muitas vezes a imagem, ainda que a distância, parece nos atingir de tal modo que se assemelha a um toque, a uma espécie singular de contato. Não um contato ativo, intencional, fruto de um labor, todavia um contato que é atração do olhar, absorção e arrastamento num movimento imóvel que é o próprio movimento da literatura em relação a si mesma. Essa atração com a qual lidamos não de forma ativa, mas de modo que nos arrebatasse esse poder ativo Blanchot (2011: 24) chamou de “fascínio” ou de “paixão da imagem”.

Quem se encontra nesse estado de fascinação não enxerga nada, nenhum objeto, nenhuma imagem real, porquanto o que está sendo visto não pertence a nada além

desse domínio da fascinação, isto é, não pertence ao mundo da realidade; trata-se antes de uma presença estranha ao nosso tempo e a nosso espaço habitual. Isso significa que há uma cisão na possibilidade de ver, ou seja, o fascínio da imagem dá a ver a impossibilidade de se ver no próprio seio da nossa capacidade de olhar. Neutralizar o olhar a partir do que o torna possível é a capacidade encontrada pelo próprio olhar quando estamos falando sobre o fascínio.

Isso não significa que a distância não esteja presente na imagem fascinante, pelo contrário, é descomunal esse distanciamento, pois impede que se veja o que está sendo observado por conta do próprio movimento centrípeto da literatura. Nesse movimento, o olhar se afasta da imagem quando ela pretende ser aquilo que se diz, quando a relação incessante entre significante e significado se torna infinita. O fascínio ocorre de modo que torna inviável o preenchimento por completo da literatura em si, remetendo a si mesma infinitamente, desvelando a obliteração do objeto observado.

No conto analisado o fascínio ocorre quando as descrições apresentam para o olhar do leitor qualidades que acentuam a improbabilidade de ser ou, mais precisamente, a ausência de ser desse corpo que está à deriva. Ao mesmo tempo em que todas essas descrições realizadas pelo narrador apontam para um certo modo de ser do afogado (irreconhecível e não pertencente àquele espaço no qual aparece), afastam-nos de qualquer reconhecimento ou interpretação de quem o seja. Nosso olhar é fascinado pelas imagens criadas a partir das descrições e essas imagens impedem que possamos ter acesso à uma imagem precisa do afogado. Isso ocorre à medida que a escrita e seu significado se remetem mutuamente, fazendo desaparecer a própria presença vazia do afogado quando dá a “ver” a esse vazio dessas imagens.

Vale ressaltar aqui que esse fascínio sobre o olhar não ocorre apenas no nível de relação entre afogado e leitor do conto. No próprio movimento centrípeto do conto, a narração do olhar dos moradores em relação ao afogado dá a ver descrições que apontam também para esse fascínio da obra. Vimos que há uma espécie de comoção por parte desses moradores que faz com que eles estabeleçam uma identidade a partir do fascínio que acabam tendo em relação a esse corpo sem sentido.

Já sabemos que todas essas descrições feitas pelo narrador atenuam a ausência de sentido do próprio afogado, mas, antes disso, as próprias descrições são a imagem vazia, a qual impede a possibilidade de se enxergar o afogado, afastando qualquer possibilidade de observação senão pelo fascínio. Assim sendo, a imagem do afogado vai além de seu vazio e torna-se inviável de ser simplesmente observada. Esse fascínio permite observarmos uma outra experiência de solidão para o afogado. Na verdade, esse fascínio é o próprio olhar da solidão, posto que aquilo que se olha está por essência se afastando incessantemente. Nosso olhar experiencia contraditoriamente uma espécie de cegueira, cegueira que nos impossibilita ver vendo. Por não conseguirmos preencher o vazio que presentifica o afogado, mas que o afasta intermitentemente, o afogado mais bonito do mundo é apartado de qualquer contato, ele está sempre à deriva, aberto à imaginação, vazio de sentido.

O próprio Gabriel García Márquez, no seu discurso intitulado “A solidão da América Latina”, proferido em Estocolmo durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, ao apontar os motivos que fazem com que a América Latina viva uma espécie de solidão, apresenta para nós uma observação sobre essa solidão que nos dá pistas para reafirmarmos que no conto analisado ocorre um fascínio (a própria dissimulação) que faz com que o afogado seja essencialmente solitário:

É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. (2011: 26)

Essas observações feitas por nós em torno do conto “O afogado mais bonito do mundo” em relação às reflexões blanchotianas e o discurso de García Márquez nos remetem também à comparação feita por Blanchot (2011) entre a “imagem” e o “cadáver”. A princípio, Blanchot não vê semelhanças entre essas noções, entretanto supõe que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Blanchot explica:

O fato impressionante, quando chega esse momento, o despojo, ao mesmo tempo que aparece na estranheza de sua solidão, como o que desdenhosamente se afastou de nós, nesse momento em que o sentimento de uma relação inter-humana se quebra, em que o nosso luto, os nossos cuidados e a prerrogativa de nossas antigas paixões, não podendo mais conhecer o que visam, recaem sobre nós, retornam para nós, nesse momento em que a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido, é também então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*. (Blanchot 2011: 181-182 - grifo do autor citado)

O que Blanchot reflete sobre a estranheza cadavérica, que é também a estranheza da imagem fascinante, aplica-se com precisão ao que é dado a ver no conto de García Márquez. Isso não se justifica só pelo fato de o conto ir em direção à materialização de um afogado, que é um cadáver por excelência. A estranheza da imagem do afogado afasta com precisão qualquer aproximação com quem tem contato com esse defunto. O afogado não é feito a nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Qualquer ritual que se possa fazer em relação a ele só recai sobre quem o realiza, retorna a nós que em alguma medida mantemos esse “contato” fascinante que o afasta mais ainda. A própria imagem cadavérica do afogado é a manifestação da solidão essencial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente conduzimos nossa leitura do conto “O afogado mais bonito do mundo”, escrito por García Márquez, seguindo a hipótese de que há outros níveis de solidão, que não dizem respeito exclusivamente à sensação de vazio e isolamento. Isso permitiu deslocarmos nossos olhares para entender o modo pelo qual esse conto dá a ver outros níveis de solidão. Para entendermos o modo de realização desses outros níveis, conduzimos nossos olhares para as descrições realizadas pelo narrador, pois são o aspecto discursivo literário sobre o qual recai o movimento centrípeto do conto e dão forma ao que se dá a ver no enredo.

Vale lembrar que a descrição é um tipo de manifestação da linguagem que tende a aproximar-se do modo como as coisas se apresentam a nossos sentidos, um modo puramente qualitativo e sensível que confere às coisas um certo devir. Ao analisar o conto “O afogado mais bonito do mundo”, concluímos que as descrições feitas pelo narrador sobre o afogado são vazias de significado para o afogado em si. E as descrições aí não só são vazias como também são o próprio afogado à medida que sua materialidade e sua produção de sentido se amalgamam. Nesse movimento de ser o próprio afogado, as descrições realizadas pelo narrador desaparecem por um instante para dar lugar ao afogado que se pretende ser. Não se trata de representação do afogado, pois a obra aí não remete a algo fora dela; nem se trata de uma ilusão, porque a linguagem, nesse caso, possui autonomia em “ser”. O afogado é a própria linguagem em sua ausência, dissipando seu ser de linguagem para dar lugar ao seu ser afogado, o próprio corpo vazio da morte. Portanto, é nesse murmúrio da literatura que encontramos o ponto central e a profundidade que caracteriza o discurso essencial desse conto.

Ao levarmos em conta essas considerações feitas sobre o afogado, concluímos também que o conto dá forma a dois níveis de solidão, uma vez que traz à tona para o ser de linguagem da obra a ausência de ser: no mundo, pelo fato de o afogado ser destituído de ser, fazendo com que sua existência seja apartada de qualquer outra, impossibilitando qualquer aproximação por se afirmar sem os outros; e em essência, pelas descrições apresentarem ao olhar qualidades que acentuam a improbabilidade de ser do afogado, imagens fascinantes que afastam o afogado daqueles que o veem, à medida que essas imagens tentam aproximá-lo de um ser que não corresponde à sua ausência de ser.

## OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. A literatura ainda uma vez. *A conversa infinita - 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmento*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. 167-178.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 411-422.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. O afogado mais bonito do mundo. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Trad. Remy Gorga Filho. 26ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 34-53.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. A solidão da América Latina. *Eu não vim fazer um discurso*. Trad. Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011. 22-28.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### UMA ANÁLISE SOBRE AS ILUSTRAÇÕES E A TEMÁTICA DA MORTE EM *HARVEY: COMO ME TORNEI INVISÍVEL*

Daniela Maria Segabinazi<sup>1</sup> (UEPB)  
e Jaine Sousa Barbosa<sup>2</sup> (UEPB)

RESUMO: A morte está presente nos textos literários destinados ao público infantil, e, embora a temática ainda seja considerada tabu para muitos, o número de obras que a utilizam como eixo central da narrativa vem crescendo ao longo dos anos, bem como cresce o número de obras ilustradas, sendo muitas delas compostas apenas por imagens. Nas páginas dos livros, a morte assume várias facetas, e na literatura para crianças isso não é diferente. Nessa relação entre texto e imagem que esse trabalho surgiu. Assim, analisamos como as ilustrações contribuem para a construção da representação da morte na obra *Harvey, como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard e Janice Nadeau (2012), enfatizando não apenas a própria representação da morte criada a partir da narrativa, mas, especialmente, como as imagens atuam tanto na construção dos significados dos textos quanto nos desdobramentos de seus sentidos. Como aporte teórico, visitamos obras de autores consagrados tanto no âmbito da literatura infantil, quanto da temática da morte e da ilustração. Desses nomes, listamos Oliveira (2008), Abramovich (2008), Ramos e Nunes (2013), Paiva (2011), Lotterman (2009) e Aguiar (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Morte; Ilustração; Literatura Infantil.

