

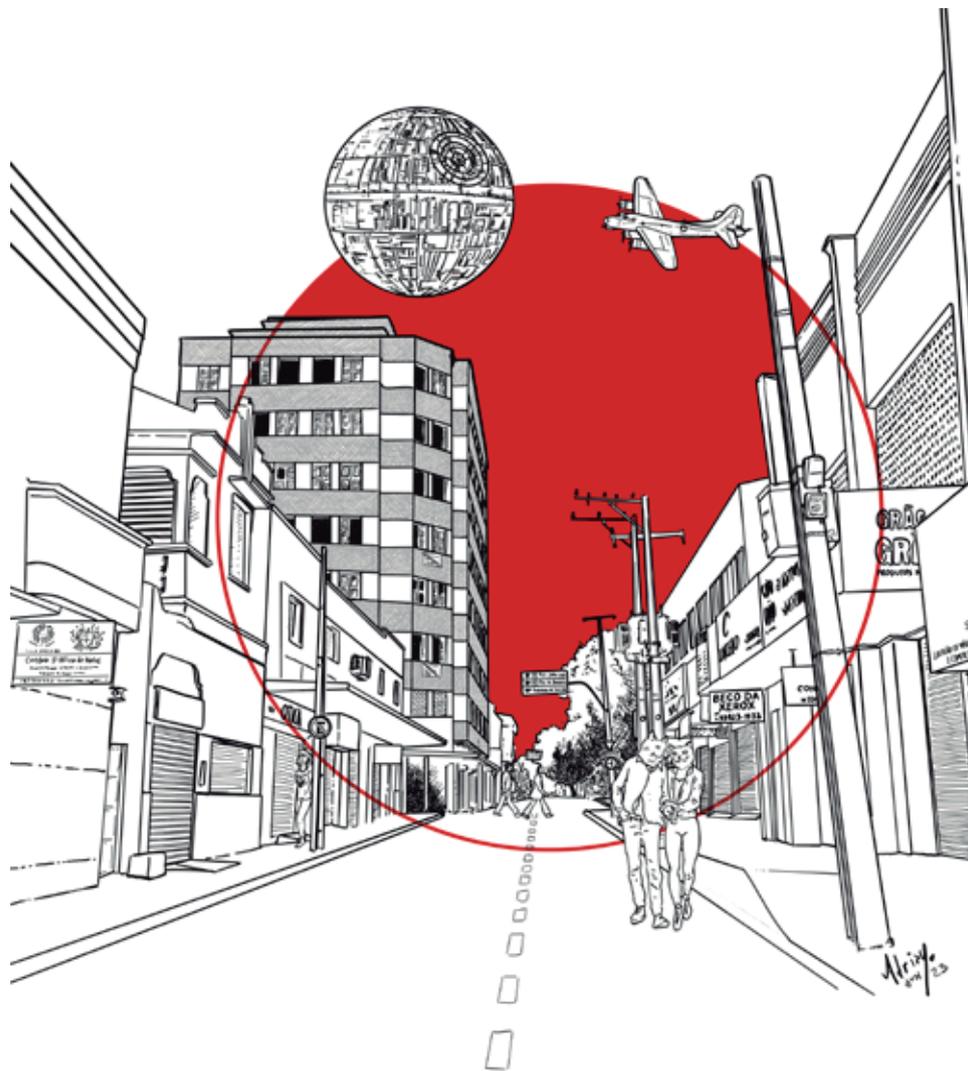


21753903

Desenredos

www.**Desenredos**.com.br
uma revista de cultura e literatura

43





Desenredos

www.desenredos.com.br

ano XVI - número 43

junho 2024

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

capa e programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Fábio Galera

Fabrcio Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Laís de Sousa Romero

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Sebastião Edson Macedo

Wilker Marques

colaboradores

Adriano Barreto Espíndola Santos

Adriano Lobão Aragão

Antônio Máximo von Söhsten Ferraz

Carlos Henrique dos Santos

Cristina Gomes de Brito

Dalila Teles Veras

David Araújo

Juan Manuel Terenzi

Monaliza Cristina do Nascimento Sousa

Nathanrildo Francisco da Cruz Costa

Nicolas Behr

Rômulo Rafael De Sousa Morais

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

Índice

POESIA

EPISÓDIOS ALHEIOS | 14

Dalila Teles Veras

RODÔ | 17

Nicolas Behr

PROSA

ABUTRE | 23

David Araújo

EU, DI CAVALCANTI E DONA LÚCIA | 18

Carlos Henrique dos Santos

TRADUÇÃO

POEMAS DE JORGE CASTAÑEDA | 26

Juan Manuel Terenzi

RESENHA

A TRAJETÓRIA DA CASA DAS IDEIAS NO BRASIL

Marvel Comics, de Alexandre Morgado | 26

Adriano Lobão Aragão

ENSAIO

QUARTO DE DESPEJO E O CONCERTO DO EU

Um ensaio sobre a legitimidade da autoficção | 32

Adriano Barreto Espíndola Santos

ARTIGO ACADÊMICO

THOMAS O OBSCURO, DE BLANCHOT,

E A GRANDE FIGURA OCEÂNICA

Uma ruptura de todos os laços | 62

Nathanrildo Francisco da Cruz Costa

Antônio Máximo von Söhsten Ferraz

TOPOANÁLISE DO RIO PARNAÍBA NA OBRA *PALHA DE ARROZ*,

DE FONTES IBIAPINA | 97

Monaliza Cristina do Nascimento Sousa

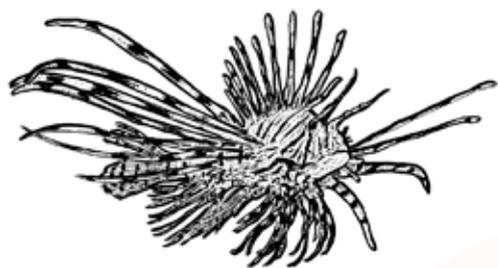
Rômulo Rafael De Sousa Morais

O LETREIRO LUMINOSO

Algumas ponderações entre o autor e o personagem | 123

Cristina Gomes de Brito





EPISÓDIOS ALHEIOS

Dalila Teles Veras

a água chegava na cangalha
jumento e aguadeiro suados
sequer dela usufruíam
dali para as bilhas de barro
refrescar a sede e, por vezes, a fome
na ausência de algo mais substancial
luz, só a do sol e da lamparina
ciclos da natureza, pela necessidade
obedecidos

na casa de taipa, brincadeira
e castigo conviviam
sem que as crianças
soubessem das razões
pelos caprichos da fresta de luz
a revista capricho, leitura única
escape e purgação
do pecado inexistente
olhos nas legendas
ouvidos a vigiar os passos
insinuação da poesia

a infância
à mercê da crueldade
do meio e da cultura

a infância
também ela, cruel
armadilha no quintal
raladuras na memória
o gato jogado no poço
e a oferta da moeda
ao gaitista do realejo

a infância
ignorada e sem disfarce

tempestade de eucaliptos
o medo dos espelhos e tesouras
o café quente e solidário
ao trabalhador de rua

meninos
marcas de taturana nos pés
e a falta de meninos para brincar

meninas
com suas bonecas de papelão
ao sol e seus destinos traçados

sair do lugar de infância
não é abolir o lugar
é guardá-lo nas fotografias
da memória

Para Antônio Possidonio Sampaio (em memória), Conceição Bastos, Cecília Camargo, Deise Assumpção, Gilberto Tadeu de Lima, Luiz Salles, Márcia Plana e Valdecirio Teles Veras, que me deram o mote e os motivos naquele Sábado PerVersos, 29.05.2015.

DALILA TELESVERAS é natural do Funchal, Ilha da Madeira, Portugal (1946). Reside no Brasil desde os 11 anos de idade. Publicou inúmeros livros de poesia, *tempo em fúria*, 2019; *solidões da memória*, 2015; *estranhas formas de vida*, 2013; *SETENTA anos, poemas, leitores*, coletânea de poemas escolhidos por 70 amigos/leitores, em celebração aos 70 anos da autora, dentre outros. Desde 1992, dirige a Livraria, Editora e Espaço Cultural Alpharrabio, com sede em Santo André. Doutora honoris causa pela UFABC, Universidade Federal do ABC, em 2019.

PLANOS PILOTIS

duas asas partidas
duas pistas falsas

dois traços invisíveis

minha plataforma política
é a plataforma da rodoviária

queria (precisava)
sentir alguma coisa

vim em busca
de um abandono,
uma certa carência

sentar nas escadarias
e ver gente subir e descer,
indo e vindo,
chegando e partindo

e eu me deixando aqui

nenhuma gota
de suor ou sangue

a rodô brotou
espontânea do chão,
planta retilínea

bruta, branca, robusta,
forte, imensa e pesada

germinou já pronta
na cabeça do urbanista

desço aos infernos
pelas escadas rolantes
da rodoviária de Brasília

meu corpo boiando
no óleo que ferve
um pedaço do seu coração
num pastel de carne

Os poemas aqui reunidos fazem parte do livro *Rodô*, de Nicolas Behr e Paulino Aversa

NICOLAS BEHR, por Paulino Aversa

Nos longínquos anos setenta, ainda na adolescência, cruzei com este bardo da literatura brasileiro. Nicolas Behr e seu porta estandarte marginal, o livrinho mimeografado *logurte com farinha*, que ele bravamente lançava. Escritor, poeta e visionário de origem mato-grossense, mas com alma e vida brasileiros, publicou, escreveu, roeu e triturou as entranhas da cidade em diversos livros e manifestos artísticos.

Hoje, realizo um desejo de muitos anos, que é o de fazermos um livro juntos sobre este ícone da arquitetura modernista, nave delirante de imagens e histórias, a nossa querida Rodô.

São os laços que unem. Ele com suas palavras e eu com minhas imagens. A cidade e seu berço de nascença: a Rodoviária.

ABUTRE

David Araújo

NÃO ESCAPARAM aos olhos deste bom abutre a mutação das palavras. O momento em que Aluísio, homem belo, culto, importante, tomado pelo inconsciente, enfiou sobre o peito de Quero-quero a pequena faca que o guarda havia tomado de João Pedro.

A consumação das palavras se fazia naquela circunstância. Os jornais informavam que Quero-quero havia sido morto aos dezessete anos após receber um golpe fatal sobre a região do tórax. Os movimentos sociais paravam a avenida gritando palavras de ordens e fazendo piquetes nas portas das escolas e da prefeitura informando que um menino negro e pobre havia sido morto brutalmente por um branco. Aluísio informava ter vingado a filha que foi estuprada por um usuário de drogas e assaltante com ficha criminal de latrocínio. A mãe de João Pedro informava aos jornalistas e aos curiosos que já havia pedido ao filho para deixar essa vida. Os policiais falavam “Ou morre cedo, ou vai pra cana.”

Não me deixa escapar a confusão das palavras. Eu sou um abutre. Um urubu. Não me escutam, não canto... Não possuo onomatopéia nas gramáticas. Nem nas músicas da MPB. Nem nos romances dos literatos. Nem nos cordéis dos repentistas. Mas é fácil me conhecerem.

Não me escapa aos olhos a confusão de sujeitos que havia morrido naquele espaço. Quem Aluísio, o culto, teria matado? - que nem mesmo Kaspar Houser que era inculto teria coragem de fazer o golpe sobre Quero-quero.

A mutação das palavras confundia minha cabeça. Os sujeitos confundiam as pessoas, a gramática, a história e a mãe que dera a luz a um pequeno Kaspar Houser.

Quem era Quero-quero? Quem era o assaltante, o estuprador? O que era um latrocínio? Quem foi João Pedro?

Quem é João Pedro?

Quem é João?

Quem é Pedro?

Quem é Pedro João? Quem é João Pedro?

Perdi essas indagações ao ver um rato em decomposição sobre o asfalto, ao lado dos jornais que estava a ser recolhido das bancas. Segui a vida. Em um voo. Em direção ao pequeno camundongo.

As pessoas passavam agitadas, correndo, suando, pedindo o ônibus. Os jornais iam e vinham. Os olhos passavam sobre as páginas, a vida passava contra o tempo. Uns falavam “Cuidado” Outros falavam “Oh, para o ônibus!” e outros “Era o Circular?”.

DAVID ARAÚJO de Carvalho é graduado em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí, pós-graduado em Gramática, Produção e Revisão Textual pela Faculdade Evangélica do Meio Norte (FAEME), pós-graduando em Ensino de Xadrez e Formação para o Mundo do Trabalho pela Universidade Federal do Piauí (UFPI -2023 -2024), professor efetivo da rede municipal de Teresina, organizador do Livro *Contos Avulsos*, publicado em 2023.

EU, DI CAVALCANTI E DONA LÚCIA

Carlos Henrique dos Santos

AOSVINTEANOS, eu carregava sonhos e desejos irrealizados e algumas paixões eram o leme que me guiavam no tormentoso mar das descobertas. Apaixonado por cinema, eu recém descobrira os filmes de Glauber Rocha e, numa época ainda incipiente de acesso à internet e downloads de vídeos (falo do início do novo século, em 2001), não era fácil encontrar e assistir filmes do genial diretor baiano. Foi quando soube da existência do Tempo Glauber, um espaço mantido por sua família num antigo casarão em Botafogo, bairro da zona sul carioca. Decidido a conhecê-lo, saí do meu estágio no Centro da cidade, onde trabalhava numa biblioteca, e parti, repleto de expectativas, rumo à estação do metrô sem sequer imaginar que nem o maior dos meus desejos se compararia ao que o futuro me reservava.

Endereço anotado no meu caderninho, cheguei à superfície emergindo do metrô, parei para fazer

um lanche, me informei sobre como chegar ao Tempo e caminhei mais um pouco. Lá chegando, fui recebido por um jovem que me orientou em relação à organização do espaço e disse que eu poderia ficar à vontade para olhar, folhear e perguntar. Andei pelos cômodos do antigo casarão totalmente dominado por uma sensação de prazer e encantamento, diversos itens do cineasta compunham a decoração do local: anotações, livros, películas, fotos, cartazes de filmes, objetos cenográficos, tudo ali fazia parte da história de Glauber, dos seus filmes e obras literárias, faziam parte da nossa história cultural, da nossa identidade mesmo enquanto nação.

Ainda em estado de êxtase e buscando aproveitar o máximo da visita indaguei ao atendente sobre como poderia assistir a algum vídeo, já que eles também disponibilizavam o acervo glauberiano para ser assistido em uma pequena sala. Devido ao horário, passava já das 15hs, eu poderia ver apenas alguns curtas, disse o rapaz. Eu respondi então que gostaria de assistir Pátio, primeira incursão na direção feita por Glauber, um curta de onze minutos em que dois personagens interagem num pátio quadriculado e já traz algumas marcas que futuramente se destacariam nos longas do diretor, como a influência do formalismo russo de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein.

Enquanto caminhávamos para a sala de exibição perguntei se não havia a possibilidade de assistir também ao documentário sobre Di Cavalcanti (aqui abro um parêntesis um pouco longo para contextualizar o leitor: em 1976 o renomado pintor modernista faleceu. Ao receber a notícia Glauber foi para o velório no Museu de Arte Moderna do Rio e fez algumas das imagens que comporiam seu filme. De acordo com familiares de Rocha foi no início dos anos de 1970, num encontro em Paris, que Glauber e Di, que eram amigos, combinaram de cada um fazer uma obra: o diretor faria um filme para o pintor e este pintaria o amigo num quadro. O problema é que com Di-Glauber pronto - esse é o título da película - a família do Cavalcanti não gostou do resultado e, sentindo-se violada em seu luto, entrou na justiça e conseguiu proibir a exibição da obra em território nacional. Polêmicas à parte, o curta-metragem glauberiano encantou críticos pelo mundo, arrebatando inclusive o prestigiado e disputado prêmio especial do júri no festival de Cannes, na França, em 1977.)

Voltando ao Tempo Glauber: para minha grata surpresa o jovem respondeu que perguntaria à Dona Lúcia, a mãe de Glauber, se eu poderia assistir ao filme. Ligou a tv e meu deixou na sala escura com a exibição

de Pátio. Ao término da exibição eu, ainda extasiado com o que vira, fui surpreendido com a chegada de Dona Lúcia. Com seus passos curtos e firmes, ela se aproximou trazendo na mão a fita com o polêmico documentário. Nos cumprimentamos e ela disse que eu poderia sim assistir, desde que não comentasse com ninguém. Sorrimos, eu estava emocionado e nervoso, pois não imaginava que ao sair do trabalho em direção a Botafogo para conhecer o espaço cultural destinado ao meu novo cineasta preferido, eu fosse não só assistir ao seu filme proibido como ainda teria ao meu lado a presença forte, doce, marcante e singela de Dona Lúcia Rocha, a mãe do Glauber.

Ao longo dos dezoito minutos de duração de Di-Glauber minha atenção oscilava entre a tela da tv e suas imagens transbordantes do estilo épico-barroco tão marcante na filmografia do diretor e a companhia emocionada de sua mãe. Assistíamos ao filme, ela comentava alguns detalhes, falava sobre o filho com ternura e saudade, num misto de melancolia e amor tão intensos que me emocionavam ainda mais. Senti que ia chorar e segurei o choro. Na tela Glauber gritava enquanto enquadrava em primeiríssimo plano o seu falecido amigo. Quando o filme acabou Dona Lúcia perguntou minha opinião, ouviu atenta o que eu dizia

e se despediu dizendo que eu deveria voltar mais vezes e com mais tempo, assim poderia assistir aos longas do seu filho.