### AN ANALYSIS ABOUT THE ILLUSTRATIONS AND THE THEME OF DEATH IN *HARVEY: HOW I BECAME INVISIBLE*

ABSTRACT: Death is present in children's literary texts, and although it is still considered a taboo for many, the number of works that use it as the central axis of the narrative has grown through the years, as well as, the number of illustrated books and the well-known picture books grow. On book pages, death takes on many faces, and in children's literature, this is not different. In this relationship between text and image, this work emerged. Thus, we will analyze how illustrations collaborate to the construction of death's representation in the book *Harvey: How I Became Invisible* written by Hervé Bouchard and Janice Nadeau (2012), emphasizing not just the very representation of death created from the narrative, but especially how images act both in the construction of texts and in the unfolding of their senses. Thus, we use as a theoretical contribution some renowned authors both in the context of children's literature, as well as the theme of death and illustration. Among them, we list Oliveira (2008), Abramovich (2008), Ramos and Nunes (2013), Paiva (2011), Lotterman (2009), and Aguiar (2010).

KEYWORDS: Death; Illustration; Children's literature.

Recebido em 30 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> dani.segabinazi@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3948051084706137>

<sup>2</sup> jaine.barbosa\_@outlook.com - <http://lattes.cnpq.br/3644940779998407>

Há bastante tempo a temática da morte, para muitos, esteve restrita ao universo adulto. Aqueles que acreditavam nessa premissa consideravam que as crianças não estavam prontas para entender esse mistério que permeia a vida humana. No entanto, basta voltar um pouco ao passado para recordarmos que os contos que hoje consideramos infantis, tais como *Branca de Neve*, *A bela adormecida*, *Barba Azul*, não nasceram direcionados exclusivamente às crianças e, por essa razão, as cenas de morte eram comuns porque faziam parte do cotidiano daquelas pessoas.

Dessa forma, o que é visto como tabu era apenas um retrato da vida humana e de uma dada realidade social que era marcada muitas vezes pela fome, pobreza e miséria. E, por estarem inseridas nos mesmos ambientes dos adultos, as crianças não apenas presenciavam todas essas cenas da realidade, mas também ouviam junto dos mais velhos as muitas narrativas sobre as mazelas e os percalços da vida humana, tais como a morte.

Tais textos traziam, certamente, descrições e representações de morte que falavam muito sobre o contexto social ao qual as pessoas estavam expostas. Principalmente pelo fato de que “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de história do século XVII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (Darnton 2014: 29), e essa realidade não excluía as cenas de morte, mas as enfatizava. A presença constante inserida nas narrativas, além de trazer retratos de uma realidade difícil, demonstrava que não há como afastar do ser humano aquilo que é inerente a sua própria natureza.

Dessa forma, vemos que a compreensão do próprio conceito de morte decorre da interação dos indivíduos para consigo e para com os outros. Isso acontece porque os textos são produtos culturais, estão inseridos em contextos sociais, políticos e culturais específicos e, por isso, carregam consigo a história do próprio povo. Dessa interação de fatores surge a vasta diversidade de representações dadas ao tema. Algumas delas, por vezes, se mostram de forma “mágico-religiosas (aquelas que a família, comunidade religiosa e cultura se encarregam de repassar), ou através dos variados saberes sobre os processos da morte e do morrer. Quanto a estes, percebe-se que, em nossa sociedade, as crianças são afastadas de situações que as façam deparar-se com a morte (Lotterman 2010: 47). Isso se dá justamente por todas as transformações que a ideia de morte sofreu na mentalidade do homem.

Decorrente delas, tem havido uma crescente mudança ao redor do mundo no que diz respeito à presença desse tema na literatura infantil, principalmente porque tem se popularizado o discurso de que a criança precisa aprender a lidar com os traumas que enfrenta ao longo da vida e eles incluem as perdas. Por essa razão, o número de obras que seguem essa vertente tem aumentado de forma significativa, justamente porque, conforme destaca Paiva:

por meio da literatura, a criança se depara com informações e com situações que envolvem sentimentos e emoções que ela pode identificar como seus, como: relações familiares, separação, crescimento pessoal, morte, entre outros. Mas

pode também entrar em contato com outros lugares, outros tempos, outras maneiras de ser e de agir, que a levam a novas descobertas. (2011: 50).

Daí vem a necessidade de apresentar a criança ao universo da literatura e dos textos que a compõem, principalmente aqueles que abordam os temas sensíveis. Assim como para os adultos a vida é repleta de percalços, dores e perdas, as crianças também enfrentam seus dilemas. Por essa razão, a literatura atua como uma mediadora entre a criança e o universo que a cerca. Por serem destinadas ao público infantil, esses livros vêm acompanhados não apenas de tramas envolventes, mas de um trabalho gráfico que conta com a presença de ilustrações que tornam as narrativas mais atrativas e significativas para os pequenos leitores.

Se a ilustração é objeto de fascínio para os adultos, inserida em uma obra destinada ao público infantil isso não poderia ser diferente, principalmente por que por meio das imagens somos atraídos à narrativa, e isso faz com que novos sentidos sobre o texto nos sejam apresentados. É por este motivo que palavra e ilustração precisam envolver o leitor fazendo com que ele encontre no texto formas de sentir-se parte dele, interagindo e exercendo o papel de leitor que produz sentidos (Ramos; Nunes 2013: 58).

Na presente pesquisa, escolhemos como *corpus* uma obra que traz em sua trama o tema da morte e trabalha essa questão associada a uma série de ilustrações que envolvem o leitor e o transporta para a narrativa. Por isso, analisamos como essas ilustrações contribuem para a construção da representação da morte na obra *Harvey, como me tornei invisível*, dos autores Hervé Bouchard e Janice Nadeau (2012), enfatizando não apenas a própria representação da morte criada a partir do texto, mas especialmente como as imagens atuam tanto na construção dos significados dele quanto nos desdobramentos de seus sentidos. Para tanto, utilizamos como aporte teórico as obras de autores como Oliveira (2008), Abramovich (2008) Ramos e Nunes (2013).

Assim como é abordada nos textos literários adultos, a morte também é um tema recorrente na literatura infantil e ele é visto sob variadas perspectivas. As histórias infantis, em sua maioria, acompanham o ser humano durante muitas fases de sua vida, ajudando-o a elaborar e compreender os diversos conflitos que surgem ao longo da trajetória e oferecendo caminhos para aprender a lidar com as dificuldades.

Quando tratam da temática da morte, isso é visto de forma ainda mais enfática, em primeiro lugar porque o assunto ainda é enxergado como algo indesejado, e depois porque as perdas ao longo da vida normalmente vêm acompanhadas de algum sofrimento em maior ou menor grau, e é por essa razão que há tantas formas de tratar o tema. Segundo Abramovich, essa abordagem “pode ser crua, dura; mas pode também ser poética, suave, tristonha; como pode ser humorada, divertida, irônica... A linguagem, o tom, o escritor escolhe conforme concebeu sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar neste ou naquele assunto” (1995: 99).

Cada uma dessas formas de representação atingem o leitor de modo específico, principalmente porque assim como há variadas maneiras de falar sobre a morte, há muitas também de vivenciá-la e por isso a importância de uma literatura que consiga abarcar a maior parte de leitores tratando de um mesmo assunto sob muitas nuances.

Dessa forma, na convicção de que a morte está presente no cotidiano de crianças e de adolescentes, de modo cada vez mais recorrente, a literatura contemporânea, com uma destacável qualidade estético-literária, tem se tornando um instrumento relevante no processo que os leitores em formação enfrentam ao lidarem com os momentos de perda e luto.

Atuando como mediadora entre a criança, o universo que a cerca e os dilemas nele presentes, muitos livros infantis têm funcionado como um dos modos de registro da experiência humana porque retratam os sentimentos mais profundos do homem através das personagens que compõem as tantas narrativas e porque “ensinam às crianças que, na vida real, é imperioso que estejamos sempre preparados para enfrentar grandes dificuldades” (Coelho 1984: 35).

Ao tratarem sobre temas sensíveis, os textos oferecem ao leitor a possibilidade de lidar com os muitos desafios que ele poderá enfrentar ao longo da vida, além auxiliá-lo na compreensão das limitações que lhes são impostas, e isso acontece porque através de algumas narrativas a criança pode passar a entender a morte como algo que faz parte do processo de viver. Sobre isso, Traça também pontua que “a ficção é natural à criança, permite-lhe projectar no plano do imaginário as suas angústias mais profundas, a sua necessidade de segurança” (1998: 103), e, por isso, os contos seriam caminhos possíveis para tratar de temas difíceis, como a morte.

É significativo mencionar, no entanto, que nesse processo de inserção do tema nos livros infantis há muitas formas de representar a morte. Algumas são mais simbólicas e metafóricas, outras são realistas, e em muitas delas, conforme pontua Aguiar: “o desencadeamento da ação é provocado pelo falecimento de uma personagem, o que gera problemas, a serem tratados no desenrolar das peripécias, isto é, toda a narrativa depende da cena de morte” (2010: 37). Normalmente, quando isso acontece, as personagens da trama são obrigadas a amadurecer suas emoções enquanto lidam com o processo de luto, ou seja, eles são forçados pelas circunstâncias a suportarem as perdas e com isso aprendem lições preciosas sobre si mesmos, a própria vida e a importância daquele que partiu.

É nesse processo que percebemos como a literatura é importante para a compreensão da alma humana, dos seus dilemas universais. Conforme pontua Silva (2009), “neste sentido, ela nos permite atingir o substrato dos indivíduos imaginários e nos ajuda a compreender melhor os indivíduos reais” (2009: 48), justamente porque pode influenciar nosso imaginário e, conseqüentemente, nossas ações diante do mundo que nos cerca.

Areladas diretamente a essas obras estão as ilustrações, que também funcionam como um elemento enriquecedor dos livros não apenas porque apresentam um ape-

lo visual que atrai a criança, mas principalmente porque contribuem para a própria construção da narrativa, uma vez que possibilitam que o leitor trace diversos caminhos de leitura que interligam entre si diferentes modos de linguagem, sejam elas verbais ou não.

Para Landes, “um dos papéis das imagens em um livro ilustrado é realçar o significado de uma história ilustrando as palavras” (1985: 52). Esse papel é fundamental na relação entre as palavras e as imagens no texto, justamente porque espera-se que através delas não haja uma repetição da história ou apenas uma inserção sem propósito significativo, mas haja complemento, sentido, interação. Além dessa questão, é preciso compreender que as próprias imagens não devem ser colocadas no texto de forma vazia, pois cada uma delas carrega em si muitos sentidos.

Sobre isso, Fittipaldi (2008: 100) pontua que toda imagem tem alguma história carregada em si para nos contar e isso faz parte de sua natureza narrativa. Para a autora, há uma relação íntima entre “o texto que conta a história, a imagem que reconta e o leitor, que de outras maneiras vai re-significar as narrativas”. Cria-se assim uma ligação indissociável entre texto-imagem-leitor, já que no contexto do livro ilustrado a existência de um está atrelada a do outro.

Nesse processo de construção de sentidos, Fittipaldi (2008) ainda destaca que, enquanto uma obra está sendo lida, são criadas ligações entre as imagens e o texto. Essas relações problematizam o texto oferecendo a ele ritmo e movimento que também são construídos pelas narrativas em processo. Sendo assim, “uma história dá origem a uma imagem; a imagem, por sua vez, dá origem a uma história, que, por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, essa permitindo uma outra história e mais outra, alternativa que logo se transforma em outras imagens, numa cadeia sonora, verbal, textual e imagética” (Fittipaldi 2008: 103).

Essa cadeia não surge de uma pretensão da imagem de superar o texto escrito, mas da possibilidade de aderir-se a ele, colaborando de modo a ampliar os possíveis significados do texto dando mais espaço para a fruição da imaginação de seus leitores e mais prazer ao momento de leitura e do próprio uso do livro. Enquanto o texto escrito conta uma história repleta de imagens em suas linhas e entrelinhas, a ilustração o complementa e nesse processo tem-se a possibilidade de cada parte de uma imagem poder gerar diversas outras.

Nesse cruzamento, é importante compreender que toda ilustração é uma interpretação, então, quando estabelece uma relação de concordância com o texto verbal, as imagens não se restringem a simplesmente traduzir ou explicar o que está escrito, mas atribuem novos significados a ele, interpretando-o. Assim, elas podem recriar o código linguístico de modo a enriquecê-lo e complementá-lo, criando interações com ele estabelecendo relações não só estéticas, mas principalmente semânticas (Maia 2002: 23).

Todas essas relações descritas até então podem ser vistas no livro escolhido para a análise no presente trabalho. A obra une ilustração e texto escrito num emaranhado de significados que geram no leitor identificação, encantamento e reflexão não ape-

nas a respeito da morte, mas principalmente da influência que uma determinada obra pode exercer na vida e no imaginário de um leitor, esteja ele passando ou não por um momento de adversidade.

*Harvey, como me tornei invisível* (2012) conta a história de Harvey, um menino inteligente e esperto que perde seu pai precocemente. De forma brusca, a família Bouillon vê-se diante da morte e das dores que ela traz consigo e precisa aprender a lidar com o luto, a solidão e os muitos questionamentos que o acompanham. Por essas mesmas sensações, semelhantemente ao seu herói preferido – que desaparece aos poucos graças a uma nuvem estranha de fumaça – o pequeno narrador torna-se invisível a partir do momento em que depara-se com a imagem de seu pai morto e dentro de um caixão. Toda a obra gira em torno dessa perda e das consequências que ela traz.

O texto vem acompanhado de ilustrações cujos personagens possuem feições melancólicas que não apenas contribuem para a construção da narrativa, mas fazem, principalmente, com que o leitor seja sensibilizado e tocado pelo que lê. O livro é narrado em primeira pessoa, sob a perspectiva de Harvey, e traz a morte na visão ocidental, uma vez que os rituais vividos, tais como a visita ao velório, a forma como o corpo é velado e a relação direta que a morte exerce com a religião demonstram isso. No presente artigo, nosso principal objetivo é destacar como se dá a relação entre o texto, as ilustrações e a temática da morte, por essa razão trataremos esses três pilares da obra estudada.

Em primeira instância, percebemos a morte como um evento. Depois de um momento de brincadeira com os amigos, Harvey e seu irmão retornam para casa, mas ao aproximarem-se percebem que algo está fora do comum. O próprio menino narra: “Havia um monte de gente em frente à nossa casa. Quando vi todas aquelas pessoas, percebi que alguma coisa estava acontecendo.” (Bouchard; Nadeau 2012: 56). A ambulância no local e o silêncio dos espectadores trazem indícios de que se trata, ao menos, de um quadro de enfermidade, já que a morte de nenhum personagem havia sido anunciada até então. Nesse momento do texto a ilustração da página traz pessoas com semblantes tristes e assustados e o padre aparece vindo ao encontro das crianças.

O surgimento dele na narrativa nos mostra a relação existente entre a morte e a religião no ocidente, e essa ligação é estreita desde a idade média. Com todas as influências exercidas pela igreja, antes mesmo que alguém falecesse, um padre era convocado para fazer pelo indivíduo as preces necessárias, fossem elas para encomendar a alma da pessoa a Deus ou para auxiliá-las no processo de cura. Essa tradição, que ainda é vigente no catolicismo, é percebida no livro quando os meninos se aproximam da entrada de sua casa e é o pároco da cidade quem vem recepcioná-los com pesar. É fato que a narrativa não nos indica o momento exato em que o religioso foi chamado ou a causa da morte; apesar disso, o que vale a pena ser destacado é que, independente da circunstância, sua presença é notável na narrativa.

A imagem abaixo ilustra bem esse momento no qual as crianças encontram o padre. Em sua fala, ele é enfático sobre o fato de que os meninos precisarão de coragem

para enfrentar a situação difícil que acontece à família. Um dado relevante presente nesse e em outros trechos da obra é a presença de balões de fala. Em algumas partes da narrativa há apenas um traço e o texto que faz referência ao que as personagens dizem, em outros contamos com a presença desse elemento, seguido de um texto complementar ao seu lado e da repetição de um trecho da narrativa verbal através da ilustração. Tal construção aproxima-se bastante da técnica da ilustração presente nas Histórias em Quadrinhos, que também são direcionadas ao público infantil e juvenil. Com a junção da fala das personagens, da voz narrativa e da ilustração, temos a obra sob três perspectivas distintas que se complementam e contribuem ainda mais para a compreensão do leitor sobre o que está sendo dito e visto.

Figura 1: O padre e as crianças



Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 67.

A respeito dessas ações e reações diante da morte, Ariès (2012: 36) destaca que em uma sociedade passível a tantas mudanças, as atitudes tradicionais nessas circunstâncias se constituem de forma gradativa. Para o autor, a antiga atitude para com a morte – segundo a qual ela é ao mesmo tempo familiar e próxima, de um lado, e atenuada e indiferente, de outro – se contrapõe fortemente à atual, em que ela nos amedronta e causa certa inquietação. Isso acontece principalmente porque as crenças, e os “ritos funerários operam dentro de um campo semântico. Mas este campo está longe de ser o mesmo segundo as culturas, os grupos sociais e os diferentes momentos históricos de uma sociedade.” (Rodrigues 1983: 26). Ou seja, é importante

que saibamos que o modo com o qual o homem lida com a morte sofreu e sempre sofrerá alterações ao longo do tempo, uma vez que, no decorrer dos séculos, foram inúmeras as transformações tanto na forma de enxergar o corpo do morto quanto o próprio luto.

No contexto da narrativa, o religioso tenta consolar os meninos para o que eles enfrentariam e assim que essa cena é concluída uma nova surge, agora protagonizada pela mãe das crianças. Suas reações trazem à tona o sentimentalismo que perpassa o momento da morte. Nesse momento da obra vê-se a relação entre a morte e o desespero, a dramaticidade:

Ouvi o ruído de nossa porta se abrindo, e mamãe Bouillon sair gritando. Consegui me livrar das mãos do padre, virei a cabeça e então eu vi quando os dois homens da ambulância colocaram a maca no furgão. Um cobertor escondia completamente o corpo. Mamãe Bouillon estava feito louca, gritava em altos brados o nome de papai Bouillon. (Bouchard; Nadeau 2012: 68-70)

A reação da senhora Bouillon descrita por Harvey, juntamente com um corpo coberto por um lençol e uma ambulância, nos dão sinal da fatalidade: o senhor Bouillon estava morto e isso explicava o alvoroço da mãe, a visita dos curiosos e o apoio do padre: “Minha mãe se aproximou e começou a esmurrar o vidro da parte de trás do furgão. Então ouvimos a sirene. Olhei para meu irmão, depois para todo mundo” (Bouchard; Nadeau 2012: 72). O desespero demonstrado pela viúva se dá não apenas pela dor e sofrimento próprios do momento de luto, mas também está diretamente interligado ao fato de vê-se viúva e sozinha para criar dois filhos novos sendo ela também uma jovem mulher. Esse sentimento de solidão é evidenciado na Figura 5, que será melhor analisada posteriormente, quando a imagem que se tem é de uma mulher deitada em posição fetal enquanto seus dois meninos procuram pelo pai que não voltará para casa.