Após nos despedirmos eu fui embora com a certeza de ter vivido um dia especial, num local significativo para a memória do cinema brasileiro e com uma pessoa encantadora. Um tempo depois retornei ao Tempo e, novamente ao lado da Dona Lúcia, assisti a trechos do especial que a tv Globo fez (exibido no programa Globo Repórter) quando o cineasta faleceu. Dessa vez não era apenas eu quem chorava. No escuro da sala era possível sentir o choro contido daquela que por tantos anos e com tanto afinco lutou pela preservação da obra e da memória do seu filho. Dona Lúcia sabia da grandeza da produção artística de Glauber, que não só fez alguns dos maiores filmes nacionais de todos os tempos, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (que já figurou ao longo do tempo em algumas listas dos cem melhores filmes da história), *Terra em Transe* e *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (este já foi citado por Martin Scorsese, o grande diretor estadunidense vivo, como uma das obras que fortemente o impactaram), como também foi um ferrenho e aguerrido defensor das artes e da identidade cultural brasileira. Glauber acreditava e defendia um cinema nacional forte, pois

sabia que através da valorização da própria cultura é possível a construção de um país mais justo.

Hoje, mais de duas décadas depois daquele dia, ainda trago viva na lembrança a alegria de ter vivenciado um momento tão importante na minha formação intelectual ao lado da Dona Lúcia. O Tempo Glauber não existe mais, o que é uma pena, mas todo o seu acervo foi levado para a Cinemateca Brasileira e lá está disponível, mantendo viva a memória e a obra glauberiana.

CARLOS HENRIQUE DOS SANTOS, 42 anos, professor, casado com a Katerine, amante das plantas e da literatura, vascaíno e cinéfilo.

POEMAS DE JORGE CASTAÑEDA

Juan Manuel Terenzi

V

OTRA VEZ EL DESIERTO

Se ahoga naturalmente

Y los muertos abultados

Señalando los ladridos de la piedra,

Con la cabeza ruidosa

Desaparecen en el habla de los encapuchados.

V

OUTRA VEZ O DESERTO

Afoga-se de forma natural

E os mortos intumescidos

Indicando os latidos da pedra,

Com a cabeça ruidosa

Desaparecem na fala dos encapuzados.

VI

LA MÉDULA DEL RIO

Sabe repetir la profundidad de los astros,
Donde se muerden los higos
Se muerden resonancias sin levadura,
Bendice su mirada infinita
Bendice al hombre que flota en la médula del río,
Lejos
Hacia una lejanía de muerte pasajera
A un paso de distancia
De la red con espuma salvavidas,
Respiremos bajo la sombra del cetáceo

Respira con la agonía de la sombra,
La medula del río
Habla en la cima del cosmos injertado,
En la inmemorial humedad del caos
(no se ven los labios hinchados de la madre),
bendice su orgasmo agrietado
bendice esta boca lamiendo su alma,
lejos
los muertos a media asta
flamean
hacia una lejanía de incendios
hacia un brillo arrastrado
a la melancolía del río.

VI

A MEDULA DO RIO

Sabe repetir a profundidade dos astros

Onde se mordem os figos

São mordidas ressonâncias sem levedura,

Abençoa seu olhar infinito

Abençoa o homem que flutua na medula do rio

Longe

Rumo a uma distância de morte passageira

A um passo de distância

Da rede com o colete salva-vidas,

Respiremos debaixo da sombra do cetáceo

Respire com a agonia da sombra,

A medula do rio

Fala no cume do cosmo enxertado,

Na imemorial umidade do caos

(não se veem os lábios inchados da mãe),

abençoa seu orgasmo fendido,

abençoa esta boca lambendo sua alma,

longe

os mortos a meia-haste

flamejam

rumo a uma distância de incêndios

rumo a um brilho arrastado

para a melancolia do rio.

VII

SE FUE LA SANGRE

A derramarse continua

Por dentro,

Se apagó el esparcimiento

Por miedo a seguir procreando

Y no reconocer

La cicatriz del barco que peina las sombras:

El vestigio de la antorcha

Socorre la labor del sueño.

VII

SAIU O SANGUE

Derramado continuamente

Por dentro,

Apagou-se a disseminação

Por medo de seguir procriando

E não reconhecer

A cicatriz do barco que penteia as sombras:

O vestígio da tocha

Socorre o trabalho do sonho.

VIII

LA VIEJA TRADICIÓN DEL RITO

Anuncio la pena por el lenguaje
Sopesándolo con las luminarias de la madre,
Madre haz que el deseo hable
Y encontremos el río perdido de la sangre,
¿bebieron tu melena blanca?

VIII

A VELHA TRADIÇÃO DO RITUAL

Anuncio a pena pela linguagem
Perscrutando-o com as luminárias da mãe,
Mãe, faça que o desejo fale
E encontremos o rio perdido do sangue,
beberam tua cabeleira branca?

JORGE CASTAÑEDA (1962), poeta, vive atualmente na cidade Buenos Aires. Formado em filosofia pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Morou em Nova Iorque de 1997 até 2000, onde escreveu a novela *El cansancio del mundo*, ainda inédita. Publicou em 2014, pela editora Alción, o livro *La medula del río*.

JUAN MANUEL TERENCEZI (1982) é escritor, tradutor e pesquisador. Formado em engenharia química, letras-espanhol e filosofia. Finaliza a graduação em letras-italiano. Doutor em Literatura (UFSC) com a tese “Linguagem, voz e identidade: Beckett em diálogo”. Pesquisou nos arquivos de Samuel Beckett durante seu doutorado sanduíche na University of Reading (Inglaterra). Seus poemas, contos, traduções e autotraduções foram publicados em diversas revistas nacionais e internacionais. Autor de *Fis(s)uras* (Micronotas, 2022). Traduziu *Bernat Metge*, de Lucas Margarit, (Micronotas, 2022), com apoio do Programa Sur (Argentina).

A TRAJETÓRIA DA CASA DAS IDEIAS NO BRASIL

Marvel Comics, de Alexandre Morgado

Adriano Lobão Aragão

MARVEL COMICS – A trajetória da Casa das Ideias no Brasil (Splash Books, 2021), de Alexandre Morgado, em suas 500 e tantas páginas, aborda a história das publicações dos quadrinhos da Marvel no Brasil, a partir de suas primeiras aparições em suplementos de jornais até as luxuosas edições contemporâneas, de capa dura. Cobrindo um período de mais de 80 anos, desde os anos de 1940, quando a Marvel ainda atendia pelo nome de Timely, até os dias atuais, o livro procura documentar como os heróis da Marvel foram editados no país pela Ebal (1967-1975), Bloch (1975-1979), RGE (1979-1986), Abril (1979-2001), Panini (de 2001 em diante), Salvat (2013-2019), além de algumas outras editoras, incluindo as fases anteriores, pois “*muito tempo antes de Adolfo Aizen fundar a Ebal e trazer para o Brasil, em 1967, os novos super-heróis que a editora americana Marvel Comics tinha criado no começo dos anos 1960, com a estreia de Fantastic Four nº 1, havia os quadrinhos da Timely, [...] empresa fundada por Martin Goodman, em 1939*” (p.27), que posteriormente se transformaria na Marvel que conhecemos hoje, também apelidada de Casa das Ideias (House of Ideas).

Em 1997, Alexandre Morgado começou a pesquisar o mercado de quadrinhos no Brasil, e atualmente possui um acervo com quase 20 mil publicações, incluindo todas as revistas da Marvel publicadas no Brasil. Então, “*com todas as revistas bem na minha frente, eu poderia contar a história da Marvel no Brasil. Não seria uma tarefa fácil, mas seria muito prazeroso reunir todos os meus ‘velhos’ gibis para contar a história de cada editora no país*” (p.21).

Ao comentar os processos de editoração, o movimento dos bastidores, a correlação com a situação econômica e cultural de cada época, o autor entrevistou diversos editores, pessoas diretamente envolvidas no trabalho de edição, tradução e outras atividades inerentes aos quadrinhos. As edições em preto e branco da Ebal, as cores exageradas da Bloch, a formatação aumentada dos quadrinhos da RGE, a preocupação com a cronologia da editora Abril, que também popularizou um tamanho reduzido em suas revistas, menor que os originais americanos e que aqui ganharam o apelido de “formatinho”, a transição para a editora Panini, além de polêmicas, sagas marcantes, roteiristas e desenhistas que marcaram época, tudo isso é abordado por Alexandre, pontuando a repercussão ente leitores e editores brasileiros.

O trabalho empreendido para organizar a cronologia Marvel no Brasil, realizado pela editora Abril, consistiu em um enorme desafio. Uma das características essenciais dos super-heróis da Marvel é que eles habitam um universo compartilhado, criando uma rede de correlações que se desdobram em diversas outras

histórias. Diferente de vários personagens, incluindo e sobretudo desenhos animados, que em maior ou menor escala vivenciam um mundo cíclico, a Marvel desenvolveu suas narrativas de maneira cronológica linear e interligadas umas com as outras, em que o contexto e os personagens vão se modificando ao longo do tempo. O problema é que, no Brasil, antes da editora Abril, as histórias eram publicadas sem nenhuma preocupação cronológica e suas conexões. A organização da cronologia foi fundamental para a consolidação das publicações Marvel no Brasil e para a compreensão, por parte dos leitores, de como está estruturado o universo Marvel.

Se, no passado, as revistas em quadrinhos constituíam um negócio bastante lucrativo, atualmente é preciso encontrar formas de conviver com TV a cabo, internet, Netflix, videogames etc. *“Vale lembrar que o Homem-Aranha vendia sozinho de 70 a 100 mil exemplares entre a fase Ebal e Abril. A Panini não divulga seus números de vendas, mas se fosse para apostar, eu diria que hoje a revista do Homem-Aranha não chega a 10 mil exemplares”* (p.497). Ainda assim, as histórias em quadrinhos mantêm um público fiel no Brasil e no mundo, e seus personagens se encaixaram bem em outras mídias. Nas telas de cinema, o universo cinematográfico da Marvel levou os super-heróis a um nível de popularidade imenso. No entanto, é a partir dos quadrinhos que as criações de Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditko e alguns outros desenvolveram suas, digamos, mitologias, constituindo sua matéria-prima fundamental. Debruçar-se

sobre a maneira como essas histórias chegaram e circularam no Brasil constitui um interessante painel de como tais narrativas vêm influenciando diversas gerações, cada uma à sua maneira, conforme as décadas, o contexto sociocultural, além do tipo de trabalho empreendido por cada uma das editoras que foram licenciadas pela Marvel no Brasil.

Alexandre Morgado inicia seu livro da seguinte maneira: *“Qual é a lembrança mais antiga da sua vida? Qual foi o primeiro registro que a sua mente gravou e que você se lembra até hoje? Bom... é difícil saber qual foi a minha. [...] Mas se você me perguntar qual foi a primeira revista em quadrinhos que li, a lembrança mais antiga volta aos meus seis anos de idade, no mês de novembro de 1984”*. Trata-se da revista Superaventuras Marvel, número 29, publicada pela editora Abril, com histórias da Viúva Negra, Mestre do Kung Fu, X-Men e Sonja, a Guerreira. No meu caso, a primeira história em quadrinhos que li foi a Superaventuras Marvel, número 17, de novembro de 1983, que trazia aventuras do Demolidor, Pantera Negra, Homem-Coisa, Garota Marvel e Sonja. E você, qual foi a primeira história em quadrinhos que você leu? Tendo sido da Marvel ou não, a obra de Morgado é bem interessante para compreender o contexto em que tais publicações foram efetivadas. E se você não leu nenhuma história em quadrinhos até agora, sempre é tempo de começar, afinal, há infinitas vertentes, estilos, autores e diversos universos diferentes a serem explorados.

Referências

MORGADO, Alexandre. *Marvel Comics. A trajetória da Casa das Ideias no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Splash Comics, 2021.

ADRIANO LOBÃO ARAGÃO é professor do Instituto Federal do Piauí. Autor, dentre outros, de *Os intrépidos andarilhos* (romance) e *Destinerário* (poemas).

QUARTO DE DESPEJO E O CONCERTO DO EU

Um ensaio sobre a legitimidade da autoficção

Adriano Barreto Espíndola Santos

1 INTRODUÇÃO

A CONSAGRADA OBRA *QUARTO DE DESPEJO: diário de uma favelada* é um paradigma na literatura brasileira. Deu-se voz a uma mulher negra, favelada – algo inédito no país. A questão que ronda o pensamento é por que, em dado momento, os escritos de Carolina Maria de Jesus tornaram-se celebrados e encantados para parte da população brasileira – e logo para o mundo?

É certo que Carolina Maria de Jesus escancarou as agruras a que passavam as pessoas alijadas da sociedade¹. Mãe de três filhos, solteira, tinha de se virar como dava, e, para tal, foi boa parte de sua vida catadora de recicláveis². Empreendia o trabalho

1 “Deixei o leito as 7 horas. Estava indisposta. Graças a Deus o Alexandre sossegou. ... Esquentei comida para os meninos e comecei preparar para irmos no Centro Divino Mestre, para ganhar roupas para as crianças. Quando o povo via as mulheres da favela nas ruas perguntava se nós íamos no Gabinete prestar declarações”. (JESUS, 2014, p. 99).

2 “...Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: Faz de conta que eu estou sonhando” (JESUS, 2014, p. 29).

duro enquanto, muitas vezes, levava os filhos para a acompanhar. Aspirava um por vir venturoso – a esperança era o seu sonho e patuá.

Varou a cidade de São Paulo à procura de sorte. E, nas suas andanças, relatava a dificuldade de se viver com muito menos do que o essencial, relegando à sua família uns poucos bocados de sobrevivência – era o limiar entre a extrema pobreza e a morte.

Aos filhos, preparava-lhes o melhor que possuía, carne, macarrão, sopa, e aguentava, na habitação improvisada, as variações do tempo, que em São Paulo, se sabe, é uma constante.

O seu luxo e prazer era saber ler e escrever. Assim, escrevia o tempo de sua extraordinária vivência, com todos os percalços, com os entreveros entre os demais moradores da favela de Canindé³, com os pedidos sempre urgentes dos filhos, para os quais, nem sempre, tinha como atender; e a vida em meio a lama e o caos⁴.

É aí que se tem o arcabouço de uma história digna de expressão global, como de fato ocorreu. Não houve arremedo nem meias palavras. Carolina Maria de Jesus foi firme e direta ao relatar os seus dramas, fiel à sua variação diastrática e à oralidade⁵.

3 “... Hoje brigaram aqui na favela. Brigaram por causa de um cachorro. A briga foi com uns baianos que só falavam em peixeiras”. (JESUS, 2014, p. 53).

4 “Durante as longas madrugadas acordada Carolina aproveitava a falta de sono para escrever o ambiente peculiar vivido descrevendo situações que não são de uma sonoridade tão harmônica, o chão é sujo – há lama e esgoto as casas são feitas em madeira, não há água encanada, o chão cheio de fezes e de lixo as brigas, gritarias os xingamentos que ocorrem de noite, as longas tosses de tuberculose dos vizinhos”. (MARTINS, FURTADO, 2021, p.12).

5 “Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha ba-

Ela contou sobre o cerne de uma sociedade doente. Trouxe à tona os sentimentos até então escondidos, colocados, invariável, para debaixo do tapete.

Houve um grande estreitamento à empatia e à alteridade, dois elementos importantes para o reconhecimento dos leitores quanto à essência da humanidade, e para a constituição de uma obra literária.

A obra, uma autoficção biográfica, é um diário confessional, que reconta, dia após dia, de forma singela, porém dura, a sobrevivência na cidade grande, com todos os seus contornos. O presente trabalho verificará o porquê de ser uma obra aclamada e, ainda, bastante lida e estudada pelo público.

Este ensaio se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, tem-se a pretensão de aventar o sentido da Arte, propriamente o que seja a Arte, e a sua ligação com a obra relatada; no segundo, observa-se dois elementos essenciais à ficção, ou à autoficção, discutindo-os, para mostrar a legitimidade e a originalidade do trabalho de Carolina Maria de Jesus, quais sejam, a empatia e a alteridade; por fim, trata-se da variação social ou diastrática e a oralidade, muito presente na escrita da autora, que tornam o trabalho crível e genuíno.

nheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha”. (JESUS, 2014, p. 39).

2 A ARTE E O CHÃO

A Arte brota das mais sublimes pretensões humanas. Ou, diria, a Arte é fé que nos arrebatava do mundo dos homens, para a captação de alguma beleza sobrenatural. Só ela consegue aplacar a decadência e a barbárie, para consentir uma existência plena⁶.

Portanto, para todas as perspectivas, Arte tem a ver, essencialmente, com os planos do estranhamento e do imponderável; algo que ilumina e transcende, como dito, como substância de maior importância para a vida^{7 8}.

6 “Da poesia, Barthes já disse ‘*Poesia* = prática da sutileza num mundo bárbaro. Daí a necessidade de lutar hoje pela poesia: a poesia deveria fazer parte dos ‘Direitos do Homem’; ela não é ‘decadente’, ela é subversiva: subversiva e vital’. Lutar pela poesia para se submeter e submeter quem quer que seja a seus cuidados sutis, subversivos, vitais” (PUCHEU, 2016, *online*).