Além dessas questões, é relevante também mencionarmos que durante muito tempo houve, na sociedade ocidental, a necessidade de exibir a dor do luto, de vivenciá-la, e isso é percebido no desenrolar da trama. Em um contexto social de modo geral, o historiador Rodrigues (1983), em uma de suas pesquisas sobre a relação entre a morte e a humanidade, aponta que no século XVIII, por exemplo, o desespero da separação adquiria novas proporções no ocidente, e por essa razão, comportamentos como gemer, gritar, desmaiar, querer morrer e partir com o morto eram bastante comuns e tais sentimentos eram e continuam sendo, em sua maioria, reais e acabam encontrando uma profunda justificativa entre as estruturas psicológicas e sociais da época (Rodrigues 1983: 40). Dentro do contexto da obra em questão, a personagem em destaque traz marcas desse comportamento de desespero que perduram e continuarão a perdurar em nossa sociedade quando um ente querido falece. Dadas as devidas proporções, e levando em consideração o fato de que a obra se passa na contemporaneidade, vemos que o comportamento da personagem tem ligação direta com essa forma de vivenciar a morte existente há tanto tempo, uma vez que, mesmo

depois de séculos, ainda continuamos expressando a dor da perda de variadas formas, dentre elas a dramaticidade, a negação, e revolta ou o desespero.

A ilustração que acompanha esse momento do texto traz em primeiro plano a mãe debatendo-se contra a ambulância, o padre, os dois irmãos e alguns curiosos. A impressão que o leitor tem da obra é que a casa está flutuando em uma imensidão branca, as pessoas estão também inseridas nesse contexto e apenas a mãe, a ambulância e o padre parecem estar “pisando” realmente no chão, na realidade.

**Figura 2:** A mãe e a ambulância



Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 72.

Assim que o veículo sai do local, as cenas de mais expressividade na obra são apresentadas pela ilustradora. Harvey narra que a ambulância parte com seu pai dentro e sua mãe despenca nos braços do padre. Em primeiro momento, tem-se a imagem da mulher debruçada tristemente no vigário; em segunda instância, têm-se ao fundo as pessoas que estavam assistindo toda a cena desde o início do conflito apresentado na narrativa. Em primeiro plano a mulher e o padre continuam estáticos. Ele, com seus olhos murchos e tristes, e ela com seu semblante caído, vazio e silencioso.

Neste trecho da narrativa (Fig. 3), a ilustradora nos faz pensar em como funciona o processo de luto pelo qual a personagem passa. A mãe dos meninos aparece rodeada de telespectadores, mas logo em seguida todos começam a sair de cena e isso demonstra não apenas que os curiosos voltaram aos seus afazeres normais, mas principalmente que aquele que vivenciou de forma direta o luto precisará reencontrar seu caminho na solidão para enfrentar o desafio imposto pela morte. É por essa razão que as pessoas da ilustração desaparecem aos poucos e a mãe retorna à casa acompanhada do silêncio e do vazio.

**Figura 3:** Mãe debruçada e telespectadores



Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 74.

A medida que as páginas do livro são passadas o número de espectadores vai diminuindo, até que a viúva fica sozinha, ainda intacta, na mesma posição em que estava no início (Fig. 4).

**Figura 4:** Viúva sozinha



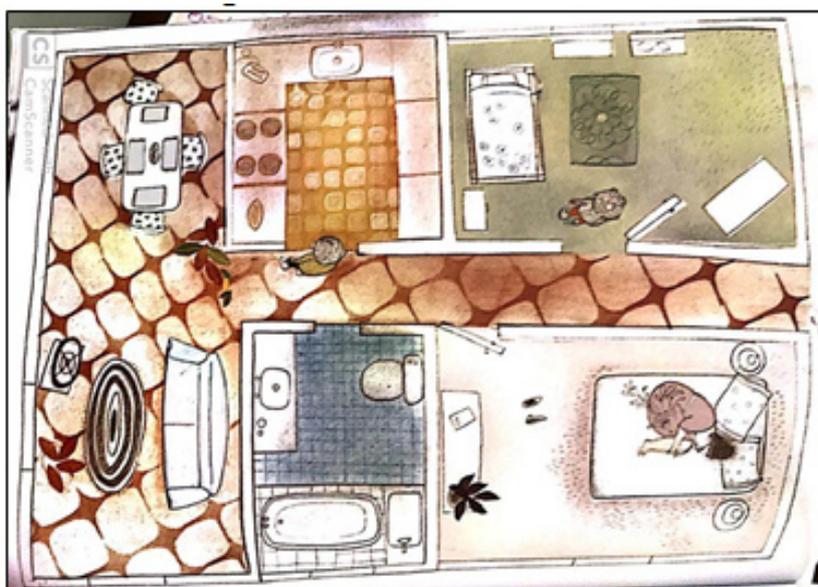
Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 82.

Algumas das ilustrações da obra conseguem transpor para o texto visual um verdadeiro leque de significados a respeito da morte. A página em branco nos faz pensar no vazio causado pelo luto e pelo recomeço necessário, agora sem o ente querido; o semblante triste e a postura encurvada da Sra. Bouillon remetem ao cansaço e à tristeza. Essa cena liga-se ao que Ribeiro (2008) afirma sobre as funções que uma ilustração pode ter. Para o autor, “a imagem arrebatada o espectador de imediato, um impacto que, posteriormente, pode ser compreendido e lentamente observado, tendo em vista a pluralidade de seus elementos” (Ribeiro 2008: 125).

Um novo momento é vivenciado pelos personagens assim que eles retornam para casa e dão-se conta da ausência do pai. A ilustradora transpõe esse fato para as páginas do livro de forma bastante emblemática. Segundo Fittipaldi, “as imagens visuais, com suas outras possíveis narrativas podem surgir a partir de detalhes menos óbvios da história que está sendo contada, proporcionando uma perspectiva inesperada do texto” (2008: 106). Esse detalhe é proveniente da roupa que o pai das crianças provavelmente usava: um suéter repleto de losangos. Esses losangos ocupam várias páginas do livro demonstrando que a presença do pai ainda estava muito viva, embora ele estivesse morto.

Ao contrário de Harvey, seu irmão mais novo não parece compreender que quando alguém morre não há mais o retorno dessa pessoa à convivência familiar. Tal incompreensão é percebida quando ele afirma não ter visto o pai na ambulância e por essa razão nada comprovaria que ele estivesse de fato lá. Para certificarem-se que o pai não estava realmente em casa, ambos o procuram em todos os cômodos (Fig. 5). A realidade da morte invade o lar e agora a família é composta apenas pela mãe e duas crianças que precisarão lidar com a ausência do pai.

Figura 5: Cômodos da casa



Fonte: Bouchard; Nadeau, 2012: 101.

A ilustração nos mostra o momento em que elas passam a procurar o pai dentro de casa. Todos os cômodos estão vazios, como era esperado, mas um deles atrai a atenção do leitor: o quarto do casal. Lá está a mãe em posição fetal, demonstrando o sofrimento e solidão causada pela perda. A perspectiva em que a imagem é criada, em ângulo superior, nos leva não apenas a enxergar as diferentes e simultâneas reações que cada morador da casa vivenciava, mas nos faz perceber ainda mais a ideia de vazio causada pela recente perda do pai. Nesse vazio podemos associar a visão da casa a um labirinto, onde duas crianças percorrem o ambiente a fim de localizar a figura paterna enquanto a mãe comprime-se em posição fetal numa tentativa de amenizar a dor.

Quando as crianças encontram a mãe, Harvey narra a cena que avista no quarto: “Ela sofria muito, dava para ver através de seus óculos molhados pelas lágrimas. Nós choramos com ela. Ela nos falou do ataque cardíaco de papai. E que tudo estava acabado e que no céu tudo ia bem” (Bouchard; Nadeau 2012: 97). Novamente vemos, embora que de forma simplória e rápida, uma associação ao ideal cristão de que as pessoas quando morrem vão para o céu. Nas palavras da senhora Bouillon, era lá que seu esposo estava.

Depois de algumas páginas dedicadas às cenas na casa, o dia do velório chega e com ele vêm todos os elementos comuns à situação. O corpo de Sr. Bouillon estava sendo velado em uma casa de velórios, o ambiente é descrito com muitos bancos e flores. À medida que as pessoas chegam para a visita, há uma descrição da aparência do falecido. Inicialmente a viúva destaca a palidez do marido, já o filho mais velho afirma: “Você não acha engraçado, Harvey, a testa está sem brilho, a boca repuxada, e essa magreza toda e essa roupa que não cabe nele?” (Bouchard; Nadeau, 2012: 137). Devido a sua pequena altura, Harvey não conseguia ver o corpo do pai, mas, apesar disso, era possível imaginar como ele estava porque todas as pessoas que se aproximavam do caixão tinham algo a dizer:

Pelas palavras de todas aquelas pessoas que vieram ver meu pai, eu podia imaginá-lo um pouco, mas as descrições nem sempre eram muito claras. Elas o achavam pálido. Elas o achavam corado. Elas diziam que lhe deram um ar sério demais ou que o embranqueceram. Elas diziam que seu aspecto era o mesmo ou ainda que ele estava irreconhecível. (Bouchard; Nadeau 2012: 140)

Assim que Harvey traz tais afirmações, há uma série de ilustrações com todas as descrições criadas para o senhor Bouillon. Essas imagens construídas pelos parentes do falecido nos mostram as várias faces que um corpo morto pode ter e como cada um enxergou um único corpo de tantas formas, e isso apenas enfatiza o quanto cada um de nós pode ver a morte de formas diferentes, assim como pode vivenciá-la de modo particular (Fig. 6).

Figura 6: Descrições do Sr. Bouillon



Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 142.