7 “Em *A arte como procedimento*, V. Chklovski diferencia o discurso poético do prosaico, através do estabelecimento das disparidades entre os objetivos e imagens criadas por cada um desses discursos. O autor esclarece que, durante anos (e talvez ainda hoje), houve uma tentativa de generalização e aproximação das finalidades desses dois meios de expressão que, somente quando tratados nos limites de suas peculiaridades, podem ser efetivamente compreendidos. Ao tratar as diferenças entre a língua prosaica e a língua poética, o ensaio apresenta dois processos que são a chave para a compreensão e distinção das funções das imagens por elas criadas: os processos de automatização e singularização. Assim, por meio dos exemplos citados, consegue-se perceber que, para Chklovski, a imagem do discurso cotidiano é facilitadora e procura encurtar o caminho da percepção, enquanto, **na poesia, a imagem é provocadora, procura estender ao máximo a percepção e acaba por criar um discurso efetivamente instigante e, por isso, elaborado**”. (COSTA, 2012, *online*, grifo nosso).

8 “Chklovski achava que a busca pelo insólito, pelo não familiar durante o processo de criação seria capaz de libertar o espectador da letargia mental, realizando assim a tão almejada comunicação estética. Segundo ele, a função inicial da arte seria a de causar esse tipo de estranhamento perceptivo no fruidor. Pensado por esse ângulo, o estranhamento artístico seria, por definição, exatamente o oposto de alienação; algo que deveria orientar o artista criador durante seu trabalho”. (VAZ, 2014, p. 45).

Pensa-se que a língua, na concepção de Arte, tornou-se palpável e palatável quando se entregue às suas tessituras de coração; ou seja, na mais humilde cadência de estar enraizado à literatura. Absolutamente, nada é proibido na literatura. E a liberdade, esta utopia possível pela literatura, deve arder no peito de quem a ama.

O sumo sentido da Arte, a poesia, voa acima do solo dos homens; adentra o âmago e atíça as sensações mais agudas, sobre o que se pode perceber pelo que fora definido por Aristóteles, na catarse, em “Poética”.

Vê-se, como no caso em tela, de Carolina Maria de Jesus, que há tanto o arder pela literatura, quanto o desejo de permanecer sonhando para merecer a vida em plenitude – como de fato se pode comprovar o desejo latente de redenção em seus escritos. O que é a Arte senão a busca suprassensorial pelo que seja a vida; a pergunta nunca respondida pelos filósofos, mas que encontra esteio na dádiva da literatura e na poesia.

O escritor tem o poder/dever de sacudir as vicissitudes da vida comezinha, levando, assim, o leitor à reflexão, ao autorreconhecimento pela alteridade e pela empatia. No diário de Carolina encontram-se estampados os dramas de uma realidade que não pode ser superada se não for pela potência da palavra incisiva, cortante. A palavra, ora, ganha o escopo de prodígio, pela promessa intrínseca de que levará a poeta à consagração da dignidade⁹.

9 “Os escritos pungentes de Carolina de Jesus revelam uma expressão forte, mais

Em se tratando de *Quarto de despejo*, nota-se que a novidade é um traço inconfundível – ainda que de forma intuitiva e natural. É, por conseguinte, uma obra aclamada justamente pela composição simples, em que se preserva a maneira de falar da autora em sua autoficção, estando agarrada ao chão dos acontecimentos correntes da população de sua convivência, dando, por sorte e destino, o poder do estranhamento captado pelo leitor.

Carolina Maria de Jesus quis dar vazão aos seus sentimentos e às suas percepções mais íntimas. Intentou, e conseguiu, mostrar ao leitor que a crueza é uma realidade de parte da população. Ao passo que a escrita, para ela, era uma maneira de extravasar as emoções baldadas, desperdiçadas pelo silêncio de sua voz inaudível para as autoridades – como relata a presença, na favela, de políticos que só vinham à localidade para pedir votos.

Então, seria *Quarto de despejo: diário de uma favelada* uma obra em alta consideração no panteão dos deuses da literatura? Cabe ainda outra pergunta: a referida é considerada literatura?

É preciso dizer que a Arte não pertence a ninguém; não é, portanto, exclusiva a um setor ou uma casta da sociedade. Ela se concebe no chão da feira, da escola, e na subversão. A Arte é a representação do insólito, das distorções, da diversidade e da

fiel da dura rotina que incomoda e encanta ao mesmo tempo. Sua literatura marca o cotidiano nas ruas de São Paulo em busca dos restos que vão garantir a ela as mínimas condições de vida, para suprir tanto as si como seus filhos. Carolina de Jesus dialoga a linguagem da fome, da escassez, do descarte onde a tensão discursiva e encaminha o leitor a uma poética de resíduos em contraposição às misérias vividas e a momentos que ela fala das valsas vienenses que escutava em seu barraco, muitas vezes há poética na sua própria miséria”. (MARTINS, FURTADO, 2021, p. 10).

beleza, que, por óbvio, não pode estar em um setor determinado.

Veja-se que a Arte de Duchamp estava num urinol pré-fabricado, que ganhou expressão sobretudo pela ousadia; chocar foi a sua decisão. Ainda que não fosse diretamente a pretensão de Carolina Maria de Jesus, chocar é um fato que está nas linhas de Quarto de despejo; é o choque da realidade, que atordoa o pensamento mais conservador, ou do incauto desconhecedor dos meandros da opressão mundana.

Carolina Maria de Jesus embalou e nos entregou a arte da sobrevivência numa sociedade capitalista e desigual. Que se pode esperar de uma vida marginalizada? Muitas vezes, infelizmente, a morte aplaca as dores de muitos; mas, no caso de Carolina, mesmo que com a morte à espreita, teve a necessidade de vibrar as suas tensões no papel, para que, pela empatia, fôssemos apanhados pela sua dor, real e vívida.

A Arte não tem fórmula. Não se parte principalmente da beleza para constituir uma poesia. A poesia é, em qualquer lugar, em qualquer instância. A obra referida acumula, na dureza e na dor, uma série de acontecimentos poéticos. Estranha e atordoa a falta de alimento para um filho; estranha e atordoa a perda de uma moradia para a enchente; estranha e atordoa alimentar-se e aos seus com ossos; o presente não recebido; as promessas mentirosas; os enganos de todos os dias pagãos.

Quarto de despejo é concerto do eu desesperado, em que, nas palavras e na escrita, se busca alguma salvação. O registro das imprecações a que Carolina sofreu é uma mostra de que a

literatura se faz e se compõe na cultura popular, como uma espécie de ligação entre o céu e a terra; como um clamor que não se faz em vão.

Sendo uma obra biográfica¹⁰ e a Arte, a autora cria uma personagem para se desvincular de si, quando está, de todo modo, inteiramente vinculada aos acontecimentos, pois que o reconta a partir de suas experiências. Essa, portanto, é a magia da autoficção, porque, através da construção de uma personagem, ela pode se afastar do processo de criação para dar voz às personagens que lhe registram.

3 EMPATIA E ALTERIDADE

A obra de arte, na qual está inserta a literatura, carece, como dito, da recepção do leitor, a fim de proporcionar-lhe a purificação dos sentidos – como na concepção de catarse de Aristóteles –, e o estranhamento.

Para isso, natural que a recepção do leitor seja estreitada pelo sentido da alteridade e da empatia, como uma forma de reconhecimento e pertencimento. Cida Fernandez (2020, *online*)

10 “A obra apresenta-se em forma de diário, foco em primeira pessoa. A biografia da autora é bastante próxima da vida da narradora do diário. Não há como desvincular a autora da narradora; porém, não perceber que o foco narrativo é uma criação literária é não entender a especificidade do texto criativo. A autora cria uma personagem para falar de si, distanciando-se de si mesma e vendo-se de modo exotópico. Outros discursos sobre essa personagem também emergem na obra, sendo ela, portanto, visualizada por outras vozes. Carolina de Jesus, ao falar de si, cria personas literárias que a dizem”. (FANIN, VILELA, 2014, p.7).

assevera que a literatura nos importa pela alteridade, pelo fato de ser porque o outro é, e que todos nos ligamos pela intersecção de um único sistema social.

Note-se que, de modo natural, a literatura abarca a alteridade, de aproximar a percepção do outro, de ser porque o outro é, como assevera a filosofia africana Ubuntu, para potencializar o senso da coletividade, para, enfim, conseguir-se a esperada paz social.

A literatura, por certo, é o condão para reflexões densas, acerca do homem no meio social, e dessa cadeia durável que nos une a todos. Não cabe à literatura a incompreensão e o pouco-caso. A alteridade provoca, naturalmente, a empatia no leitor, de estar e fazer parte de um todo comum, inclusive para compreender casos de opressão e desídia, como bem se conhece da obra de Carolina Maria de Jesus. Aí o leitor é provocado pela violência de cor, pelo abuso de poder, pelo descaso público, que cabe às personagens, espalhados pela vida real chocante, que, por si só, atija também o sentido do estranhamento¹¹.

Segundo o grande crítico literário Antonio Candido (2011), incumbe dar ênfase ao direito inalienável à literatura – escassamente ofertado à camada pobre da sociedade; fato que acometeu Carolina Maria de Jesus. Trata-se de material recolhido

11 “A literatura estimula e alimenta nossa imaginação, que é a essência da nossa humanidade; nos provoca e possibilita o exercício da alteridade, pois nos coloca no lugar de outra pessoa (as personagens); contribui para o desenvolvimento do nosso repertório linguístico, aumentando nossa capacidade de comunicação com o mundo; e, ainda, nos propicia de uma outra maneira conhecer o desenvolvimento do mundo e os conhecimentos produzidos ao longo da história”. (FERNANDEZ, 2020, online).

de sua palestra, compilada na coletânea *Vários Escritos*. Diz-se que a literatura está radicada em nossa esfera sociocultural. Logicamente, compreende-se que o desenvolvimento humano está vinculado à literatura, pois que pertencente à nossa disposição inata para imaginação¹².

[...] a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou

12 “Cândido definiu a literatura como toda criação de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Nesse sentido, não passamos mais de um dia sem mergulharmos no universo da imaginação e da fabulação. Contamos, vivemos, sonhamos e imaginamos estórias. Além do que, a literatura é um instrumento poderoso de instrução e de educação, prossegue o crítico”. (GODOY, 2020, online).

econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. (CANDIDO, 2011, p. 176-177).

Destaque-se, nesse seguimento, que a literatura é fenômeno da sociedade, que abrange culturas distintas, em todos os tempos, mesmo nos mais remotos, com o compromisso de ser um inarredável direito humano fundamental. É instituto do qual não se pode prescindir, pelo dever de todas as nações quanto à proteção e à promoção da cultura, para inaugurar o desenvolvimento intelectual, desde a mais tenra idade.

Lendo-se *Quarto de despejo*, encontra-se o poder de extravasar, pensar além, mesmo que rebentado de realidade. Perdido entre as estrias intrincadas da favela de Canindé, é possível confrontar-se com o tempo da maldade, com a situação a que as pessoas marginalizadas eram submetidas à época – o que não difere muito dos nossos dias –, vendo-se alheadas de tudo, e, principalmente, do poder da literatura, resgatado e contado à elite pelo viés de uma moradora que percebia, intuitivamente, a força da escrita.

Certifique-se que a empatia e a alteridade denotam participar da senda da tragédia suportada pelo outro, com esteio na subjetividade, inerente à capacidade imaginativa do homem¹³. É dizer que a reciprocidade das relações humanas está presente,

13 “[...] a alteridade projetada pela ficção científica seria capaz de desnaturalizar a realidade objetiva, revelada enquanto histórica: não mais palco estático sobre o qual caem os indivíduos, mas resultado incerto das suas ações incertas”. (NUNES, 2013, p. 16).

também, na literatura, porque é obra humana, e se projeta por ela em razão de ser direito fundamental, como determinado por Antonio Candido¹⁴.

Como declaram ALMEIDA e PIAZZA GAI (2020, p. 37), é através da empatia que se evoca a humanidade do leitor, colocando-o a par das tragédias sociais, de um sistema ao qual ele pertence¹⁵, considerando a sensibilidade da autora-personagem para transpor para o papel as suas mazelas. A atitude moral da empatia leva-nos, assim, a comungarmos da natureza dos acontecimentos humanos.

3 A VARIAÇÃO, A ORALIDADE E A LEGITIMIDADE DA ESCRITA

A variedade, assim como a diversidade, são movimentos naturais da língua, próprias da natureza. De modo que a língua não

14 “Esse senso de reciprocidade relaciona-se diretamente com o reconhecimento da alteridade como premissa para a reflexão. O texto de Ginzburg foca-se, em primeira instância, na literatura e na formação do leitor de literatura, do ponto de vista do reconhecimento dos direitos humanos. Se relaciona, nesse sentido, com o clássico “O Direito a Literatura”, de Antonio Candido, em sua compreensão da importância da literatura no contexto dos direitos universais do cidadão. Porém, diante do quadro apresentado anteriormente, é possível expandir a reflexão para todo o universo das humanidades, quando somos postos diante da problemática da interferência”. (DINIZ, 2015, p. 205).

15 “Nesse sentido, podemos afirmar que tanto Gógol quanto Dyonelio manifestam sensibilidade para os dramas humanos, focalizando especialmente os sujeitos que buscam dentro de si formas de enfrentar uma realidade assustadora e apelando assim à humanidade do leitor. Aqui, a hermenêutica, por contemplar uma atitude moral de empatia, de colocar-se no lugar do outro a fim de ampliar os possíveis sentidos da interpretação literária, parece proporcionar-nos uma perspectiva preciosa não apenas do texto, mas da própria natureza humana, do universo em que nos inserimos”. (ALMEIDA e PIAZZA GAI, 2020, p. 37).

é um objeto moldado pela gramática normativa, mas o contrário, a gramática é que deve se moldar às variações, às acomodações adequadas da linguagem.

É um processo que não carece, especialmente, da ingerência de algumas instituições, ainda que, sabidamente, respeitadas e importantes para a compilação das mudanças atinentes. Acontece porque tem de acontecer, para dar “voz” à cultura, à necessidade premente de se comunicar.

Note-se, por exemplo, o português europeu e o português brasileiro. Guardam bastante diferenças, notadamente pela distância regional e pela constituição de um povo, como o brasileiro, repleto de entes de diversas origens.

No que concerne ao livro *Quarto de despejo*, vê-se muito bem que a autora narra os acontecimentos de sua vida da forma mais espontânea – ainda, com a inclusão de certas expressões cultas, para atestar o seu domínio da leitura. E, por sorte, ao ser editado o material, preserva-se a variação social que caracteriza a genuína expressão popular.

Não há, pois, a correção gramatical de certas palavras ou orações, com o fito de preservar a essência do lugar, da gente, de forma que impera, assim, a legitimidade da língua falada, tornando crível a história, e aproximando o leitor justamente pela dita empatia.

Quer-se, por força dos acontecimentos, embrenhar-se na história, participar dos sentimentos, como o medo, a desesperança,

ainda abarcando, por exemplo, as dores e as opressões a que as personagens são submetidas.

A variação diastrática ou social¹⁶ e a naturalização da fala para a escrita estão presentes porque, decerto, levam o leitor à intimidade com o que se apresenta. E é aí que a obra se inscreve como Arte, pelo estranhamento, pela disposição da purificação, ao amparar-se pelos dramas, sem quaisquer maquiagens, sem subterfúgios que possam lesar a apropriação que se conserva dos sentidos.

Ainda assim, a relatada obra sofreu e sofre muitos questionamentos de “bastiões da língua”, e, com isso, revela o preconceito linguístico quanto à fala da personagem/autora¹⁷. O fato é que, com o seu modo de narrar, Carolina Maria de Jesus expõe a sua condição social, o que incomoda sobremaneira a nossa

16 “Essas variações estão ligadas a condições socioculturais dos falantes, tais como a faixa etária (jovens e idosos não falam do mesmo modo), gênero (homens, mulheres, homossexuais podem se expressar de maneira diferente em determinado contexto), escolaridade (um analfabeto não se expressa da mesma maneira que um falante de nível superior), etc. As variações diastráticas podem ser influenciadas por fatores ligados ao grupo social, à situação de comunicação ou a ambos concomitantemente”. (MELO, 2014, p. 82).

17 “E é a partir dessa combinação dos marcadores de diferença racial e de classe que Carolina se faz notar, uma vez que, sabedora de sua condição e vivenciando na pele toda forma de discriminação e preconceito, percebe que só se tornando escritora, escrevendo a respeito de suas desventuras é que pode “banir” sua origem de negra e favelada para adentrar ao mundo dos brancos, conquistando sua tão sonhada inserção social. Tornar-se autora significava, para ela, assumir uma posição social em que tenha prestígio, para ser aceita e poder manejar os códigos e símbolos estabelecidos pela sociedade branca. Entretanto, o caminho percorrido por Carolina foi árduo e permeado de muito preconceito. Sua inserção no mundo das letras foi curta demais, durou apenas o suficiente para que alguns dela se aproveitassem e a descartassem quando achassem necessário. Prova disso é que, ainda hoje, se questiona o valor literário de suas obras, como atesta o senhor Ivan Proença”. (FERREIRA, 2019, p. 15).

sociedade elitista – uma forma já não tão velada, dentre tantas, de se fomentar a desigualdade¹⁸.

A rejeição de alguns, de todo modo, não é capaz de diminuir o brilho ou a complexidade da obra – ela se sustenta e se engrandece por si –, e ensina que a variação é uma condição natural da língua, que se pode, através de suas letras não ortodoxas, encontrar a beleza de uma escrita literária genuína e potente, capaz, como bem o é, de sobrepujar as barreiras do preconceito e da desigualdade.

Ademais, a capacidade, pela empatia, de se colocar no lugar do outro, de se inserir na dor do outro, como evoca a obra de Carolina Maria de Jesus, dissipa a possibilidade de algum preconceito linguístico. O leitor, apto a perceber o multiculturalismo, aberto à diversidade, é muito mais que um mero leitor, é um ente vinculado à obra, podendo propagar a sua relevância no meio social, como de fato acontece na prática, onde muitos são envolvidos pela verve da narrativa viva¹⁹.

Nitidamente, há um vínculo estreito entre a oralidade e a

18 “O problema não é a ausência de concordância de número ou até mesmo o rotacismo. O problema é o que, ou melhor, quem esses fenômenos linguísticos representam. A sua fala denuncia se você pertence à sala de visitas, com lustres de cristais ou ao quarto de despejo”. (MARTINS, 2023, p. 25).

19 “No intuito adequado de minimizar as diferenças, priorizar a harmonização e o entrelaçamento entre a alta cultura e as culturas minoritárias, segundo a perspectiva dos estudos culturais, o caminho mais provável será coadunar os estudos literários com o multiculturalismo. A literatura possibilita ao indivíduo a aquisição de valores e regras de conduta que o fazem refletir, sentir e posicionar-se no mundo. A pesquisa em literatura que permita que o investigador se veja no lugar do outro possibilitará maiores chances de libertá-lo de conceitos pré-estabelecidos, dos preconceitos e, quiçá, torná-lo capaz de viver com a diversidade do outro e do mundo, assim como posicioná-lo com atitude coerente frente à outridade”. (FERREIRA, 2019, p. 12).

escrita, para tornar o texto verossímil, é o que ressalta MELO (2014, p. 34):

Quarto de despejo vai além do mero aspecto documental, constituindo uma narrativa particularizante, em que a narradora deixa suas marcas pessoais e procura imbricar a escrita com a realidade, a fim de firmar um pacto com a veracidade.

Carolina Maria de Jesus possuía pouco estudo, o que não a fez deixar de buscar palavras cultas para compor a sua escrita, pois que era devota da leitura. Ainda assim, o que marca o seu texto é a oralidade, com muitas expressões populares, gírias e apelidos por vezes jocosos, para ilustrar a sua querência por dias melhores.

Carolina queria projetar, em seu diários, a imagem de uma escritora culta, que tinha conhecimento da língua que falava, fazendo questão de usar palavras raras. No entanto, a linguagem de seu cotidiano salta em suas páginas, são marcas linguísticas, próprias da fala popular, não coloquiais e cultas, que representam seu dia a dia”. (SANTOS, 2016, *online*).

Pensa-se, por isso, que a legitimidade da escrita de Carolina Maria de Jesus está especialmente na disposição por acatar e produzir um diário em que se exprimem, de modo natural, as vivências corriqueiras de uma favelada. Não há, pois, traço de formalismo, e contornos que sejam capazes de engessar

a escrita, o que eleva o texto à condição de parceiro da alteridade – encontrar-se no outro –, e da empatia – sentir com o outro.

Essa talvez seja a “fórmula” para o sucesso do livro em comento, datada a sua publicação de 1960, transpondo gerações, ou mesmo aproximando-as pela empatia. O que existe é a curiosidade viva em perceber os meandros de uma sociedade, à época, largada à própria sorte, numa favela (Canindé) que constituía o antro da desumanização, onde se vivia em meio ao lixo, às doenças e às calamidades.

Há de se falar sobre o prazer da escrita de Carolina Maria de Jesus. Não era um fardo, por exemplo, relatar o desgosto em morar na favela – uma condição que lhe foi imposta pelas circunstâncias –; as brigas e os poucos dias de ínfima tranquilidade.

Para falar da marca da oralidade, é imperioso dizer que Carolina Maria de Jesus, em boa parte do texto, mesmo almejando atender à norma culta, insere expressões coloquiais, pertinentes ao seu dia a dia. Por isso, em dados processos fonológicos, suprime segmentos, como vogais, semivogais e consoantes, sem, contudo, apresentar o apagamento dos mesmos²⁰.

Vê-se, ademais, que a adesão à proximidade com o texto se dá, inclusive, pelo estilo ancestral negro preservado. Ou seja, na edição analisada não há qualquer interferência no estilo da autora, que

20 “Analisando a obra, percebemos a existência dos processos fonológicos de apagamento, caracterizado pela supressão de algum segmento, seja ele uma vogal, consoante ou semivogal, ou, até mesmo, o apagamento da sílaba por inteiro. Em Quarto de despejo, foi possível identificar apenas um caso de apagamento de róticos, porém são inexistentes na escrita da autora casos de apagamento de vogal, consoante, semivogal ou sílaba”. (SILVA, SILVA e SILVA, 2019, p. 155).

suplanta qualquer ideia de incorreção; na verdade, é a marca de sua gente, como dito, de seus ancestrais, e o leitor quer conhecê-lo, respeitado o léxico, na sua íntegra²¹.

Ademais, como salienta a escritora Conceição Evaristo (CULTURA OUL - REDAÇÃO, 2021, online), para além do questionamento quanto à correção gramatical do texto, deve-se pensar que a autora, por ser múltipla, pode, sim, ser lida de várias maneiras. A autora mencionada defende, como um pensamento uno do meio editorial, que não se deve mexer no texto de Carolina Maria de Jesus, seja do ponto de vista ortográfico, gramatical ou de conteúdo.

A obra não deve ser revisada, também, pelo seu componente histórico, pois que expõe uma fato social que precisa ser apreciado em sua essência, para que conheçamos o seu valor multicultural. É, sem dúvida, objeto de estudo para a posteridade, como ora se faz, pela sua importância.

4 CONCLUSÃO

Tem-se, no presente trabalho, a exposição de conceitos e chaves que apresentam a veracidade e a originalidade da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.

21 “O problema não é o texto da Carolina; o problema é a incapacidade da sociedade compreender a gama de estilos que mora na nossa língua. [...] Quando a gente simplifica a questão dizendo ‘ela escreve errado’, [...] quase sempre a gente perde uma coisa muito importante, que são as estilísticas ancestrais negras que estão no texto dela; afirmou o escritor Allan da Rosa”. (CULTURA OUL - REDAÇÃO, 2021, online).

Vê-se que a obra aclamada reúne as condições para atravessar gerações e ganhar a afeição do grande público. Por quê? Ora, primeiro encaixa-se como Arte, uma vez que acolhe elementos como o estranhamento e purificação dos sentidos, confrontando-se com as noções estampadas por Aristóteles, Barthes e Chklovski. Vejamos:

Carolina Maria de Jesus, de forma intuitiva – considerando-se, obviamente, ser uma exímia leitora e cultora das letras –, colocando-se como personagem de sua autoficção, expôs seus dramas, sendo moradora da favela Canindé, nos idos da década de cinquenta, mãe de três filhos e catadora de recicláveis. Faz isso de maneira realística, o que expõe naturalmente ao leitor a crueza de se viver numa sociedade opressora e capitalista.

Noutro turno, impera dizer que, com o seu relato, Carolina Maria de Jesus aproxima-se do leitor pela empatia – modo em que o leitor sente as suas agruras –, e pela alteridade – como dito, pela filosofia Ubuntu, ser porque o outro é. Ao contar o seu desgosto por morar na favela e pela vida que levava, deixa margem a que o leitor se reconheça, com as suas carências e dores; e que com a alteridade, possa se colocar no lugar do outro, e perceber o clamor pela dita redenção.

A oralidade é uma marca que caracteriza a obra, trazendo, à sua essência, traços da cultura negra ancestral, razão pela qual, com fulcro na cultura e na história, deve ser preservada, não havendo necessidade de intervenção quanto ao conteúdo, à

ortografia e à gramática. A oralidade transposta para o texto é, portanto, um elemento que fundamenta a importância da obra, seja para a literatura brasileira, seja para a literatura internacional, da qual não se pode prescindir.

Carolina Maria de Jesus restaura os laços sociais de sua época com o contemporâneo, propondo, assim, a formação de uma sociedade mais justa e igual. A empatia e a alteridade dão a verdadeira intensidade do momento atravessado, que, ora conferidas, permitem a dita aproximação do leitor, fazendo-se partícipe e consciente para o enfrentamento das mazelas sociais.

Por fim, para certificar a excepcionalidade da obra, vê-se que reforça o sentido da proximidade com o leitor o fato de a escrita estar vinculada muito à oralidade, respeitando a variação diastrática, em que expressões e gírias são transcritas; a edição conserva a fala original, inclusive com os “erros” gramaticais, para dar mais vivacidade e plausibilidade ao texto. Reitere-se que a legitimidade da escrita está em perceber e mostrar, de modo claro e explícito, os fatos que acometem a dureza de se viver num país desigual.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, ÍSIS L. DE; PIAZZA GAI, E. T. *Colocar-se na obra literária: uma leitura dos que estão à margem*. Signo, v. 45, n. 82, p. 35-46, 6 jan. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos: Direito à Literatura*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20C3%A0%20Literatura.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2024.

CAVALCANTE, Kellison Lima Cavalcante. *Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano*. Revista Semiárido De Visu, Petrolina, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020.

COSTA, Bianca Albuquerque da. *A imagem e o discurso poético: uma análise de A arte como procedimento*, de Victor Chklovski. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/bianca_albuquerque_da_costa_victorchklovski.htm>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CRISTIANINI, Maria Carolina. *O que há de tão importante no urinol de Duchamp?* Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-urinol- Duchamp.phtml>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CULTURA OUL – REDAÇÃO. “*Carolina leva para a página marcas de uma linguagem oral*”, diz escritora no Estação Livre. Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/noticias/39252_carolina-leva-para-a-pagina-marcas-de-uma-linguagem-oral-diz-escritora-no-estacao-livre.html>. Acesso em: 17 jan. 2024.

DINIZ, Fabio Gerônimo Mota. *Alteridade e empatia: novos paradigmas para as humanidades no século XXI?* Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/download/7568/5536/21450>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

FANIN, Angela Maria Rubel; VILELA, Carla Prado. A centralidade da linguagem e do trabalho em Quarto de Despejo. *Revista Línguas & Letras – Uniãoeste – Vol. 15 – Nº 29 – Segundo Semestre de 2014*.

FERNANDEZ, Cida. *Literatura como direito humano*. *Revista Emília*, 2020. Disponível em: <<https://emilia.org.br/literatura-como-direito-humano/>>. Acesso em: 13 jan. 2024.

FERREIRA, Naiva Batista. *Quarto de despejo: gênero e autobiografia na literatura de Carolina Maria de Jesus*. Dissertação de Mestrado submetida

ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – FLET/UFAM, com vistas à obtenção do título de Mestre em Literatura. Manaus, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. – 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

MARTINS, Ana Claudia Servilha; FURTADO, Lilian Borges. Reescrevivências de Maria Carolina de Jesus em Quarto de Despejo. *Revista Cacto Ciência, Arte, Comunicação em Transdisciplinaridade Online* V. 1 N 1 2021 / ISSN 2764-1686.

MARTINS, Jessica Marcelle de Araujo. “Gourmetizaram a burrice”: o preconceito linguístico como mais uma forma de discriminação social. Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol. Rio de Janeiro, 2023.

MELO, Pedro da Silva. *Carolina Maria de Jesus e a paixão pela escrita: um estudo sociolinguístico de quarto de despejo*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filologia e Língua Portuguesa. São Paulo: 2014.

NUNES, Diogo Cesar. (Im)possível experiência: literatura e alteridade, teoria crítica e ficção científica. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, nº 22 – julho a dezembro de 2013 – ISSN 1679-849X.

PUCHEU, Alberto. *Para que serve a poesia?* Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/para-que-serve-poesia/>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

QUEIROZ, Álvaro. *Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles*. Disponível em: < <https://revistas.cesmac.edu.br/index.php/entrelinhas/article/view/214/160>>. Acesso em: 17 jan. 2024.

SANTOS, Adriano Barreto Espíndola. *A leitura que ascende, descende e incorpora*. Disponível em: <<https://www.banquetejornal.com/news/>>

a-leitura-que-ascende%2C-descende-e-incorpora>. Acesso em: 06 jan. 2024.

SANTOS, Estela. *O que representam as marcas de oralidade em 'Quarto de despejo'?* Disponível em: <<https://homoliteratus.com/o-que-representam-as-marcas-de-oralidade-em-quarto-de-despejo/#:~:text=Em%20Quarto%20de%20despejo%2C%20%C3%A9,%2C%20pelo%20contr%C3%A1rio%3A%20s%C3%A3o%20espont%C3%A2neas.>>. Acesso em: 16 jan. 2024.

SILVA, Adiel Bernardo da; SILVA, Caio José Campos da; SILVA, Gabrielle Claudino da. Marcas da oralidade na obra Quarto de despejo: o diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus. Ao pé da letra - *Revista dos alunos de graduação em letras* – 2019.1, vol. 21.1, ISSN 1984-7408.

VAZ, V. Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa. *RUS*, São Paulo, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 44-52, 2014. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2014.88701. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88701>>. Acesso em: 7 jan. 2024.

ADRIANO ESPÍNDOLA SANTOS é natural de Fortaleza, Ceará. É advogado civilista-humanista, desejoso de conseguir evoluir – sempre. Mestre em Direito. Licenciado em Letras-Português. Especialista em Escrita Literária e em Revisão de Textos. Autor, dentre outros, de *Flor no caos* (romance), *Contículos de dores refratárias* (contos) e *Amparo secreto* (contos). @adrianobespindolasantos | adrianobespindolasantos@gmail.com

THOMAS O OBSCURO, DE BLANCHOT, E A GRANDE FIGURA OCEÂNICA

Uma ruptura de todos os laços

Nathanrildo Francisco da Cruz Costa¹
Antônio Máximo von Söhsten Ferraz²

RESUMO

Este artigo busca, a partir da interpretação da segunda versão da obra *Thomas o Obscuro* (2021), de Maurice Blanchot, especialmente do primeiro capítulo, pesquisar o pensamento como cura na travessia da personagem por meio do encontro de Thomas com o mar. O sentido existencial do ser enquanto presença é a procura, isto é, a cura. Esse é o movimento que percorre o personagem, a própria obra. *Thomas o Obscuro* é uma narrativa cuja a questão central é a natureza do ser enquanto linguagem. O presente trabalho dialoga com os estudos críticos, teóricos e filosóficos de Blanchot, Castro, Heráclito e Heidegger. A obra apresenta questões que emanam de

1 Doutorando em Letras pela UFPA (quadriênio 2020-2024). Mestre em Letras pela UESPI (2019). Integra o grupo de pesquisa NIK, Núcleo Interdisciplinar Kairós: Estudos de Poética e Filosofia, do PPGL/UFPA.

2 Professor Adjunto do ILC e do PPGL da UFPA. Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Mestre em Teoria Literária pela UNB. Bacharel em Direito pela UnB e advogado. É um dos coordenadores da Rede Poética, Grupo Interinstitucional de Pesquisas em Arte e Filosofia. Coordena o Núcleo Interdisciplinar Kairós, Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA).

uma instância narrativa que não é fixa, que apresenta mobilidade e se desdobra, dialogando com a imagem-questão do mar. Trata-se de uma narrativa que está sempre sendo experienciada em seus devires.

Palavras-chave: Blanchot. *Thomas o Obscuro*. Mar. Pensamento como cura. Ir-e-vir eterno das questões.

RÉSUMÉ

Cet article cherche, à partir de l'interprétation de la deuxième version de l'œuvre *Thomas o Obscuro* (2021), de Maurice Blanchot, notamment du premier chapitre, à rechercher la pensée comme cure dans la traversée du personnage à travers la rencontre de Thomas avec la mer. Le sens existentiel de l'être comme présence est la recherche, c'est-à-dire la cure. C'est le mouvement qui parcourt le personnage, l'œuvre elle-même. *Thomas l'Obscur* est un récit dont la question centrale est la nature de l'être comme langage. Le présent ouvrage dialogue avec les études critiques, théoriques et philosophiques de Blanchot, Castro, Heráclito et Heidegger. L'œuvre présente des questions qui émanent d'une instance narrative non figée, mobile et qui se déploie, dialogant avec la problématique image de la mer. C'est un récit qui est toujours vécu dans son devenir.

Mots-clés : Blanchot. *Thomas l'Obscur*. Mer. La pensée comme cure. Éternel va-et-vient de questions.

INTRODUÇÃO

Maurice Blanchot (1907-2003), escritor francês, ensaísta, filósofo e crítico literário, é mais conhecido por seus trabalhos sobre literatura. Reverenciado na cena intelectual francesa pós-

Segunda Guerra Mundial, Blanchot foi um autor respeitado por pensadores, escritores e filósofos contemporâneos, como Barthes, Bataille, Deleuze, Derrida, Foucault, Klossowski, Kristeva, Lacan e Levinas. Sua obra literária constitui um *corpus* indispensável para o tratamento da relação entre literatura e filosofia, revelando certa singularidade que ressoa de forma substancial nos desafios do pensamento crítico e literário na contemporaneidade. Sua obra é considerada um verdadeiro desafio para estudiosos da área.

Os textos de Blanchot têm sido mais evidentes no campo da crítica literária, por meio de escritos mais convencionais, já traduzidos para o português: *A parte de fogo* (1997), *O espaço literário* (2011), *O livro por vir* (2005), *A conversa infinita 1, 2 e 3* (2001, 2007, 2010), *Lautréamont e Sade* (2014), *A escritura do desastre* (2016). Seus textos narrativos ainda pouco traduzidos e estudados no Brasil, tais como *Thomas L'obscur* (1941, 1950), *Aminadab* (1942), *Le Très-haut* (1948), *Au moment voulu* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), *L'Attente l'oubli* (1962), *L'Instant de ma mort* (1994). Esses estão entre os mais desafiadores da literatura francesa do século XX. Quem lê Blanchot nota que ele eleva a literatura a uma discussão dialogada que transcende os limites da experiência³ literária.