O último momento ao lado do pai é chegado. O caixão seria fechado e o corpo levado em cortejo até o cemitério. O próprio Harvey reconhece como algo importante. Ele chama de grande separação, “porque depois que a pessoa está trancada lá dentro, a gente não vê nunca mais” (Bouchard; Nadeau 2012: 148). Neste momento narrativo, percebemos como as impressões que cada personagem tem do cadáver e cada comentário feito sobre a aparência do homem que não mais existiria confundem e intrigam os dois irmãos porque são imagens dispersas de um homem que não voltará mais para casa. Cantin corre para ver o pai pela última vez no momento em que o caixão é fechado. Harvey decide não fazer o mesmo e alega que guardaria como lembrança as imagens que tinha do pai e as descrições das pessoas, no entanto a principal razão para isso era o fato de não alcançar o caixão devido a sua baixa estatura. Por essa razão, ao ver a situação, um dos tios coloca o menino nos braços, e é nesse momento que o título da história se faz compreensível.

Harvey tem como herói de sua vida um astro do cinema chamado Scot Carret, o homem que se tornou minúsculo até ficar invisível graças a uma nuvem misteriosa que o alcançou em um dia de navegação com a esposa. Assim como Carret, Harvey, ao ver a imagem do pai morto, começa a ficar invisível e essa invisibilidade mostra como ele se enxergava diante da perda do pai: sozinho, minúsculo, incapaz de ser visto. O livro termina com a imagem do tio segurando a criança e nos faz refletir sobre como o menino sentiu-se ver o pai morto em um caixão. Estar invisível mostrou não apenas uma situação física de Harvey, mas principalmente emocional e psicológica, proveniente da dor da perda. Assim como perdeu o pai, Harvey passou a perder-se de si mesmo, ficando invisível aos olhos dos outros e impotente graças à dor causada pela morte súbita de alguém que amava.

A invisibilidade de Harvey é construída ao longo de cinco páginas. Em cada uma das ilustrações a imagem do garoto vai sendo clareada ao ponto de não mais ser vista. Quando Raymond, tio de Harvey, oferece-se para carregá-lo em seus braços, ele não tem coragem de recusar o convite e corre até onde o seu parente se encontrava. Ao ser pego no colo pelo tio o processo de invisibilidade se inicia (Fig. 7). É relevante destacarmos que é uma figura masculina quem dá-se conta da necessidade de Harvey de ver o seu pai pela última vez. Inevitavelmente, é o papel masculino, que está diretamente ligado à ausência do pai, que resolve a situação em questão (o fato de o garoto ser pequeno demais para conseguir alcançar o caixão sozinho). É essa atitude que corresponde ao sentido ou à importância da figura do pai no resgate dessa criança que agora encontra-se em uma situação de dificuldade e também vulnerabilidade.

Figura 7: Harvey tornando-se invisível



Fonte: Bouchard; Nadeau 2012: 161.

A literatura infantil é rica em suas muitas histórias e personagens que encantam leitores das mais variadas idades. Harvey é um exemplo disso. A história de um garotinho que se torna invisível ao perder o pai nos conta sobre a morte, a perda, o luto e a fantasia através de ilustrações que conseguem transpor das palavras para as imagens e das imagens para o texto sentidos tais que nos fazem refletir sobre a morte e suas belezas e tristezas.

É bem verdade que a sociedade continua a afastar a morte das crianças, embora essa verdade da existência humana esteja presente na vida de todos nós em alguma fase dela. Com as crianças não seria diferente, principalmente porque elas vivenciam

isso a sua própria maneira, bem como as demais perdas que sofrem durante sua trajetória, seja a de um animal de estimação, a separação dos pais ou realmente a perda de um ente querido. No livro analisado, um menino perde seu pai de forma inesperada. Provavelmente, ele saiu de casa para brincar com seus colegas na pretensão de voltar e encontrar a normalidade de seu lar, que foi abruptamente interrompida com a morte do patriarca.

No presente artigo não nos prendemos a apenas analisar a construção da representação da morte no livro, mas principalmente a relação que essa temática estabelece com as ilustrações que são inseridas ao longo do texto. Elas não apenas recontam em forma de imagem alguns dos eventos contidos na obra, mas principalmente complementam as principais ideias que a autora desejou passar ao leitor em cada parte escrita, de modo que novos significados podem ser atribuídos ao texto enquanto o leitor participa do momento de leitura. Em suma, pudemos destacar o quanto a ilustração pode ter um poder arrebatador e transformador na construção de uma narrativa, e em se tratando da temática da morte, que envolve sobremaneira os aspectos emocionais de um indivíduo, esse poder torna-se ainda maior porque leva para as páginas de um livro um assunto considerado tabu, não por ser inapropriado para jovens leitores, mas por tratar de assuntos inevitáveis à natureza humana.

Além dessa questão, a obra escolhida nos trouxe algumas das maneiras pelas quais a morte pode ser representada. A primeira de forma objetiva, crua, na qual uma família vivencia a dor da perda; e a segunda, metafórica, simbólica e poética, na situação de uma criança que, de tão arrebatada por ver seu pai em um caixão, acaba tornando-se invisível. Nesse contexto, a relação entre a ilustração e o texto verbal acontece de forma bastante intensa, uma vez que toda a obra é perpassada por imagens que não só a complementam, mas principalmente despertam os sentidos do texto ao longo da leitura.

Através da pesquisa, pudemos perceber que a abordagem dada a morte nas obras é proveniente de muitos fatores influentes, como o título de tabu dado ao tema, o possível “despreparo” que as crianças possuem e o contexto social. De modo geral, essa pesquisa comprova que é possível compreendê-lo sob as mais diversas representações, já que há muitas outras formas de ficcionalizar a morte, seja como um acessório ao texto, como mola para o desenrolar da trama, seja de modo violento e cruel, metafórico e sensível ou como motivo de reflexão.

Além disso, observamos que nesse processo de representar o tema as ilustrações são uma parte importante para a construção do texto. Primeiro porque despertam significados no leitor, depois porque elas levam à reflexão através da imagem. É por essa razão que as ilustrações, mesmo dirigindo o olhar do leitor para aquilo que foi criado, oferece a ele a possibilidade de olhar por uma fresta que foi aberta, e essa fresta permite que o leitor não apenas enxergue o verbal sob uma nova perspectiva, mas possa criar outras imagens a partir da interação com o que vê e lê.

## OBRAS CITADAS

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 2008

AGUIAR, Vera Teixeira de. A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil. Vera Teixeira de Aguiar; João Luís Ceccantini; Alice Áurea Penteado Martha, orgs. *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 23-42.

ARIÈS, P. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Trad. Priscila Viana Siqueira. 2ª. ed. Lisboa: Teorema, 2012.

BOUCHARD, Hervé; Janice Nadeau. *Harvey: como me tornei invisível*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Quíron, 1984.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? Ieda Oliveira. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. 123-139.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LOTTERMANN, Clarice. Representações da morte na literatura infantil e juvenil brasileira. *Anais do SILEL - Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística*. v. 1. 17 a 19 de nov. de 2009. Uberlândia: EDUFU, 2009. [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt\\_lto7\\_artigo\\_5.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lto7_artigo_5.pdf).

PAIVA, Lucélia Elizabeth. *A arte de falar da morte para crianças: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores*. Aparecida: Ideias & Letras, 2011.

RAMOS, Flavia Brocchetto; Marília Forgearini Nunes. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 48, p. 251-263, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/n48/n48a15.pdf>.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. Ieda Oliveira. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. 123-139.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

TRAÇA, Maria Emília. *O Fio da Memória – do conto popular ao conto para crianças*. 2ª. ed. Porto: Porto, 1998.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### LUTO INFANTIL E O PROCESSO DE RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA: A TRAJETÓRIA DE MARIA EM *CORDA BAMBA*, DE LYGIA BOJUNGA

Carmina Monteiro Ribeiro<sup>1</sup> (UFPR)  
e Milena Ribeiro Martins<sup>2</sup> (UFPR)

RESUMO: Geralmente considerados tabus por pais, educadores e mediadores de leitura, os temas morte e luto não são evitados pela produção literária recente. Camuflar conversas e produções artísticas que lidem com a finitude da vida pode prejudicar o processo de simbolização necessário à formação da identidade da criança e do jovem, à sua compreensão da finitude da vida e, assim, à sua valorização. Este ensaio visita o romance *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga, especialmente o processo de luto, amadurecimento e descoberta da protagonista. Após ter perdido os pais em um trágico acidente circense, a menina de 10 anos de idade perdeu também todas as suas memórias. Durante sua trajetória metafórica por portas coloridas em um longo corredor, ela revive histórias que ouviu sobre seus pais e momentos que passou com eles. Por meio desses passeios, consegue elaborar sua perda e ressignificar sua existência, criando novas conexões com suas lembranças, seus entes perdidos e passando a lidar melhor com sua nova situação. A análise foi feita com base em estudos sobre a morte e o luto, teoria e crítica de literatura infantil e juvenil e análises literárias da produção de Lygia Bojunga.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Bojunga; morte; luto; literatura juvenil.

### CHILDHOOD GRIEF AND THE PROCESS OF RESIGNIFYING LIFE: MARIA'S PATH IN *CORDA BAMBA*, BY LYGIA BOJUNGA.

ABSTRACT: Often taken as taboo by parents, educators, and reading mediators, themes of death and grief are not avoided by recent literary production. Veiling conversations and artistic productions dealing with finite life can harm the process of symbolization necessary to shape children's identity, their understanding of finite life, and thus its appreciation. We analyzed Lygia Bojunga's novel *Corda Bamba*, especially the aspects concerning the main character's mourning, maturation, and self-discovery processes. After losing her parents in a tragic circus accident, the 10-year-old girl lost all her memories as well. During her metaphorical journey through colored doors in a long corridor, she relives stories she heard about her parents, and the moments she spent with them. Along this path, she is able to elaborate her loss, and find new meanings for her existence, creating new relations with her memories, her lost ones, and starting to cope with her new situation. The analysis was based on death and grief studies, theory and criticism of children's and juvenile literature, and literary analyses of Bojunga's work.

KEYWORDS: Lygia Bojunga; death; grief; children's literature.

Recebido em 31 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

<sup>1</sup> monteiro.carmina@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6254895895670466>

<sup>2</sup> milenamartins@ufpr.br - <http://lattes.cnpq.br/4184170093853155>

OUTRA CASA

Quando você for embora,  
quem vai ficar comigo?  
Quem vai ser meu abrigo  
quando você partir?  
Ontem você me contou  
que vai morar na lembrança,  
e quando eu não for mais criança  
eu entendi e sentirei  
você  
dentro do peito,  
mas...  
Quem vai saber do meu jeito?  
Quem vai ficar comigo  
e ser meu abrigo?  
...

Está bem,  
eu já vou,  
boa noite,  
eu vou dormir.  
(Valverde 2017: 22)

Pensar e falar sobre a morte costuma ser, no mínimo, desconfortável. Segundo Kovács, estudiosa da morte e do luto, “O medo de morrer é universal e atinge todos os seres humanos, independente da idade, sexo, nível sócio-econômico e credo religioso” (1992: 14). Mesmo sendo a morte um medo compartilhado, o tema é rodeado de tabus e amplamente evitado — especialmente em profundidade. Ainda que presente diariamente nos noticiários, nas conversas e na mídia, o tratamento dado ao tema pode produzir sua banalização e, como consequência, tende a dessensibilizar os sujeitos a seu respeito. Em *A morte é um dia que vale a pena viver*, a médica Ana Claudia Quintana Arantes discute sobre a ingenuidade de pessoas que não gostam de refletir sobre a morte, como se, ao evitá-la, fossem capazes de fazer com que ela deixasse de existir (2016: 66). Tal distanciamento, de certa forma, faz com que se sintam protegidos — da reflexão, da dor, das lembranças, dos medos. Mas há quem questione a falta da reflexão sobre a morte e defenda o oposto: sensibilizar-se sobre a morte protege, pois promove conhecimento sobre os limites físicos da vida, faz respeitá-la e viver com mais significado.

Nas artes, pelo contrário, o tema da morte não só não é evitado, como parece ser incontornável, revelando a percepção, em diferentes culturas e tempos, da centralidade desse acontecimento em histórias individuais e na História da humanidade, por meio de produções simbólicas e realistas, que dão à morte ora um tratamento metafórico, ora cru e cientificista. A morte também é tema recorrente na literatura infantil e juvenil — naquela que se produziu para crianças e jovens e também naquela que foi mercadologicamente adaptada para esses públicos. Não é difícil fazer uma lista de contos populares e de contos de fadas tradicionais em que a morte seja determinante para os destinos das personagens.

Numa interpretação bastante realista de narrativas populares francesas, o historiador Robert Darnton considera que “os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (1986: 29), do qual fazem parte não apenas episódios de morte, mas cenas de violência de variada gradação, dentre os quais se incluem acontecimentos tão extremos quanto estupro, sodomia, incesto e canibalismo. Crianças faziam parte das famílias de aldeões que se reuniam em torno de fogueiras e histórias, porque elas não eram protegidas nem separadas de adultos como passou a acontecer depois, possivelmente no final do século XIX:

Ninguém pensava nelas [crianças] como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto dos pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência. / Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. (Darnton 1986: 47)

A significativa mortandade infantil naquele tempo ajuda a explicar as diferenças alarmantes nas concepções de infância e no tratamento que se dava à produção cultural destinada a esse público (Ariès 1981: 57). Outros fatores, dentre os quais a religião, o conservadorismo ou o liberalismo dos costumes, a permeabilidade das instituições culturais a pressões sociais, ajudam a explicar uma maior ou menor presença de temas tabus – dentre os quais a morte – na produção para crianças ao longo dos séculos.

Nas últimas décadas, obras que representam a morte, o luto e outros temas fraturantes aparecem também em obras destinadas aos públicos infantil e juvenil, num movimento de reação a classificações apriorísticas de temas mais e menos adequados à infância e juventude. Tais classificações, nem sempre explícitas, afetam sistemas editoriais e escolares, funcionando como estratégia não oficial de censura prévia à publicação e/ou à circulação de determinados livros.

Não obstante, ousadia e rebeldia costumam ser marcas registradas da Arte. Ao lado dessa ousadia em tratar da morte em narrativas infantis e juvenis, a produção acadêmica sobre a tematização da morte também tem se dedicado a evidenciar que esconder das crianças e jovens o processo e os rituais ligados à morte é uma forma de subestimá-los, não de protegê-los; no esforço vão, ainda que bem-intencionado, de proteção da criança e do adolescente contra o sofrimento, a realidade é escondida ou disfarçada, e a perda, negada (Paiva 2011: 37). Esse processo pode gerar uma falta de simbolização, algo essencial para a experiência humana, como explica Lisa França, no artigo “As vias simbólicas para combater o mal-estar na infância e na adolescência”:

Pela implacável vulnerabilidade da infância e da adolescência é que as instituições tomam muitas vezes para si a tarefa de protegê-las. São criadas leis, regulamentações e censuras para proteger crianças e adolescentes da crueldade do mundo. Crianças e adolescentes carecem principalmente de simbolização. O que mais lhes falta são palavras para traduzir o mundo, elaborações teóricas para organizar seus desejos e dores. (2010: 20)

Acerca desse tema, parece interessante discutir *Corda Bamba* (1979), de Lygia Bojunga, narrativa juvenil que trata da morte de forma ao mesmo tempo metafórica e realista, podendo produzir reflexões a respeito da simbolização e da compreensão do luto. Nesse romance, Maria, de 10 anos, se muda para a casa de sua avó materna após perder seus pais em um trágico acidente circense. Após o episódio traumático por ela presenciado, a criança perde a memória e se cala. O livro mostra a trajetória de Maria no processo de recuperar aos poucos as memórias perdidas, encarando assim a perda de seus entes amados e descobrindo quem ela é e pode vir a ser sem a presença deles.

Logo nas primeiras páginas do livro, que tratam da chegada da menina à casa de sua avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, a história é permeada por ausências e indefinições que permitem ao leitor perceber que algum assunto está sendo evitado. No momento da chegada, está acontecendo a festa de aniversário de cinco anos de seu primo Quico. Maria é, então, levada ao seu novo lar pelos amigos do circo, Barbuda e Foguinho, adultos responsáveis por ela no intervalo entre a morte dos pais e a guarda da avó. O contraste entre os nomes da avó e dos amigos e guardiões da criança caracteriza, de um lado, a formalidade e o distanciamento, e de outro a informalidade e o ludismo de pessoas, espaços e momentos da vida da personagem. Ao olhar para o rosto da neta pela primeira vez em três anos, Dona Maria Cecília comenta: “Levanta o rosto, meu amor, olha pra vovó. Ah! Mudou. Mudou, sim. Está ficando parecida com...” (Bojunga 2018: 13). As reticências marcam a interrupção da fala da avó, que evita mencionar a morte da filha e do genro, pais de Maria. Momentos depois, uma criança presente na festa pergunta para Foguinho “E cadê a mãe e o pai dela?” (Bojunga 2018: 16), mas fica sem resposta.

O clima de mistério sobre os pais de Maria continua crescendo com uma conversa entre Barbuda e a avó de Maria, quando a primeira comenta: “Amanhã faz um mês” (Bojunga 2018: 24). Não há informações claras até esse momento para que o leitor saiba exatamente do que elas estão falando. Já se imagina, no entanto, que o ocorrido tenha sido algo traumático, pois Barbuda também comenta que, desde então, Maria tem ficado calada, só pensando e sem nunca mais tocar no assunto, como se tivesse perdido a memória. Barbuda tentava, com sutileza, despertar as lembranças de Maria, mas aos poucos concluiu “que ela tá querendo lembrar, sim; o que ela não tá é podendo” (Bojunga 2018: 26). Essa observação introduz o percurso de Maria durante a história: a busca por poder lembrar, poder reviver; em outras palavras, seu processo de luto e de ressignificação da vida e de sua identidade.

Tal processo se realiza simbolicamente por meio dos passeios de Maria, que passamos a analisar. Com a perda abrupta dos pais, o mundo como Maria o conhece se

finda e ela precisa encontrar novas formas de existir com essa ausência e de aceitar suas memórias. A ruptura de uma relação tão forte traz uma necessidade grande de ressignificação desse mundo. A psicóloga e professora Joanneliese de Lucas Freitas, no artigo “Luto e Fenomenologia”, explica que:

Uma vez que fenomenologicamente a subjetividade é revelada enquanto intersubjetividade, conclui-se que a ruptura de uma relação é, portanto, a ruptura de uma abertura ao e do mundo e de formas de ser-no-mundo do enlutado. O luto é, deste modo, uma vivência que aparece com uma forte exigência de ressignificação do mundo-da-vida, onde o que é perdido pelo enlutado não é apenas um ente querido, mas também formas próprias de ser-no-mundo. (2013: 97)

Assim, a trajetória dos passeios de Maria pode ser pensada como seu processo de luto: por meio da revelação de suas lembranças, ela se aproxima de novas formas de ser-no-mundo, sem seus pais. Tal processo de reconstrução é representado de forma simbólica na delicada narrativa de Bojunga, que lida com as dificuldades e as estratégias de reconstrução de si empreendidas pela personagem. A corda bamba que dá título ao livro identifica o lugar onde seus pais morreram e, ao mesmo tempo, o instrumento por meio do qual Maria acessará suas memórias. O processo do luto é narrado, portanto, como um processo de reconhecimento da própria dor, da própria identidade e de enfrentamento da aparente solidão.