3 A experiência, neologismo criado pelo grupo de estudo sobre Poética, não é algo que acontece externamente ou para alguém, mas sim o próprio real manifestando-se como linguagem, significado, verdade e mundo naqueles que a experienciam. A experiência não é objetiva ou calculada, pois sua ocorrência está ligada à aprendizagem do que ao mero ato de aprender. Toda busca ou procura é, essencialmente, uma busca pelo sentido de sentir. Toda pro-cura é experiência, diferente de experiência. Conceitos e habilidades

Este artigo faz a interpretação da segunda versão da obra *Thomas l'Obscur*, de 1950, de Blanchot, referente ao exemplar publicado em março de 2021, pela editora E-Primatur, de Portugal, traduzido do francês por Manuel de Freitas. A estrutura do livro é marcada por uma narrativa (*récit*) composta por doze capítulos, totalizando 119 páginas. A primeira versão de *Thomas l'Obscur* foi escrita a partir de 1932, entregue à editora em maio de 1940 e publicada em 1941. A segunda versão, publicada pela editora Gallimard em 1950 (que traz na capa o título *Thomas l'Obscur: nouvelle version*), é resultado da redução significativa de dois terços em relação à primeira. Para este estudo, é também utilizada a segunda versão em francês, necessária para verificação da tradução, além da leitura e crítica da obra estudada.

A obra não possui um ponto central ou estático de onde é conduzida, mas sim uma fluidez e movimento ao longo do texto. Nela, essa instância se manifesta mediante uma prosa poética e filosófica que desafia as estruturas narrativas tradicionais. Por meio das mudanças frequentes de direção e da ausência de uma progressão linear, Blanchot cria uma experiência de leitura complexa e plural, na qual a linearidade da narrativa é subvertida em favor de uma abordagem mais fragmentada e descentralizada. Muitos críticos descrevem *Thomas o Obscuro* como uma narrativa

são adquiridos por meio da experiência, como alguém sendo experiente em fazer artefatos de madeira ou dar aulas. No entanto, a experiência é algo mais pessoal e profundo, relacionado às vivências e questões individuais. Ela não pode ser ensinada ou reduzida a conceitos, pois é uma forma de aprendizado única para cada pessoa.

não convencional, desprovida de enredo claro. Thomas é uma figura substancialmente paradoxal que dialoga com o fragmentário, a morte, o neutro, o fora, o obscuro. Thomas vai à praia, atravessa a floresta, entra em uma caverna antes de retornar ao hotel. Lá, ele se envolve obcecadamente na leitura de um livro que passa a lê-lo de volta. Ora vive como um morto em um corpo vivo, ora como um cadáver vivo, indiferente ao mundo que o cerca. Anne, outra personagem da narrativa, é tão incaracterizável quanto Thomas, coexistindo ao seu lado por um período determinado até morrer de maneira inexplicável no antepenúltimo capítulo. Essa situação leva Thomas a experienciar algo para além dos limites, questionando seu próprio pensamento, confrontando questões e o próprio existir. Thomas é a origem daquilo que não tem origem e, portanto, é considerado obscuro.

O recorte desta pesquisa se concentra no primeiro capítulo da obra, visando ao modo como a cura, por meio do pensamento, se manifesta na travessia de Thomas. Aqui não se pretende dar uma resposta conclusiva às questões que serão apresentadas, pois uma resposta autêntica a uma pergunta só mantém sua natureza como resposta quando enraizada no próprio ato de perguntar. A resposta não se configura como uma mera definição da questão. O prefixo “res-” remete à ideia de “coisa”; a “coisa posta” diante do ser humano, que é o fenômeno acontecendo. Isso porque a coisa se desvela ao ocultar sua verdadeira natureza, mantendo-se velada em seu ser. É nessa direção interpretativa que este artigo segue.

THOMAS E A GRANDE FIGURA OCEÂNICA

Antes de dar início à interpretação, é necessário explicar o que vem a ser o termo cura. A cura é um princípio que figura o homem e está intrinsecamente ligada à realidade. Ela é associada ao corpo humano e à sua relação poética com o mundo. Cura é o ato de permitir-se ser afetado pelas questões e deixar que elas conduzam o ser humano. Essa abertura para a cura gera um estado de busca, em que o ser humano se apropria do que lhe é próprio, ou seja, aquilo que ele é verdadeiramente. “A cura é um cuidar, desejar, amar o que se quer pelo vigorar da questão. O que é, antes de tudo, é o ser. Esse é o sentido poético-ontológico de cura, ou seja, cuidar, guardar e chocar, amar para que surja a figura” (Castro, 2011, p. 232). A cura é um enigma que permeia tudo o que Thomas sente e não sente, sabe e não sabe, quer e não quer, é e não é. Ela é a essência de Thomas, inseparável de sua existência e da forma como ele se move no mundo. Thomas está à pro-cura (mesmo não declarado por ele na narrativa) disto e daquilo e de si mesmo. O que move Thomas na pro-cura é a cura. Ela é a força que impulsiona todas as suas ações e está relacionada ao termo grego *poiesis*, que significa agir e criar, meio pelo qual a poesia se manifesta.

A obra inicia e traz a primeira imagem-questão de Thomas diante da grande figura oceânica. Eis a frase de abertura que relata e materializa o espaço móvel da narrativa: “Thomas sentou-se e olhou o mar” (Blanchot, 2021, p. 9). Ao sentar-se, dobrando-se na

direção da areia, Thomas busca fixar-se, conservar-se de maneira invariável, definido por um tempo, porém em vão. O olhar de Thomas está voltado fixamente para o mar. Entretanto “empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 653). É entrar na profundidade das questões que surgem, para ver além do que está à vista. É destampar os olhos, tirar a venda, descobrir. Thomas experiencia não apenas os mistérios das águas, mas, ao mesmo tempo busca tornar-se, dar-se a conhecer, revelar-se a si próprio, na e pela procura⁴, uma vez que toda procura, isto é, toda cura, envolve uma travessia.

No primeiro momento, Thomas *olha* o mar. Mas até então seu olhar não *vê* o que está diante de si. Olhar é diferente de ver. Ver significa apropriar-se da experiência para ver o mundo e captar a realidade que lhe é dada, oferecida. É descobrir o que não foi descoberto. É dar-se conta. Não é somente olhar, assim como ouvir ainda não é escutar. Esse ver é escuta. Nessa referência

4 “As procuras são regidas ao mesmo tempo pelas possibilidades, isto é, pela cura e pelo tempo, pois toda procura se dá no e enquanto tempo. O tempo nunca é exterior nem interior a nós. Somos tempo. Que tempo? O tempo que já vigora na cura. A cura do tempo e o tempo da cura são nossas possibilidades. O humano de todo ser humano é a cura” (Castro, 2011, p. 232). “Toda ação, toda pro-cura, se dá, acontece sempre, queiramos ou não, dentro de uma não-medida e de uma medida, que lhe são inerentes, internas e externas. Todas as ações humanas se dão, acontecem, sempre dentro de um paradoxo, de uma encruzilhada, numa palavra, num entre, ora orientadas pela medida da não-medida, ora tendo como fim a não-medida da medida” (Castro, 2010, n.p.). N.p. é uma abreviação para documento (texto) não paginado, conforme a ABNT.

ao mar, ao ver o mar, Thomas é convidado pelo obscuro a ver o não-visível no visível. Há uma diferenciação entre aquilo que se olha e o que ele vê. É possível que se possa olhar tudo em sua volta e não ver nada. Ver é o que possibilita experienciar a questão originária de tudo que se olha. A experiência dá a ele a estranheza de algo não explicado e que nada explica. É nessa poética da obscuridade que Thomas irá mergulhar, em “um dizer(-se) em que a obscuridade, o estranho se encontram em comunhão poética com toda unidade que aparece” (Calfa, 2014, p. 124). A música das sombras e a melodia dos mistérios evocam de forma poética na unidade de tudo o que existe. A obscuridade e o estranho convivem com a poesia, já que a poesia é o caminho para o desconhecido. Seja nas profundezas do mar, nos confins do céu ou da terra. No conhecimento, esclarecer é trazer à luz o que é obscuro, enquanto, no pensamento, esclarecer significa revelar o não sabido, desafiando o que já é conhecido. Há uma alusão à ironia socrática, na qual o não saber é paradoxalmente presente no saber (Leão, 2006).

Thomas encontra-se diante da imagem-questão do mar. Thomas vê o mar. “A experiência do ver não se faz a partir do olho, não consiste na função do órgão sensorial da visão, mas no aberto da clareira em que homem é ser-no-mundo, entre-ser, integração de limite e não-limite” (Calfa, 2014, p. 124). Ver o mar não se limita apenas ao funcionamento físico do órgão sensorial da visão, ou seja, não está restrita ao olho em si. Em vez disso,

ver está relacionado com a abertura que ocorre na clareira do ser-no-mundo do ser humano. A clareira mencionada refere-se ao espaço onde Thomas existe e interage com o mundo, na integração entre os limites e não-limites, ou seja, entre aquilo que é definido e delimitado e aquilo que é indefinido e ilimitado. A imagem-questão do mar é uma figuração que está presente em toda a obra. Não apenas no início da narrativa, mas também no último capítulo. Thomas está diante do mar. Ao olhar e vê-lo, ele é levado a emergir na contemplação do mundo. Ver o mar é refletir sobre os limites da linguagem, na dificuldade do próprio humano em capturar completamente as experiências. A linguagem, por exemplo, nem sempre é suficiente para revelar a profundidade das coisas, do humano, do universo. As palavras não são apenas sistemas de signos que se referem aos objetos no mundo, mas meio de revelar o mundo, as coisas presentes nele, no universo. O mar, assim como a existência, apresenta sua natureza complexa, abarcando diversas dimensões.

Não há separação entre Thomas e o mar. Thomas é o mar (a liminaridade, o entre, a pro-cura, a dobra). A água (o mar) é aqui entendida não somente como elemento dito natural, mas como imagem-questão do devir, da transitoriedade que Thomas está a percorrer, e que envolve a exploração das fronteiras, em uma realização contínua, em curso. Como referencialidade, Thomas é a própria natureza, pois ele não deixa de ser terra/mar por ser já mundo, mesmo porque terra/mar e natureza são o próprio ser

se dando (sendo) enquanto possibilidade, como sentido (mundo, linguagem). A palavra “ser” está intrinsecamente ligada à ação e é por meio dessa ação que o sentido e a verdade se manifestam. Isso torna a existência de Thomas uma experiência, levando-o a não apenas ter vida, mas a verdadeiramente existir. A palavra ser não se limita a uma ideia abstrata, mas sim às potencialidades que permite o ser existir como o que ainda não é, porque o ser existe e, ao mesmo tempo, não existe.

Diante do mar, do vasto corpo de água que concentra vida, regido pelo mistério, pela não-medida, pelo abismo, é como se, ao contemplá-lo, Thomas estivesse olhando para si mesmo, como em um espelho. Mas o que reflete o espelho? A realidade? A veracidade das coisas? A autorreflexão acerca de si próprio e do mundo? A palavra “espelho”, do latim *speculare*, *specŭlum*, constitui especulação (do latim *speculatŭo* que quer dizer espiar; contemplação), reflexão (do latim *flectĕre* que significa curvar, dobrar). O mar, como espelho, reflete a dobra de Thomas, e, ao mesmo tempo, a passagem para o outro mundo, invertido. Diante do mar, Thomas se depara com algo que o faz transcender a percepção habitual. A dobra está relacionada à ideia de desdobramento de Thomas para além dos sistemas, relações e causas, sem uma razão específica. A dobra reflete sobre a natureza do ser, identidade, diferença e presença, utilizando termos como *arkhé* (princípio ou origem) e *télos* (finalidade ou propósito). Ela é um processo contínuo de desdobramento e mudança, no qual

o ser se manifesta em sua plenitude, incorporando tanto o nada quanto o tudo como um único e mesmo aspecto. Heráclito (1991) afirma no fragmento 84: “Transformando-se, repousa”. Segundo ele, o princípio da transformação é o repouso e o do repouso é a transformação. Essa interconexão é a dobra. No fragmento 103, Heráclito também declara: “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo”. Essa afirmação complementa a ideia anterior, introduzindo a noção de fim e percurso. O percurso da dobra ocorre, portanto, dentro da esfera do círculo.

A vastidão aparentemente infinita do mar que Thomas presencia é o tornar-se do seu ser em estado inicial de indiferenciação, de indefinição. “O oceano, o mar são, em virtude de sua extensão aparentemente sem limites, as imagens da indistinção primordial, da indeterminação original” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 651). O mar é também entendido aqui como imagem ontológica de Thomas, do seu ser originário. Encontro com o não definido, o inexplorado. Não há separação ou distinção entre eles. Thomas é uma pequena parte de um todo maior e mais complexo, uma pequena gota em um vasto oceano de possibilidades. Naquele instante, durante algum tempo, Thomas “permaneceu imóvel, como se tivesse ido ali para seguir os movimentos dos outros nadadores” (Blanchot, 2021, p. 9). No entanto, “embora a bruma o impedisse de ver muito longe, ele manteve, com obstinação, os olhos fixados naqueles corpos que flutuavam com dificuldade” (Blanchot, 2021, p. 9). Estar imóvel não significa necessariamente

estar impossibilitado de se mover. Pelo contrário. Mesmo imóvel, parado, Thomas está em movimento, em um tempo de mudança.

Thomas segue com o olhar o ritmo dos outros nadadores, aqueles corpos que flutuavam pela mobilidade da vida. Aquilo se dava a partir da distância e, ao mesmo tempo, da aproximação das imagens que ele tinha dos outros nadadores. Toda imagem é o elemento que preserva tudo o que se apresenta, simultaneamente obscurecendo e velando à medida que se torna mais evidente. Thomas quase não via nada por causa da bruma. A neblina apresenta o que é vago e não definido, momento em que as formas ainda não estão claras ou distinguíveis. Ela é a fusão entre a água e o fogo, que precede qualquer forma definida, assemelhando-se ao caos que existia no início de tudo. A neblina indica uma transição temporal, uma passagem, um período entre dois estados, que antecede a revelação de eventos significativos (uma espécie de introdução, ou prelúdio, ao momento em que algo será revelado). Toda manifestação é o ato de se dar a conhecer. É o desconhecido se manifestando.

O mar é a imagem-questão da liberdade, do risco, em que Thomas se deixa deslizar até tocá-lo. “Depois, tendo sido tocado por uma onda mais forte, desceu por sua vez ao declive de areia e deslizou para o meio dos redemoinhos que logo o submergiram” (Blanchot, 2021, p. 9). Atingido e invadido pelas águas do mar, ele desliza fluidamente como uma gota d’água na direção do oceano. A sabedoria budista propõe que para impedir que uma gota d’água

evapore, devemos jogá-la no mar. “Uma gota de água basta para criar um mundo e para dissolver a noite. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (Bachelard, 2013, p. 10). Ao deslizar como uma gota d’água, ele se mistura com o mar, tonando-se uma só unidade. Heráclito utiliza a imagem-questão da água como uma figura que interpreta a circularidade da vida, e para afirmar que as coisas mudam invariavelmente. Thomas é submergido por redemoinhos que são capazes de destruir e recriar aquilo que está em seu caminho, interferindo no decurso das coisas. Imerso no mar, no entre, Thomas encontra-se mergulhado no obscuro.

Mas, afinal, o que é o mar? O mar é uma questão. O mar: “Não é a extensão territorial nem o volume d’água. [...] é o elemento onde todas as gotas d’água encontram seu lugar e de onde se desprendem e para onde voltam. O mar é: a Vida” (Castro, 2011, p. 239). É a linguagem primordial. O mar figura a imagem-movimento das intensidades, das oscilações existenciais, das dobras, das perplexidades. Lugar onde tudo surge e para onde tudo retorna. Espaço das alterações. “O mar é uma palavra que diz a complexidade do círculo poético, radicando seu dizer embrionário (nascido em cantos embebidos de entusiasmo) naquilo que ainda não se pensou” (Pessanha, 2013, p. 113). O mar é a porta para o desconhecido, caminho para aquilo que não se sabe, a imensidão líquida do não-limite, para onde o corpo e o pensamento de Thomas fluem.

Thomas deixa a costa (a linha que separa o mar da terra) e retorna a outro ponto do mar. “O mar estava tranquilo e Thomas tinha o hábito de nadar durante muito tempo sem se cansar. Mas hoje tinha escolhido um itinerário novo” (Blanchot, 2021, p. 9). A escolha de Thomas por um novo caminho, não-habitual, revela a vontade do seu ser por mudança, pelo originário. Originário porque inaugura sentido, porque nele vigoram questões vitais que lhe surgem. Todavia, “o original é o que necessita de um marco inicial e ruma para o limite de um ponto final, logo, estabelece-se uma relação em que o original é o novo” (Pessanha, 2013, p. 163). Todo processo de criação está relacionado à ideia de originalidade, pois não é algo que tem uma sequência temporal clara (sem antes ou depois). O originário está relacionado à totalidade do ser e está sendo realizado simultaneamente nos entes (elementos ou seres). É no limite que Thomas experiencia o obscuro, pois é nele que o originário manifesta sua existência, abrindo o caminho para o desvelar e velar de seu mistério, transcendendo as fronteiras entre humano e não-humano, entre visível e invisível, entre real e imaginário. Enquanto Thomas nadava, “a bruma escondia a margem. Uma nuvem descera sobre o mar e a superfície perdia-se num clarão que parecia a única coisa verdadeiramente real” (Blanchot, 2021, p. 9). A luz, como origem de tudo, possibilita tanto a claridade quanto a escuridão.

A margem coberta pela neblina é a fronteira, o limite, o contorno das imediações periféricas, das proximidades, assim

como o espaço em branco em volta das páginas da obra. A narrativa relata que a única coisa verdadeiramente real era a luz que fazia com que a superfície se perdesse. Mas o que é o real? Aquilo que existe? Aquilo que as coisas realmente são? A coisa material? A verdade acontece quando a realidade eclode e passa a existir. Por isso: “A resposta quase invariável à pergunta ‘O que é o real?’ é: ‘O que é verdadeiro’. Mas se perguntarmos ‘O que é verdadeiro?’ virá outra resposta ainda mais surpreendente: ‘O que é real’” (Castro, 2004, p. 17). Uma questão referente aos termos surge: real e verdadeiro, o que são? “Esse é o círculo vicioso da metafísica. Real é um conceito metafísico. Verdadeiro é um conceito metafísico” (Castro, 2004, p. 17). De acordo com Descartes, o verdadeiro é aquilo que é real, ou seja, o que é consistente com o que realmente existe. Para Descartes, algo é verdadeiro quando ele pode ser comprovado pela experiência, observação ou raciocínio. Todavia, “o homem se move dentro do real (entre as coisas), procurando a realidade (a essência do real), mas fadado sempre e somente a realizações” (Ferraz, 2014, p. 124). Por essa razão que “o real se mostra, se desvela, mas também se retrai, também se vela, porque não sabemos o que seja a sua realidade” (Ferraz, 2014, p. 124).

O real não é algo óbvio, mas antes algo obscuro, desconhecido. É uma realidade que desafia, que confunde, pois se trata de uma questão que está sempre em aberto, que se vela e se desvela. “O real não é evidente [...]. O real é misterioso, é fugidio, é estranho, é extraordinário” (Castro, 2004, p. 17). É tudo que

Thomas, naquele instante, experiencia diante do mar, do mundo, da vida. “O que é real deixa de ser o que em seu ser se mostra, para passar a ser determinado pela medida, pela identidade e pela ideia como o que é capaz de condicionar as possibilidades para o que é ou não real (Jardim, 2005, p. 74). O real constitui aquilo que existe e o que não existe? O que é possível e o que não é possível? “O real não é a priori e nem pode ser estabelecido de antemão por nenhuma lei. O real não se comporta de acordo com nenhuma norma, não se deixa domesticar pela adjetivação” (Jardim, 2005, p. 78). Para Guimarães Rosa (1968, p. 52), “o real não está na saída nem na entrada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. É nessa travessia que Thomas encontra-se percorrendo o pensamento que se dá como cura, como devir, na e pela terceira margem. “O real é uma doação da *poiesis*. Este real se manifesta, se nos aparece, se mostra, se nos dá, se nos revela, é uma doação que nos lembra a epifania divina” (Rocha, 2007, p. 168). A realidade é algo que é doado e revelado a Thomas, e que se manifesta de maneira não convencional, como um presente divino, uma vez que ela realidade é uma manifestação sagrada.

Mergulhado no entre das águas, Thomas experiencia uma ruptura do ser, do pensamento. Mergulhar nas ondas do mar indica uma quebra com a vida habitual, com o que é conhecido e seguro. Mergulhar no mar transporta Thomas para um outro mundo, onde tudo passar a ser diferente, inaugural. A água é lugar de encontro, de ligação, de referência. Mergulhar no

mar significa retorno às origens. É, além disso, “uma regressão uterina, o retorno à matriz original, um retorno à fonte de vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 119). É também “a meditação de um momento de esquecimento, de renúncia à sua própria responsabilidade, um ‘colocar-se fora do jogo’, uma espécie de vacuidade” (*ibidem*). Toda ruptura dialoga com esquecimento, renúncia, porque é entrada no vazio. “Essa imersão intervém no tempo vivido como um hiato” (*ibidem*). Ou seja, tempo e espaço de ruptura, separação, fenda, abertura no corpo e no pensamento humano.

Agitado pelos redemoinhos, Thomas não sente a sensação de estar no meio das ondas tampouco de estar entre elementos familiares. “Redemoinhos sacudiam-no, sem todavia lhe darem o sentimento de estar no meio das ondas e de se revolver entre elementos que já conhecia” (Blanchot, 2021, p. 9). A ausência de familiaridade é causada pela estranheza ou desconexão com os elementos conhecidos, em uma atmosfera de desorientação ou falta de controle diante de forças desconhecidas que ele experencia. A falta de certeza que Thomas tinha sobre a presença da água transformava a atividade de nadar em algo desencorajador, possivelmente porque a dúvida criava uma sensação de inutilidade, de que o seu esforço não o levava a lugar nenhum. “A certeza de que a água faltava impunha até ao seu esforço para nadar o carácter de um exercício frívolo do qual apenas extraía desencorajamento” (Blanchot, 2021, p. 9). Por mais que Thomas tentasse se controlar,

dominar-se, conter-se, para afastar determinados pensamentos, era-lhe impossível.

Thomas olhava para o vazio, a fim de encontrar nele algum apoio, alguma ajuda, mas não conseguia fixar seus olhos em coisa alguma. A falta de referências sólidas (palpáveis) faz com que os pensamentos de Thomas escapem. “Talvez lhe tivesse bastado controlar-se para expulsar semelhantes pensamentos, mas, como os seus olhares não se podiam agarrar a nada, parecia-lhe estar a contemplar o vazio na intenção de encontrar nele algum apoio” (Blanchot, 2021, p. 9-10). Mas, afinal, que é o vazio? O vazio é a possibilidade de todas as possibilidades. É a matéria prima para todas as criações, o próprio princípio e o fim, tudo nele presente. Fonte de toda a energia criativa, o vazio é quem abre espaço para que a vida aconteça. É como a água que molha e dá vida à terra, que é o vazio, o nada de onde tudo nasce. Thomas não podia se agarrar em nada. O “ser humano encontra-se lançado no nada, realizando-se entre o ser e o não-ser que, paradoxalmente, ele já é” (Castro, [s.d.], n.p.). Thomas encontra-se alastrado por uma existência indefinida, confrontado com a realidade, consciente do seu próprio limite. Vazio não é o nada (pensado pelo senso comum). “O vazio não é vazio. É um vazio cheio de possibilidades, de potencialidades, um vazio pleno, um vazio-todo, bem diferente do vazio-nada como o pensamento mecanicista do Ocidente percebe” (Rocha, 2007, p. 164). O vazio é um estado de abertura. Lugar das fronteiras, das explorações. No fragmento 123: *phýsis*

krýptesthai phileî, de Heráclito, a *phýsis* manifestada pode ser onda e/ou partícula, mas o *krýptesthai*, não. Este é abismal, o silêncio que funda e possibilita toda voz, toda presença, toda manifestação. O nada é a matriz de tudo; fonte que permite a presença do todo.

Outro elemento que surge diante de Thomas, enquanto estava no mar, é a tempestade. “Foi então que o mar, agitado pelo vento, se enfureceu. A tempestade perturbava-o, dispersava-o em regiões inacessíveis, as rajadas atordoavam o céu e, ao mesmo tempo, havia um silêncio e uma calma que deixavam pensar que já tudo tinha sido destruído” (Blanchot, 2021, p. 10). A tempestade, do latim *tempestas*, *ātis*, significa “hora do dia, divisão do dia, bom tempo, mau tempo”, configurando a desordem, o contratempo, a imprevisibilidade. A tempestade perturba o ambiente marinho, dispersando Thomas para regiões inacessíveis. O silêncio de que fala o narrador não é o da falta de fala, de som. O silêncio envolve grandes acontecimentos, enquanto a mudez, que é a ausência de palavras, esconde esses acontecimentos. O silêncio se assemelha ao por vir, a mudez se assemelha à regressão. Porque é no silêncio que surge a possibilidade de escuta. “Frequentemente, Sidarta e Vasudeva permaneciam sentados [...] junto da ribeira. Calados, escutavam o que lhes segredava a água, a qual, para eles, não era apenas água, senão a voz da vida, a voz do que é, a voz do eterno devir” (Hesse, 2003, p. 91). A fala do silêncio que se dá pela escuta é antes de tudo poesia. De acordo com as mitologias, o silêncio precedeu a criação do mundo e que haverá silêncio novamente no final dos tempos.

Voltando à narrativa. “Thomas tentou libertar-se da onda insípida que o invadia. Um frio muito intenso paralisava-lhe os braços. A água girava em turbilhões. Seria realmente água?” (Blanchot, 2021, p. 10). A substância ao redor de Thomas seria realmente água? Questiona o narrador, seguindo com o relato. “Ora a espuma ondulava diante dos seus olhos como flocos esbranquiçados, ora a ausência da água se apossava do seu corpo e o arrastava violentamente” (Blanchot, 2021, p. 10). A ausência da água o afeta de modo violento. Contudo, essa ausência não é um nada. “Ausência é precisamente a vigência apropriada da plenitude velada do ter-sido e assim do que, reunido no modo de ter-sido, vige e é” (Heidegger, 2012, p. 162). Ela não é simplesmente a falta de algo, mas sim a presença velada daquilo que já foi e que continua a existir no modo como foi vivido. A imagem das ondas e da tempestade são os impulsos instintivos que confrontam e desafiam o controle. Os ventos empurravam as águas do mar contra o rosto de Thomas. Depois disso, ele “respirou mais lentamente, durante uns instantes conservou na boca o líquido que as rajadas lhe atiravam contra a cabeça: doçura morna, beberagem estranha de um homem desprovido de gosto” (Blanchot, 2021, p. 10). Em uma tentativa de se acalmar ou de se ajustar à intensidade dos elementos naturais, Thomas conserva na boca o líquido que as rajadas lhe atiram contra a cabeça, desprovido de gosto, em um estado quase de indiferença.

Seria uma aceitação passiva das circunstâncias? Thomas parece resignado, indo de encontro às ondas. Apesar de não ter controle das ações, a passividade de Thomas é evidente. Em *L'écriture du désastre*, livro de ensaio filosófico, Blanchot discute a noção de passividade, *passivité*, palavra formada por dois movimentos: *pas* de passo, que sugere um movimento em direção a algo, e *pas* de não ir, que traz a ideia de negação ou não-movimento. A narrativa continua. “Depois, fosse por causa da fadiga, fosse por uma razão desconhecida, os seus membros deram-lhe a mesma sensação de estranheza que a água em que se revolviam. Essa sensação pareceu-lhe de início quase agradável” (Blanchot, 2021, p. 10). A estranheza está relacionada à experiência de não se sentir em casa ou familiarizado. Por causa da fadiga ou por razões desconhecidas, seu corpo estranhou aqueles elementos, mas ao mesmo tempo era quase tudo agradável para Thomas. Arrebatamento e desconforto.

THOMAS HABITA POETICAMENTE O MAR

Naquele momento, Thomas “perseguia, ao nadar, uma espécie de devaneio no qual ele se confundia com o mar” (Blanchot, 2021, p. 10). “A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem” (Bachelard, 2013, p. 7). Thomas encontrava-se unido à água, não apenas fisicamente, mas ontologicamente. O estado de existência associado à água é de

vertigem, implicando um movimento contínuo de transitoriedade constante. Thomas não está separado do mundo, pois é parte integrante dele. Era, portanto, impossível diferenciar quem era quem ou o quê. Thomas habita poeticamente o mar. Depois, ao perseguir um devaneio, Thomas era transportado para o nada, o vazio, para o pensamento da água. “A embriaguez de sair de si, de deslizar para o vazio, de se dispersar no pensamento da água, fazia-o esquecer qualquer inquietação” (Blanchot, 2021, p. 10). A embriaguez, a ebriedade “engendra a perda do conhecimento de tudo o que é alheio à Verdade, o esquecimento até do nosso esquecimento (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 364). No estado de ebriedade o ser humano se desconecta da realidade vigente. Isso faz Thomas esquecer suas inquietações, perder suas referencialidades, libertar-se do condicionamento estruturante de mundo.

Ao deslizar para o vazio, para o nada, disperso no pensamento da água, Thomas esquecia todo mal-estar que lhe acometia. “E mesmo quando esse mar ideal de que se tornava cada vez mais íntimo se tornou por sua vez o verdadeiro mar onde estava como que afogado, não se emocionou tanto quanto deveria” (Blanchot, 2021, p. 10). A falta de emoção indica uma desconexão entre a realidade percebida? Tudo nele gira em torno da imprevisibilidade. Lançado no destino, no porvir das questões, “havia sem dúvida algo de insuportável em nadar assim ao acaso com um corpo que lhe servia unicamente para pensar que nadava,

mas ele sentia também um alívio, como se tivesse finalmente descoberto a chave da situação” (Blanchot, 2021, p. 10-11). Há uma incompatibilidade entre os elementos que se diferenciavam, mesmo que paradoxalmente, diante da situação desagradável e do alívio imediato. Naquele momento, era revelada uma solução. Não havia mais códigos. A chave de toda solução abre não portas físicas, mas estados ou níveis profundos de conhecimento. Isso não se limita à resolução de enigmas ou à resposta de mistérios, mas acesso pleno às questões.

Naquele instante, tudo para Thomas se limitava “a continuar com uma ausência de organismo numa ausência de mar a sua viagem interminável” (Blanchot, 2021, p. 10-11). Novamente, a ausência de que se fala “não é um nada. Ausência é precisamente a vigência apropriada da plenitude velada do ter-sido e assim do que, reunido no modo de ter-sido, vige e é” (Heidegger, 2012, p. 162). A falta de presença física se une à ausência do mar, criando uma sensação de travessia inacabável por parte de Thomas. A ausência para Heidegger é mais do que simples vazio. Ela é a presença velada da plenitude do passado, que continua a vigorar e existir no modo como foi. A natureza da ausência convida à reflexão sobre o seu significado, indo além da compreensão convencional. A ausência de um organismo, de uma possível constituição orgânica, de um corpo formado por órgãos, organelas ou outras estruturas que interagem fisiologicamente para executar os diversos processos necessários à vida, era uma parte

essencial daquela experiencição. Um corpo sem organismo, ou seja, um corpo sem órgãos, conforme Deleuze e Guattari (1996), é constituído pelo indeterminado, no qual circulam e atravessam intensidades.

A ideia de ausência de organismo ou de corpo sem órgãos também pode ser encontrada em uma passagem do texto do poeta francês Antonin Artaud, intitulado “Para acabar com o julgamento de Deus”, escrito em 1947. Nessa passagem, Artaud propõe a libertação do corpo de todos os seus automatismos, devolvendo-lhe sua verdadeira liberdade ao conseguir um corpo sem órgãos. Isso é expresso pela frase: “Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertados de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade. Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes «musette» (Artaud, 1975, p. 50). E assim, continua o poeta: “esse reverso será o seu verdadeiro direito” (Artaud, 1975, p. 50). Para Artaud, o corpo é um espaço de intensidades, e liberá-lo de seus automatismos é permitir-lhe uma verdadeira liberdade. Dançar às avessas seria escapar dos padrões convencionais e buscar uma autenticidade não restrita pelas convenções habituais. No contexto do personagem Thomas, ele está em processo, e conceder-lhe um corpo sem órgãos possibilitará tal liberdade.

A noção de órgãos vai além da noção convencional, como coração, rins ou cérebro, abrangendo todas as divisões e segmentações que permitem ao ser experienciar parcialmente

a natureza, atravessando diferentes planos de fluxos que afetam cada parte do corpo. Nesse sentido, “há o mundo do orgânico e o mundo do corpo. Ao organismo corresponde o mundo já dado e manifestado enquanto rede de relações e funções. É o mundo das disciplinas, da língua como código, da linguagem como meio. Ao corpo corresponde o mundo inaugural, poético” (Castro, 2006, p. 34). Um corpo sem órgãos não é um corpo desprovido de órgãos, mas sim um corpo que possui órgão, mas sem a organização que se conhece. Isto é, não se refere literalmente a um corpo físico sem órgãos internos, mas sim a ideia de desmontar estruturas, categorias, hierarquias pré-estabelecidas. Como explica Castro (2015, p. 200), “nosso corpo é feito de paragens (limites) e de passagens (não-limites). O corpo-acontecimento é o entre-ver, entre-ter, entre-compreender de paragens e passagens, articulados no pensar”. As paragens definem os limites do corpo, enquanto as passagens permitem transcender fronteiras e criar novas formas de ser. Thomas, portanto, experiencia o mundo pelo corpo, isto é, pelo corpo como acontecimento, na e pela pro-cura.

A viagem interminável que Thomas percorre é a travessia constante da sua existência. O espaço-tempo no qual ele transita (pelas águas do mar, pelo corpo, pelo pensamento) não é fixo, não pode ser conclusivo, é sempre outro. A narrativa relata que “a ilusão não durou muito. Teve de vagar de uma margem à outra, como um barco à deriva, na água que lhe dava um corpo para nadar. Qual a saída? Lutar para não ser arrastado pela onda que era o seu

braço? Ser submergido? Afogar-se amargamente em si?” (Blanchot, 2021, p. 11). A ilusão é uma falsa percepção que Thomas tem da realidade, algo que não dura muito tempo. A margem é sempre a borda ou limite extremo de algo. “O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso” (Bachelard, 2013, p. 49). Thomas é levado para uma posição intermediária entre dois extremos, uma zona de transição ou indefinição. A saída é passagem; porta; abertura; ruptura; caminho.