Em “Entre o medo e a morte: a construção da personagem criança em Lygia Bojunga”, Rosa Maria Graciotto Silva analisa o recurso da simbologia, usado para amenizar a realidade dolorosa de Maria e para *impregnar o mundo da menina de sonhos e fantasia* em sua jornada para recuperar a memória perdida: “Portas fechadas que se abrem ou que se recusam a abrir, corda, arco, barco e muitas cores povoam o universo de Maria, levando-a ao encontro de seu passado e, com isso, a um melhor entendimento dos fatos cruciais que redundaram na perda de sua memória” (2010: 78-79).

Ainda sobre a importância da fantasia na vivência do livro e na construção da personagem infantil, Magalhães e Zilberman consideram que:

A fantasia é o setor privilegiado pela vivência do mundo infantil. De um lado, porque aciona o imaginário do leitor; e, de outro, porque é o cenário onde o herói resolve seus dilemas pessoais ou sociais. Consequentemente, não é a saída que coloca o herói perante o mundo, mas sua volta; o primeiro movimento leva o protagonista ao encontro de si mesmo — esta é sua grande aventura, a qual lhe permitirá enfrentar o contexto circundante, confiando em si ou conformado com sua falta de poder. Em razão disto, a fantasia configura a condição de funcionamento do gênero, pois este impõe um modelo narrativo que se desenvolve à medida que o protagonista abandona o setor familiar e ingressa em horizontes sobrenaturais, voltando depois à posição primeira, agora mais experiente ou sábio. Além disso, desencadeia o modelo de leitura da obra, pois é tão-somente pela ativação do universo imaginário da criança que se dá

sua aceitação e deciframento. Devido a tal feito, mesmo lidando com eventos extraordinários, o relato precisa ter algo a dizer ao leitor, fundado na coerência da história e na validade dos conflitos que apresenta, fatores indispensáveis de sua comunicabilidade. (1987: 132-133)

O dilema enfrentado por Maria é tanto pessoal quanto social: seu luto, vivido solitariamente (aparentemente a avó não partilha da mesma dor), soma-se à necessidade de mudar de casa, de vida e de amigos. Os passeios que ela fará — usando a corda bamba e acessando portas coloridas — são recursos narrativos com forte componente surrealista, por meio dos quais a menina acessa sua memória e sua identidade. Essa é “sua grande aventura”, movimento que a leva “ao encontro de si mesma” e lhe dá condições de enfrentar a dor derivada do luto e das mudanças subsequentes. As ambiguidades da narrativa – derivadas dos limites tênues entre sonho e aventura – conferem-lhe alguma dificuldade, especialmente para leitores pouco experientes, mas não parecem gratuitas, na medida em que mimetizam as dificuldades da protagonista no enfrentamento de sua própria memória, na compreensão da nova situação à qual ela aprende a se adaptar.

No primeiro passeio que faz, equilibrando-se na corda que ganhara de Pedro, o marido de sua avó, Maria estende a corda entre a janela de seu quarto e a antena de televisão de um edifício vizinho e sai, equilibrando-se com seu arco nas mãos. É importante notar que, nessa primeira vez, ela sentiu medo, como se não se sentisse preparada. No percurso, vê uma janela que desperta sua curiosidade, mas acaba não espiando. Após o primeiro passeio, Maria adquire autoconfiança e decide que sairá todo dia de manhã cedinho, para fazer o mesmo trajeto, aventurando-se sozinha, em segredo.

Como dissemos, há uma ambiguidade em relação aos passeios de Maria, e o próprio texto faz com que a dúvida se perpetue. Da primeira vez, o episódio parece acontecer em um sonho de Quico:

Todo mundo estava dormindo, era um sonho quieto, muito quieto.  
Quico viu Maria sair da janela e pegar o arco de flor. Flor de tanta cor. Viu Maria olhando pro arco; depois ela voltou pra janela e ficou espiando pra baixo. Por que Maria ia e vinha assim de vista e pé no chão, olhando tudo tanto? (Bojunga 2018: 50)

No desfecho do capítulo intitulado “Quico sonhava muito”, o narrador continua:

A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez. Ficou de cara enfiada no travesseiro e logo depois dormiu.  
Acordou. Sonhou. Acordou. Dormiu.  
Maria foi seguindo na corda com as andorinhas atrás. (Bojunga 2018: 53)

Ao construir o texto dessa forma, “o narrador permite uma leitura tanto fantástica quanto verídica do texto, sem prejudicar sua estrutura global” (Magalhães; Zilberman 1987: 129). A jornada de autoconhecimento de Maria, portanto, acontece em um ambiente onírico. O embate entre realidade, sonho e fantasia deixa o leitor potencialmente intrigado durante toda a obra, pensando se os passeios na corda bamba realmente aconteceram no mundo real da narrativa ou no inconsciente de Maria e Quico.

Em suas saídas matinais, Maria descobre um corredor longo, cheio de portas coloridas. A porta vermelha é, desde o início, a que mais chama sua atenção. Em suas primeiras tentativas, Maria não consegue abri-la. Descobrimos no decorrer da história que a porta vermelha é a que contém a morte de seus pais, o que faz pensar que ela ficou trancada até que a criança estivesse preparada para reviver esse momento. Cada porta, cada memória e cada segredo seriam revelados em seu devido momento.

Maria encerra seu primeiro passeio apressadamente, pois tinha diversos compromissos. Com todas as imposições à nova vida de Maria, percebe-se uma tentativa de negar seu luto. A avó a enche de presentes, atividades e aulas particulares para neutralizar o desconforto e a dor de sua neta. Consciente ou inconscientemente, a avó adia o desenrolar das aventuras da neta, adia o encontro de Maria consigo mesma, uma vez que não lhe permite a mencionada simbolização. Sobre essa negação do luto, Freitas explica que, “quanto aos enlutados, é preciso que lhes seja permitido viver e ressignificar a dor da perda, o que é violentamente vetado pela sociedade ocidental contemporânea, com baixa tolerância às expressões vinculadas à tristeza, frustração e perda” (Freitas 2013: 98). Talvez por isso Maria sinta necessidade de fazer seus passeios escondida, pois sente o bloqueio da avó em relação à perda que experienciou, assim como a pressão para não expressar sua dor publicamente.

No passeio seguinte, Maria sai mais confiante. Dessa vez, depois de uma primeira distração, lembra-se de espiar a janela que, antes, havia despertado sua curiosidade. Lá, vê seus pais, Márcia e Marcelo, ainda moços, conversando pela primeira vez e se apaixonando um pelo outro. Depois de uma primeira impressão de que eram muito parecidos, as diferenças sociais começam a se tornar evidentes por meio do relato de aspectos da infância de cada um; a despeito das diferenças, Márcia declarou-se disposta a abandonar o conforto e a abundância em que vivia para morar com Marcelo num andaime. A palavra parece marcar as dificuldades do casal, desde esse primeiro encontro, pela necessidade de equilibrar-se sobre uma frágil estrutura: primeiro, o andaime; depois, a corda bamba.

Progressivamente vai se tornando claro que o percurso de Maria pela corda bamba e, a partir dela, por portas de cores variadas, não serve para apresentar apenas a memória do que a menina viveu, mas também as histórias que ouvira e que eventualmente a ajudavam a construir sua identidade, a elaborar simbolicamente os fatos, as histórias ouvidas e as suposições acerca do que não era possível ter sabido por experiência.

É o caso da outra memória, revisitada por Maria atrás da porta branca, onde ela testemunha o rompimento entre Márcia e sua mãe, que tenta acabar com o namoro da filha, oferecendo em troca uma boa quantia em dinheiro a Marcelo, o indesejado namorado. As primeiras portas/memórias não dizem respeito, portanto, a ações que envolvam a criança; mas nelas se encenam as primeiras dificuldades interpostas à união de seus pais.

É significativo que Maria tente, sem sucesso, repetidas vezes, abrir a porta vermelha, o que cria uma certa expectativa, na narrativa, de que em algum momento esse segredo viria a ser desvelado. Atrás dessa misteriosa porta, Maria consegue ouvir uma conversa na qual Márcia convence Marcelo a voltar para o circo, seu verdadeiro sonho, e também a ensiná-la a se equilibrar na corda. O segredo que envolve essa porta, somado à importância da corda na trama, carregam a revelação de significativa importância, tornando a trama potencialmente mais envolvente.

Quando percebe que a conversa dos pais terminou, Maria decide sair e, ao dar meia volta, se depara com outra porta que a deixa curiosa: a amarela. O capítulo sobre o que Maria presenciou ao abrir essa porta se chama “O Barco” e descreve de forma metafórica a concepção e o nascimento da menina. A porta amarela lhe traz muita alegria: ela fica vibrante ao ver seus pais tão felizes, apaixonados e eufóricos com sua chegada ao mundo. Durante o capítulo, o barco em que estão Márcia e Marcelo muda de direção diversas vezes e, com o vento, mudam também os momentos presenciados pela filha do casal: sua percepção acerca desses fatos é, portanto, significativamente entrecortada.

A palavra que dá título a esse capítulo marca a vida da criança, uma vez mais, pelo signo do equilíbrio instável. A emoção predominante, nesse momento, é de alegria, mas a ela também se associa a preocupação pelo reconhecimento da importância da vida: “uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande. [...] será que ela ia saber carregar?” (Bojunga 2018: 94-5). A perspectiva da solidão já se apresenta nesse momento, antecipando o anúncio latente da morte dos pais.

A narrativa também trata de um misto de relutância e curiosidade da criança: ciente de que está enfrentando sua própria história, de que as portas lhe revelam fortes emoções, Maria também titubeia. A porta cinzenta revela o dia em que Maria foi sequestrada do circo por sua avó, que a ludibriou com presentes e promessas no camarim, enquanto Márcia e Marcelo se apresentavam no picadeiro. Assim começa um período traumático na vida da menina, que fora tirada de tudo que mais amava: seus pais e o circo. O episódio a deixou com medo de se aventurar por outras portas, mas, ao perceber que uma delas estava apenas encostada, acabou não resistindo e a abriu. Assim começa o capítulo “O Presente de Aniversário”, que culmina com uma morte.