Thomas é um barco à deriva, vagando sem rumo entre margens opostas. Essa imagem dá a falsa sensação de Thomas estar perdido. Ora, ele está enfrentando questões sem soluções claras, e qualquer escolha parece levá-lo a um resultado impresumível, trágico. Atravessar, estar à deriva, exige chegar ao meio, na terceira margem do obscuro. “É nesse elemento que nos tornamos um pequeno e frágil navio que só pode continuar navio vivo e em atividade caso se mova naquilo que lhe permite se mover: a água, o mar, a Vida” (Castro, 2011, p. 245). A travessia humana é, portanto, pro-cura, na e pelas questões que surgem ao longo do caminho.

THOMAS E A RUPTURA DE TODOS OS LAÇOS

Deixando-se arrastar pelas águas do mar, Thomas escapava dos caminhos já prefigurados. “Era decerto o momento de parar,

mas restava-lhe uma esperança, nadava ainda como se no seio da sua intimidade restaurada tivesse descoberto uma possibilidade nova” (Blanchot, 2021, p. 11). Como interromper aquele movimento? Não havia chance alguma. Restou-lhe uma esperança. E como se sabe, “aquele que espera, espera o que não tem. Se o tivesse, não precisaria esperar” (Unger, 2006, p. 180). Thomas, de alguma maneira, pertence àquilo que espera. Para Heráclito (1991, p. 63), “se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso”. A mudança de rumo, de direção, as modificações físicas e do pensamento, iam transformando Thomas em um ser disforme, sem qualquer parte membranosa que pudesse ajudá-lo a se locomover pelas águas. Como descrito, “ele nadava, monstro desprovido de barbatanas. Debaixo do microscópio gigante, fazia de si um amontoado audacioso de pestanas e de vibrações” (Blanchot, 2021, p. 11). Thomas era conduzido a um estado monstruoso que incorporava elementos do abismo, desprovido de qualquer ordem ou proporção, que lembra um período anterior à criação. Cada ser enfrenta seu próprio estado caótico antes de qualquer processo reestrutural.

Thomas incorpora as experiências adquiridas ao longo do caminho. Ele emerge de uma dinâmica complexa que envolve diversos fatores, como a ruptura, a liberdade, o acaso e o risco, que estão para além de seu controle. Thomas pertence à esfera subterrânea, obscura, clandestina, em diálogo com tudo que

o cerca. Ele desliza como uma gota d'água⁵ para regiões vagas, desconhecidas, um lugar sagrado, particularmente inaugural. Como o narrador relata, “a tentação adquiriu um carácter completamente insólito, quando da gota de água ele procurou deslizar para uma região vaga e, contudo, infinitamente precisa, algo como um lugar sagrado, tão apropriado para ele que bastava-lhe estar lá, para ser” (Blanchot, 2021, p. 11). Mas o que seria esse lugar sagrado? O sagrado é o encontro com a dimensão transcendente e, ao mesmo tempo, imanente (material) da existência. O mar é sagrado porque dá origem à vida, pois “é no mar que o sagrado faz vigorar a sua presença constante” (Castro,

5 “Não esqueçamos que ex-porcienciar só é possível porque nos movemos ‘entre’ o limite e o não-limite. Seria como sendo algo e esse algo, como por exemplo, uma gota de água, quisesses falar do Mar sem lhe pertencer e pudesses subsistir sem o Mar. Ela até pode se destacar (pois é ente) do Mar para ser uma gota, ser um é. Porém, ela sendo um é, uma gota, só insistindo e per-sistindo no seu *elemento* – o Mar – pode continuar sendo que é: uma gota do e a partir do Mar, pois o Mar como seu *elemento* é o seu *Princípio* – evidentemente não causal, pois aí o Mar não é causa de nada, mas o *Princípio* no sentido da sua com-sistência e per-sistência, ou seja, o Nada é e não-é a gota. Mas a gota sendo neste sendo remete para a sua proveniência: o Mar, o Nada. Claro que aqui Mar é uma imagem-questão. O que a gota pode dizer do Mar se não for já se movendo e provindo do Mar? Como a gota pode ser sem o Mar? E levando ao extremo só nos resta o abismo diante do qual nada podemos dizer, porque ainda *Nada podemos dizer*. Nesse sentido o próprio *dizer* é um ‘entre’. Quando perguntamos: O que a gota pode ser sem o Mar? Devemos também compreender que esse *dizer* (seria em alemão *dichten*) só pode ou não-dizer na medida em que esse *dizer* (*dichten*) já co-pertence ao *Elemento*, ao Mar, ao *Nada*. Tanto a fala, a proposição como a consciência que ela opera não fundam o Mar, assim como o ‘entre’ não funda o Mar, mas por ser e estar ‘entre’ é que pode se abrir ou fechar, se alienar ou reintegrar no que é *Princípio: o Mar*. O círculo é círculo *do Mar*. *O tempo é tempo do Mar*. A póiesis é póiesis do Mar. O rito é rito do Mar. O mito é mito do Mar” (Castro, 2006, n.p., grifos do autor).

2011, p. 252). A água do mar cura, liberta, apura, lapida, expurga. “O sagrado diz do lugar de abertura da realidade, onde tal separação e divisão não existe. O âmbito do sagrado não comporta as dicotomias metafísicas” (Castro, 1994, p. 71). Essa noção de sagrado vai além do contexto religioso, pois ele é a energia que permeia o tempo, a memória, a linguagem e o sentido do ser. É a força vital que convida à vida.

O sagrado está intrinsecamente ligado à experiência de Thomas com o obscuro. Conforme Castro (2006, p. 19), “o sagrado mítico-poético é a vivência do mistério da voz do silêncio. Nele, a preservação do sagrado ocorre ao escutar a voz da linguagem da cura”. A comunhão de Thomas com o sagrado está associada à sua capacidade de ouvir (escutar) e se deixar atingir pela linguagem do mistério e da cura. “A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. De todos os elementos, a água é o mais fiel espelho das vozes” (Bachelard, 2013, p. 199). A palavra “sagrado” é um termo que o poeta Hölderlin, por exemplo, utiliza para referir-se à natureza. “Natureza para o poeta possui, antes, a ressonância da palavra-guia dos primeiros pensadores gregos – *phýsis* –, como o aberto, por onde as coisas brotam e desabroçam, mas também como o obscuro, por onde elas se escondem e repousam” (Michelazzo, 1999, p. 144). A natureza de Thomas é tanto reveladora quanto obscura.

A existência de Thomas já estava marcada pelo destino, ou seja, pela aventura de existir. A narrativa continua, ao descrever

que: “dir-se-ia um côncavo imaginário onde ele se enterrava porque, antes que lá chegasse, já o seu rasto lá estava marcado” (Blanchot, 2021, p. 11). A imagem do côncavo imaginário é o espaço indefinido onde Thomas se deixa ocultar e, ao mesmo tempo, se enterra sob a terra, se sepulta (como um cadáver). O fato de o rasto (ou seja, sua marca ou presença) já estar lá antes mesmo de ele chegar indica uma predestinação. O destino é aquilo que o ser humano recebe sem ter decidido escolher receber. Segundo Ferraz (2014, p. 134), “o homem é destinatário do destino. Destino é o que ele já recebeu para ser, suas origens, sem as quais ele não é. Não se pode pular a própria sombra: só se pode ser a partir das origens, que em nós se dão para que sejamos”. O senso comum confunde o destino com eventos que acontecem de forma inevitável (determinismo). Destino está relacionada à ideia de encaminhar algo a alguém. No entanto, o que é destinado não é um objeto, e o destinatário não é um sujeito passivo. Isso porque o que é destinado é a essência do ser, que se manifesta na humanidade das pessoas.

Aqueles que se conformam com as limitações e circunstâncias da vida negam seu destino, transformando sua existência em uma prisão. Da mesma forma, aqueles que acreditam que liberdade é poder fazer tudo o que desejam também negam o destino. O verdadeiro entendimento do destino envolve estar aberto para ser e não se submeter a uma vontade determinista que limita e aprisiona. Ser livre é aprender a lidar com a tensão

da existência e aceitar o destino que lhe foi dado. Por meio da ruptura e da renúncia, o ser humano encontra a verdadeira liberdade. É preciso estar atento e escutar o chamado do destino, que guia o ser para se tornar quem realmente é. Thomas “[...] fez então um último esforço para se ajustar totalmente. Isso foi fácil, não encontrava qualquer obstáculo, regressava a si, confundia-se consigo ao instalar-se naquele local onde nenhum outro podia penetrar” (Blanchot, 2021, p. 11). Essa passagem indica uma procura por autenticidade e autodescoberta. Thomas faz um último esforço para se ajustar totalmente. Ele se adapta e se reconecta consigo mesmo (lugar inacessível para qualquer outro), apontando para a singularidade da experiência individual. Ao regressar, Thomas retorna ao lugar de origem, estado, condição ou situação anterior. Como o trecho relata, Thomas, “por fim, teve de regressar. Encontrou facilmente o caminho de regresso e voltou a ter pé num local que alguns nadadores utilizavam para mergulhar” (Blanchot, 2021, p. 12). Tudo é ciclo; é parte intrínseca da experiência humana. Embora haja limitações para a extensão da transcendência e para a permanência nesse estado. Forças ou realidades o forçam a retroceder. Ele volta ao mesmo espaço compartilhado com outros indivíduos. É um retorno que não replica o passado, mas que o diferencia. Como um eterno retorno da diferença.

Aproximando-se do fim do primeiro capítulo, àquela altura, todo o cansaço provocado pelo esforço físico, cognitivo e orgânico

de Thomas havia desaparecido. “A fadiga desaparecera. Nos ouvidos conservava uma impressão de zumbido e de queimadura nos olhos, como seria de esperar após uma permanência demasiado longa na água salgada” (Blanchot, 2021, p. 12). O zunido nos ouvidos (a escuta) e a queimadura nos olhos (o ver) foram afetados. Ciente, virando-se para a escuridão do sol, Thomas tentava reconhecer o caminho que havia percorrido, sucedido de um lado para o outro, de uma margem a outra. De acordo com Castro (2015, p. 26), “todo caminho é uma caminhada de passagens e paradas, nas e com as estâncias do existir em contínua possibilidade de ascensão e iluminação, até advir a possível plenitude. Ao ser humano é próprio o existir”. Thomas encontra-se em uma caminhada de mudanças e pausas.

À frente dos olhos de Thomas, uma névoa obscurecia sua visão. “Deu-se conta disso quando, ao virar-se para a toalha sem fim na qual se refletia o sol, tentava reconhecer em que direção se afastara. Tinha então uma verdadeira névoa diante da vista e distinguia algo naquele vazio turvo que seus olhos penetravam febrilmente” (Blanchot, 2021, p. 12). Thomas procura ver com clareza, mas as coisas são ocultas e inacessíveis. A névoa e o infinito se entrelaçam, mas Thomas vê alguém nadando no horizonte, se distanciando, como relata a narrativa. “À força de espiar, descobriu um homem que nadava muito longe, meio perdido no horizonte. A semelhante distância, o nadador estava constantemente a fugir-lhe” (Blanchot, 2021, p. 12). Quem está perdido no horizonte?

A dobra de Thomas? Estar perdido, do latim *perditus*, do verbo *perdere*, palavra formada por *per-* (intensidade ou completude) e *dere* (dar, entregar ou pôr), é dar-se, entregar-se, colocar-se por completo para além do que se pode ver. “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (Bachelard, 2013, p. 13). Thomas, em vias de se tornar, é como o horizonte. “Horizonte é a linha ou círculo mutável que limita a vista para tudo que se vê daquilo que se dá a ver e também se vela à visão. É a realidade enquanto princípio que de-termina o horizonte, ou seja, aquilo que se vê. De-terminar é pôr limite, término” (Castro, 2013, p. 231). O horizonte não é estático, mas sim dinâmico.

Thomas viu o nadador, “via-o, deixava de o ver e, porém, tinha o sentimento de acompanhar todos os seus movimentos: não apenas de o distinguir sempre muito bem, mas de estar próximo dele de uma maneira extremamente íntima e como não o poderia ter estado antes por qualquer outro contacto” (Blanchot, 2021, p. 12). O nadador, distante e fugidio, torna-se uma presença íntima para Thomas. Há uma mudança no olhar que revela não apenas quem observa, mas também quem é observado. Metamorfosear o olhar é mudar a maneira de ver. Como um jogo de espelhos infinito, quanto mais contempla, mais tem para descobrir. De acordo com o narrador, “havia naquela contemplação algo de doloroso que era como que a manifestação de uma liberdade demasiado grande, de

uma liberdade obtida pela ruptura de todos os laços (Blanchot, 2021, p. 12). A dor é um processo de despedaçamento. Segundo Heidegger (2008, p. 21), “a dor é o rasgo do dilaceramento. A dor não dilacera, porém, espalhando pedaços por todos os lados. A dor dilacera, corta e diferencia, só que ao fazer isso arrasta tudo para si, reunindo tudo em si”. Porém, ao invés de espalhar fragmentos em todas as direções, a dor reúne tudo em si mesma. A dor também é uma ruptura, separação e intensidade. Essa ruptura dolorosa implica desvencilhar-se de todas as conexões pré-existentes, sejam elas físicas, sociais, ideológicas, crenças, hábitos, influências, experiências, ou qualquer outro elemento que tenha definido a existência de Thomas até aquele momento.

Sócrates, de acordo com Platão (2009, p. 213), afirma que “[...] em nós, seres vivos, quando a harmonia sofre uma ruptura, ocorre simultaneamente uma desintegração em nossa natureza e o nascimento da dor”. A ruptura é um processo que transmuda o ser, invariavelmente, seja por meio da dor, da angústia, do próprio existir. Não importa o quanto se tenta evitar a dor, em algum momento da vida ela estará presente. Como revela Hölderlin (1994, p. 137), “a dor autêntica entusiasma. Quem penetra a sua miséria encontra-se acima. E é magnífico que somente na dor cheguemos a sentir corretamente a liberdade da alma”. A ruptura quebra, rompe com vínculos. A liberdade é regida pela abertura, pelo descoberto. Ela não é arbitrária, tão pouco é submissa a qualquer tipo de lei. Deixar-se possuir pelas questões, eis o cerne

do pensamento enquanto pro-cura. É preciso movimentar-se pelas questões, estar aberto ao apelo da cura. No final do capítulo I, já na praia, ao observar o mar novamente, as expressões do rosto de Thomas se alteram. Sua face toma uma fisionomia diferente da que ele tinha antes. Uma expressão fora do comum, que poderia indicar um confronto com dilemas, com certas verdades. “O seu rosto perturbou-se e adquiriu uma expressão inusitada” (Blanchot, 2021, p. 12). Seu semblante tremulava intensamente, causando-lhe confusão, desordem. Seu rosto passou a expressar algo fora do comum (inominável), estranho, inesperado, obscuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo explorou a ideia do pensamento como cura na travessia do personagem Thomas e seu encontro com o mar. A obra apresentou questões que emanam de uma instância narrativa que não é fixa e que se desdobra em diálogo com a imagem-questão do mar, ressaltando a natureza dinâmica tanto do ser quanto do pensamento de Thomas. A pesquisa revelou que a pro-cura existencial pela presença do ser é, essencialmente, uma travessia na e pela cura, desdobrada por meio de elementos como o mar, o corpo, o horizonte, o sagrado, o pensamento, o destino, a liberdade, a ruptura de todos os laços. Esse movimento permeia tanto o personagem quanto a obra. Thomas, diante desse processo, encontra-se em vias de se tornar, mas sem necessariamente

alcançar um destino final.

Da mesma forma que o mar, Thomas expande-se, tornando-se vasto, aberto, profundo. Como afirma Guimarães Rosa (1968, p. 157), “o rio não quer chegar a lugar algum, só quer ser mais profundo”. Assim como o rio, Thomas não está necessariamente buscando um fim, pois ele está em uma travessia de autodescoberta, onde o objetivo não é um destino final, mas o processo de se tornar. Para Castro (2011, p. 252), “todos os rios começam e terminam no mar. Todos os viventes começam e terminam no mar”. Convidado a experienciar os limites de seu próprio ser, Thomas torna-se a imagem-questão do mar. “A água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água” (Bachelard, 2013, p. 17). Como dito, Thomas habita poeticamente o mar. É a poesia que traz Thomas para o mar. A narrativa não termina aqui, não há conclusão. Ela começa e termina (permanecendo em aberto) com Thomas diante do mar, sendo mar; sendo, sobretudo, questão.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de Deus:** seguido de O teatro da crueldade, de Antonin Artaud. Tradução de Luiz Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **Thomas l'obscur**. Paris: Gallimard, 1950.

BLANCHOT, Maurice. **Thomas o Obscuro**. Tradução de Manuel de Freitas. Lisboa: E-Prematur, 2021.

CALFA, Maria Ignez de Souza. Imagem. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte**: o humano e o destino. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CASTRO, Manuel Antônio de. Notas de tradução. In: HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. O ser humano e seus limites. In: MONTEIRO, Maria da Conceição (Org.). **Além dos limites**: ensaios para o século XXI. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Origens da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Tempos de metamorfose**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto (*et. al.*). Rio de Janeiro: 34, 1996.

FERRAZ, Antônio Máximo. O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **O educar poético**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2012.