Em “O Presente de Aniversário”, Maria relembra sua celebração de sete anos de idade, ocorrida no período em que esteve sequestrada por sua avó. A descrição da festa não soa como um aniversário infantil: as únicas convidadas eram Maria e Dona Maria Cecília — cada uma delas sentada em uma ponta de uma mesa enorme, repleta de quitutes. Muitos e dos mais variados brinquedos ocupavam as demais cadeiras e,

no chão, alguns animais de estimação. Ao apagar a velinha, seu pedido de socorro, feito em segredo, revela sua insatisfação extrema. A avó tenta alegrá-la com um presente bem *diferente*: uma pessoa de verdade — uma Velha Contadora de Histórias.

Os traços definidores da avó e da neta são evidenciados e reiterados: a neta acha estranho que se possa comprar uma pessoa, e a avó responde que quem tem dinheiro compra tudo. A história da Velha é das mais tristes, culmina com sua morte e, portanto, com a perda do presente e da esperança da avó de entreter a criança. Revela, ao mesmo tempo, que a Velha não era apenas um objeto, como queria a avó. Com a constatação dessa morte, ocorre o seguinte diálogo:

- O meu presente morreu.
- Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:
- Esquece, minha boneca, esquece.
- A comida nunca deu pra ela.
- O quê?
- Mas aqui tinha demais: ela morreu.
- Esquece, meu amor.
- Não. Não esqueço, não. (Bojunga 2018: 122)

O efeito emocional dessa história sobre Maria lhe tolhe, por alguns dias, o ímpeto de abrir outras portas, seja pela memória de uma morte, pela violência da constatação de que seres humanos pudessem ser comprados, ou ainda por ter posto a menina face a face com o desejo de não esquecer de um fato traumático. Ela precisa de alguns dias de adiamento e de elaboração antes de voltar a se aventurar.

Atrás da porta azul, Maria presencia o dia que seus pais a reencontraram, depois de mais de dois anos procurando-a. A menina retornou ao circo, sem titubear; lá, seus pais a ensinaram a se equilibrar na corda.

Com as lembranças envolvendo o circo e os números de corda bamba, Maria começa a se lembrar de todo o resto. Com isso, cresce seu desejo de finalmente abrir a porta vermelha — e ela enfim consegue. Ao entrar, a Menina presencia a situação em que seus pais se colocam voluntariamente em risco, diante da necessidade de saldarem uma dívida, decidindo se aventurarem sobre uma corda bamba sem rede de proteção.

Com o número dos pais prestes a começar, Maria tenta sair dali empurrando a porta vermelha com toda sua força, recusando-se, portanto, a encarar o acontecimento trágico, mas não consegue evitá-lo e revive a morte dos dois. Ao reviver o trauma, Maria corre dali, volta para sua cama e “só quer dormir, quem sabe quando acordar, lembrar não vai mais doer tanto assim?” (Bojunga 2018: 135).

Tanto a morte dos pais da menina quanto a da Velha são de certa forma motivadas por precariedade — no primeiro caso de dinheiro e, no segundo, de alimento; e por uma noção de que seres humanos podem ser comprados. Em *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, Judith Butler faz comentários sobre as condições de vulnerabilidade e agressão ocasionadas pelo 11 de setembro de 2001, mas algumas

reflexões da autora cabem ao destino das personagens que morrem tragicamente em *Corda Bamba*: “a percepção de que podemos ser violados, de que outros podem ser violados, de que estamos sujeitos à morte pelo capricho de outrem: todos esses são motivos de medo e luto” (Butler 2019: 7). A história da vida da Velha se enreda, então, nas reflexões de Maria sobre a vida, não apenas a sua: sobre violência, opressão e finitude.

A morte de Márcia e Marcelo só aconteceu porque o interesse da audiência em ver duas pessoas arriscando sua vida em um espetáculo de circo — unicamente com o fim de entretenimento — fez com que os proprietários do estabelecimento oferecessem mais dinheiro para os dois, que se dispuseram a enfrentar o perigo para pagarem suas dívidas. Eles venderam sua segurança na esperança de que o número seria um sucesso. A da Velha, por outro lado, aconteceu depois de ela ter se vendido em troca da promessa de comida, apenas — por um exagero que cometeu diante da fartura, depois de ter vivido uma vida de fome e miséria. Em ambas as mortes, a vulnerabilidade social das personagens as fez aceitar propostas que culminaram com suas mortes.

A ideia de comprar pessoas já havia aparecido antes com consequências menos trágicas — quando a avó de Maria comprou seus maridos, tentou comprar Marcelo e insistiu incansavelmente em comprar o amor de sua neta com luxo e presentes. Em todas essas ocorrências, no entanto, houve rupturas de ciclos, como mortes, cortes de vínculo com familiares e divórcios. A resposta para o questionamento de Maria — gente se compra? — parece ser respondida afirmativamente pelo livro, porém sempre com sérias consequências para as pessoas envolvidas — tanto para quem compra, como para quem se vende.

A abertura da porta vermelha mostra-se como condição essencial para que Maria consiga ressignificar sua existência e ver algum horizonte após a perda de seus pais. É só depois de abri-la que se abrem as “Portas Novas”, o último capítulo da obra. No corredor de portas já abertas, Maria encontra outras, atrás das quais estão quartos vazios, que Maria começou a povoar com seus sonhos e planos. O livro se encerra com um parágrafo cheio de esperança no futuro:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (Bojunga 2018: 145)

Paiva usa a teoria de Bowlby em sua obra para apresentar as fases do luto infantil e, em *Corda Bamba*, Maria parece passar claramente por duas delas:

2. *Desespero e desorganização da personalidade*: a criança começa a aceitar o fato de que a pessoa amada realmente morreu; o anseio por sua volta diminui,

mas a esperança de sua satisfação esmorece. Não grita mais, torna-se apática e retraída, porém isso não significa que tenha esquecido a pessoa morta.

3. *Esperança*: a criança começa a buscar novas relações e a organizar a vida sem a presença da pessoa morta. (2011: 46)

Se no início a personagem se mostrava retraída e dava sinais de esquecimento, o percurso e o desfecho apontam para o processo de reorganização da vida por meio do reconhecimento dos fatos que culminaram com a morte dos pais. Relembrar foi uma das suas estratégias para ressignificar e construir sua identidade em um mundo sem seus pais. “É sob o efeito transformador da arte que o leitor se adentra na viabilidade dos eventos narrados e depara, como a personagem Maria, com as vicissitudes possíveis de acontecimentos, como o da morte e os medos de seu enfrentamento, mas, se depara, sobretudo, com a valorização da vida.” (Silva 2010: 82).

Na trajetória de Maria, o luto não significou esquecimento, nem continuidade de um fluxo de vida sem os pais, mas dependeu de um processo lento, simbólico e, em alguma medida, voluntário que inclui lembrar, aprender, reconhecer, amadurecer e ressignificar. Nas palavras de Freitas,

o “tu” [nesse caso, os pais] não estará mais presente em sua corporeidade, com sua voz, seu toque, seu cheiro, sua materialidade, entretanto não cessa de se apresentar como parte da existência do enlutado: lembranças, fotos, desejos, vidas e momentos partilhados fazem com que o “tu” não cesse totalmente de se apresentar, entretanto, não partilhará mais do mundo como um “outro eu mesmo” A existência será doravante uma presença que se anuncia na ausência. (2013: 103)

Em outras palavras, as portas novas que surgiram não tiraram o espaço das portas amarela, branca, cinzenta, azul e vermelha, que continuarão no corredor de Maria – lá, seus pais continuarão presentes, mesmo que imaterialmente. O luto não termina com a volta da vida anterior à perda, mas “com a incorporação deste evento à vida do enlutado” e com uma conexão ao mesmo tempo contínua e nova com o ente perdido (Freitas 2013: 103-104).

Ao narrar simbolicamente o luto da personagem de *Corda Bamba*, Lygia Bojunga encontra um modo metafórico de representação de um tema muito doloroso, cuja pungência se torna mais amena do que o real, pela via da ficção e do tratamento poético do tema. Na defesa de que crianças e jovens não sejam alijados da leitura de temas fraturantes, procurou-se evidenciar aqui como o tratamento dado pela ficção à morte e ao luto confere ao romance de Lygia Bojunga um grau elevado de sensibilidade. Sem negar sentimentos e sua simbolização, o romance promove uma experiência de leitura metafórica, simbólica, que não dá respostas prontas às dores da vida: em vez disso, convida à reflexão sobre emoções.

**OBRAS CITADAS**

ARANTES, Ana Claudia Quintana. *A morte é um dia que vale a pena viver*. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BOJUNGA, Lygia. *Corda bamba*. 25ª. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2018.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da História Cultural Francesa*. Trad. Sonia Coutinho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. 21-101.

FRANÇA, Lisa. As vias simbólicas para combater o mal-estar na infância e na adolescência. Vera Teixeira de Aguiar; João Luís Ceccantini; Alice Áurea Penteado Martha, orgs. *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 11-21.

FREITAS, Joanneliese de Lucas. Luto e fenomenologia: uma proposta compreensiva. *Phenomenological Studies - Revista da Abordagem Gestáltica*, v. 19, n. 1, p. 97-105, 2013. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v19n1/v19n1a13.pdf>

PAIVA, Lucélia Elizabeth. *A arte de falar da morte para crianças: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores*. Aparecida: Ideias & Letras, 2011.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre o medo e a morte: a construção da personagem criança em Lygia Bojunga. Vera Teixeira de Aguiar; João Luís Ceccantini; Alice Áurea Penteado Martha, orgs. *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 73-98.

VALVERDE, Juliana. *Mindinho maior de todos*. Ilustração de Feres Khoury. São Paulo: Ôzé, 2017.

ZILBERMAN, Regina; Ligia Cademartori Magalhães. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.