HERÁCLITO. **Os pensadores originários**: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991.

HESSE, Hermann. **Sidarta**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo, Folha de São Paulo, 2003.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou O eremita da Grécia**. Tradução de Marcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994.

JARDIM, Antonio. **Música**: vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A fenomenologia de Edmund Husserl e a fenomenologia de Martin Heidegger. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 165. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.

MICHELAZZO, José Carlos. **Do um como princípio ao dois como unidade**. São Paulo: Annablume, 1999.

PLATÃO. Filebo. In: PLATÃO. **Diálogos de Platão IV**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

ROCHA, Antônio Carlos Pereira Borba. Diálogo com Chuang Tzu, hoje. **Revista Tempo Brasileiro**, 171, Permanência e atualidade da Poética. Rio de Janeiro, out.-dez., 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

TOPOANÁLISE DO RIO PARNAÍBA NA OBRA *PALHA DE ARROZ*, DE FONTES IBIAPINA

Monaliza Cristina do Nascimento Sousa¹
Rômulo Rafael De Sousa Morais²

RESUMO

O estudo do espaço em obras literárias tem-se mostrado relevante por expandir a visão do público para além dos personagens e fatos contidos na narrativa. À vista disto, este trabalho propõe uma investigação sobre a topoanálise na obra *Palha de Arroz* (2003), do escritor piauiense Fontes Ibiapina. O romance nos apresenta a cidade de Teresina no ano de 1945 e suas idiossincrasias: o presídio de chão batido, os bairros de casas de palha e o rio Parnaíba. O rio Parnaíba é o elemento central de análise deste trabalho, observando a relação de simbiose entre o espaço onde se

1 Atualmente é mestranda em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Licenciada em Letras Português pela mesma instituição (2022). Interessa-se pelos seguintes temas: Teoria Literária, Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura e Filosofia. E-mail: monalizacns@ufpi.edu.br

2 Graduado em Licenciatura em Letras português e francês pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente é graduando do curso de Direito da Universidade Estadual do Piauí. Possui interesse nas áreas de Direito e Literatura, Literatura comparada, Literatura piauiense, Memória e Topoanálise. E-mail: romulorafaeldesm@aluno.uespi.br

passa a história e os personagens. Temos como base de direcionamento desses assuntos autores como Bachelard (1989), Borges Filho (2007) e Tuan (2015) dentre outros, por meio da narrativa construída dentro deste recorte temático.

Palavras-chave: Topoanálise. Literatura Piauiense. Palha de arroz. Fontes Ibiapina.

ABSTRACT

The study of space in literary works has proven relevant for expanding the audience's vision beyond the characters and events contained within the narrative. In light of this, this paper proposes an investigation into topoanalysis in the work "Palha de Arroz" (2003) by the Piauí writer Fontes Ibiapina. The novel presents us with the city of Teresina in the year 1945 and its idiosyncrasies: the dirt-floor prison, the neighborhoods of straw houses, and the Parnaíba River. The Parnaíba River is the central element of analysis in this work, observing the symbiotic relationship between the space where the story takes place and the characters. Authors such as Bachelard (1989), Borges Filho (2007), and Tuan (2015), among others, serve as the guiding basis for these topics through the narrative constructed within this thematic framework.

Keywords: Topoanalysis. Piauí Literature. Palha de Arroz. Fontes Ibiapina.

INTRODUÇÃO

Palha de Arroz (2003), romance do escritor piauiense Fontes Ibiapina, nos apresenta a cidade de Teresina nos anos de 1945, período em que a capital do Estado do Piauí dava seus primeiros passos em direção ao desenvolvimento urbano, com a prevalência de características de cidade do interior. Nesse contexto, o autor

narra a história de personagens comuns da pequena capital e como eles se relacionam entre si no ambiente de extrema pobreza ao qual estão submetidos.

O romance de Ibiapina lança luz à memória coletiva e alimenta várias áreas do conhecimento e, embora essa não seja a sua natureza, a literatura foi e ainda é fonte de documentação de alguns fatos históricos e de épocas passadas. Por meio dela, entretanto, podemos apreender as mudanças na humanidade e de sua vida em sociedade.

Em *Palha de arroz* traz as vivências na cidade de Teresina se assemelha a um caso, ou seja, uma conversa descontraída, de linguagem simples e aproximada da oralidade, que destaca pessoas e paisagens comuns do cotidiano, aproximando, muitas vezes, o mundo fictício com o imaginário do leitor inserido no ambiente e contexto da obra.

No enredo podemos observar a descrição da capital Teresina à época e suas peculiaridades arquitetônicas e o funcionamento da capital, como, por exemplo, a usina elétrica parada, as vielas sem calçamento do centro da cidade, o presídio de chão batido, os bairros cheios de casas de palha, assim como o rio Parnaíba, que aparece por vezes tímido, por vezes dominante, ou até mesmo como foco central para a resolução das tramas para desenvolvimento da cidade.

Deste modo, o estudo do Espaço em obras literárias tem-se mostrado relevante dentro do campo dos estudos histórico-

culturais, geográficos e artísticos por expandir a visão do público para além dos personagens e fatos contidos em um romance. A partir daí, começa-se a enxergar também o ambiente que a história está inserida, assim como da sua importância dentro dos contextos e sua relação com os personagens.

Partindo disto, a pesquisa tem por objetivo geral fazer a topoanálise do rio Parnaíba dentro do romance, buscando a compreensão da importância na e influência no desenvolvimento do enredo.

2 TRAZER À TONA: ANÁLISE LITERÁRIA, TOPOFILIA E TOPOANÁLISE

Em *Palha de arroz* (2003) a obra é desenvolvida em torno da cidade de Teresina ainda em desenvolvimento, trazendo para dentro da obra literária os acontecimentos sociais, suas próprias vivências individuais e coletivas. Deste modo, as características internas, inerentes ao próprio texto narrativo, fazem com que os personagens interajam com o ambiente e também entre si, criando, interpretando e resolvendo suas tramas.

Baseada na topofilia, um tipo de perspectiva de análise é conceituada por Tuan (2015) como: “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal.” (TUAN, 2015). Examinando o conceito mencionado, podemos aferir que Topofilia seria

a correlação afetiva e sentimental entre pessoas e espaço, o significado que atribuímos ao espaço que ocupamos e o espaço ocupado em nossas vidas por determinado ambiente.

Isto posto, na obra literária, a relação entre o ambiente e os personagens implica, não somente, mas principalmente, sua relação afetiva com o espaço, com o meio ambiente, pois as histórias são compostas por personagens, enredo, tempo e espaço. Como descreve Bachelard (1996) o conceito, brevemente, é o exame de “espaços felizes” (BACHELARD, 1996), porém acreditamos que nem sempre a imagem de espaço feliz será o objeto de observação ou fenomenológica da topofilia.

É impossível falarmos de análise literária e Topofilia sem toparmos com outro termo bastante conhecido dos pesquisadores espaciais, sendo a Topoanálise. Este conceito também foi aferido por Bachelard (1996), quando a classifica como “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. (BACHELARD, p.28), porém entendeu-se que essa abordagem não seria o suficiente para explorarmos a amplitude de sentidos que o nosso objeto de estudo pode atingir na análise literária.

O conceito de topoanálise que aqui exploramos, é um estudo mais próximo do que Barros Filho (2007) nos propõe, pois este vai além do psicologismo da vida íntima quando diz que

a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc.,

fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também 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. (BARROS FILHO, p. 30)

Ou seja, nos autoriza a explorarmos particularidades histórico-geográficas e literárias na análise, além de questões ligadas à vida em sociedade, tudo isso sem necessariamente se desligar do estudo do espaço.

Antes que continuemos para a análise é importante trazer a definição de espaço. Tuan (2013) nos estudos geográficos diferencia lugar de espaço, que para ele

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (TUAN, p. 14)

Para o estudioso, o espaço possui características mais ligadas ao psicológico, sendo assim, mais abstratas, e lugar teria a ver com aquilo que é palpável, material e concreto. Para além dos estudos

geográficos, é interessante para nossa análise que utilizemos mais uma vez conceitos mais amplos e menos delimitadores, tais diferenciações não terão uma forte influência em nossa pesquisa, tendo em vista que este pertence ao território da teoria literária do espaço, o que nos interessará aqui seria o que Barros Filho (2007) delimita apenas como “conceituação clássica da teoria literária” (BARROS FILHO, p. 22), pois

a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria. [...]Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços. (BARROS FILHO, p. 22)

Para uma toponálise satisfatória, seguimos alguns passos que Barros Filho (2007) nos sugere, como o traçado da “Topografia literária”, a qual é o levantamento do espaço no texto literário. Neste caso, como estamos lidando com uma análise, tal espaço

precisa, se possível, ser desmembrado e suas partes analisadas e classificadas.

Barros Filho (2007) nos dá as seguintes segmentações: macroespaço e microespaço, onde o primeiro seria a divisão dos polos do local, um exemplo dessa divisão seria campo e cidade, regiões, norte – sul, etc., enquanto o microespaço seriam os núcleos menores que compõe o macroespaço. Após devidamente segmentados os macroespaços e microespaços, a atenção é voltada agora para a caracterização das informações coletadas no conceito de local, ou seja, se é um cenário ou natureza. Feito isso, segue a divisão, onde mais uma vez o local é caracterizado, dessa vez o encaixando no tema em estudo:

Assim, num primeiro momento, o toponalista separa esses microespaços. Após essa segmentação do texto em cenários e naturezas, proceder-se-á à análise de cada um deles percebendo os temas neles trabalhados e suas relações com o tema e o assunto centrais do texto em questão. (BARROS FILHO, 2007, p. 47)

Já na análise da obra, tomamos como foco o espaço onde a história está inserida e, em específico, o espaço que o rio Parnaíba ocupa no romance. Para isso, recorreremos a alguns conceitos dos autores supracitados.

Neste sentido, topofilia seria a relação de afetividade e sentimentalismo que o indivíduo desenvolve com o meio ambiente, neste caso, como a obra estudada, teremos como espaço o Rio, este rio que nas cidades servem como abastecimento, como porto, para pescadores e lavadeiras como fonte de renda, ou seja, assume diferentes significados a depender de quem se relaciona com ele. Portanto, o rio movimenta camadas da sociedade.

2.1 TOPOANÁLISE DO RIO PARNAÍBA EM *PALHA DE ARROZ*

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontram as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou...”. Quando Heráclito de Éfeso proferiu esta frase, nos dá o cerne de seus pensamentos, um breve resumo sobre a efemeridade das águas e das pessoas.

Hesse (2012) nos ajuda a compreender melhor a frase e o porquê de usarmos ela como paráfrase do nosso trabalho. Heráclito “considerava que a água era um elemento dinâmico. Para ele, tudo está em constante fluxo. Tudo se transforma, tudo passa, tudo muda. Nada permanece como é.” (HESSE, 2012, posição 140).

Tendo em vista o rio ser um corpo aquático, em tudo carrega as suas qualidades efêmeras, o seu movimento, o seu ir e o seu devir, é que levantamos o principal questionamento que tentamos responder através da topoanálise qual o papel ou função do Rio Parnaíba no romance.

No primeiro capítulo da obra temos o rio como um macroespaço natural, por ser nele e através dele que a vida acontece, temos um ambiente de fim de movimentação, fim de expediente, já que o narrador observador nos deixa claro a sua percepção sobre a hora que se passa o momento descrito, ou seja, o fim da tarde.

Os microespaços, os quais são os núcleos citadinos ligados ao rio: o negro pobre que toma banho ao fim da tarde, as jangadas que estacionam para dormir. Neste primeiro capítulo, podemos destacar, dentro do microespaço rio, o uso do ambiente como fonte de renda: os vareiros que trabalham até hoje fazendo a travessia de pessoas entre Teresina e cidade vizinha Timon—MA pelo rio; neste momento do romance o narrador observador cria através do recurso linguístico metáfora uma paisagem cultural onde ele funde a imagem do vareiro com a sua própria canoa:

vareiros e canoas duas coisas parecidas e que se completam tanto em serviço como em gozo de descanso. Destinos parecidos. Ambos forcejam o dia todo de uma à outra margem do rio. A noite os dois amarrados. Elas em correntes, eles nos braços de quem quer que seja. (IBIAPINA, p. 12).

O narrador também cria uma paisagem social da pobreza onde ele insere o personagem “Negro Parente” que usa o rio para

tomar banho e Geneveva que utiliza o rio para o abastecimento de água da casa:

Geneveva passou rebolando as ancas dentro de uma saia de chita, subindo a rampa do cais toda imponente, empinada. Toda dentro de si! Dengosa de faceira! Só que com o pescoço duro e meio torto, para a lata d'água não vomitar golfadas em seu corpo. (IBIAPINA, p. 12).

No capítulo quinze, o microespaço rio assumirá o papel de herança, uma vez que temos um monólogo interno onde “Negro parente”, sendo pobre, constata que o único bem que poderá deixar para seu filho será a sua profissão de pescador de defunto.

Bem. Mais tarde antonino seria um pescador de defuntos. Exerceria aquela profissão que ele deixara por outra miserável da qual não poderia mais sair e cujos caminhos mais curtos eram o da cadeia e o do cemitério. (IBIAPINA, p. 105).

No capítulo quatro, os envolvidos são “Conceição” que está armando uma fuga pelo rio Parnaíba com “Zé Remador”, porém, durante a fuga, seu pai, Fabrício, descobre tudo. Neste espaço temos um macroespaço natural, ele funciona dessa forma, pois, considerando a lógica do continente, conteúdo e objeto: o rio será o continente, o barco será o conteúdo e os personagens serão o objeto.

O ambiente trabalhado no capítulo será de insegurança e fuga, pois quem se relaciona com o rio é “Conceição”, uma garota órfã de mãe, criada por seu pai, um pescador, e uma madrasta que a maltrata e a inflige violências verbais e físicas. Conceição acredita que, através do rio (o rio a levará) poderá se livrar de todo o sofrimento e ter a vida que sempre sonhou.

Porém, após as pragas do pai que a flagrou fugindo, o rio assume o papel de redentor de pecados e última solução para seus problemas, que é quando ela tenta se matar se jogando no leito do rio.

E o velho gritando. Dizendo a toda goela que, se a filha quisesse salvação, se atirasse nas águas e morresse afogada. E aqueles gritos, aquela maldição de pai para filha, ardia fundo dentro da cabeça de Conceição. Seu pai. Seu pai... O rio. O rio... As águas. As águas... morte. Morte... Salvação. Céu. Purgatório. Inferno. Mas, para as garras da madrasta era que não voltava. Morrer afogada... Única salvação.” (IBIAPINA, p. 43).

Conceição aparecerá no capítulo treze novamente com seu destino entrelaçado ao do rio, pois seu marido, zé remador, acaba por morrer afogado no exercício de sua função, nas águas do rio Parnaíba.

Mas as águas estavam pesadas. [...] Nem Zé Remador, cabra de fama no cabo do remo, conseguiu quebrar o capricho da camboa velha.

[...] Alta Noite. Amarante toda dormindo. Só Zé Remador, o velho Chico Preto e a canoa acordados. E a morte. Dentro do rio mesmo, só os três acordados: Zé Remador, a canoa e a morte. [...] E lá se vem o começo do fim. Canoa mal betumada. Então as águas se aproveitaram daquele seu triste estado de conservação. [...] A canoa desceu para o fundo do rio, e lá ficou o homem sobre as águas.” (IBIAPINA, p. 99 e 100).

Ou seja, o rio que lhe tirou do sofrimento de viver uma vida de violência com a sua madrasta foi o mesmo rio que lhe trouxe a viuvez e se tornou o caminho de volta para a casa de seu pai. O rio se liga ao destino de “Conceição” como se ditasse a ela o seu destino irremediável, como juiz que executou os rumos de sua vida.

No capítulo dezessete, contemplamos um microespaço rio que, somado com o clima psicológico, nos traz um ambiente de refúgio e esperança para os personagens Negro Parente e seu filho Antonino que tentam pescar algo para comer.

Arranjou dois anzoizinhos. À noite, lá se ia com o menino para a beira do rio. Pescar alguns pias, mandis. De quando em vez, um peixe qualquer começava a dar aquelas sacodidinhas gostosas na linha. Fazia fiapo. Ele açoitava a vara lá fora. Às vezes, ferrava mesmo qualquer piabinha.” (IBIAPINA, p. 119).

Neste mesmo capítulo o microespaço rio somado com o clima psicológico de religiosidade e reconciliação do homem com a entidade divina forma um ambiente de fé

na vez que quebrar a jura que fizera olhando pra seu santinho protetor, ajoelhado as margens do seu Parnaíba, velho querido de suas pescarias de defunto no passado, e olhando para as estrelas no céu, dinheiro não tinha valor. Quando Negro Parente quebrasse aquela jura, Deus deixava de ser Deus, o mundo deixava de ser mundo e Santo Antônio deixava de ser Santo Antônio.” (IBIAPINA, p. 117).

Nesta passagem temos a demonstração de fé de Negro Parente que toma o rio como testemunha de sua promessa, quando muda de profissão (passa de pescador de defunto à assassino de aluguel) e promete matar apenas pessoas de má índole.

No último capítulo do romance, temos o personagem Pau de fumo exilado após ser preso. Ao se ver sendo transportado contra a sua vontade para longe de sua família e sua cidade natal, em um acesso de loucura, ele acaba por se jogar no rio. Aqui, o rio como um microespaço natureza, capaz, mais uma vez, de dar refúgio.

Fechou os olhos. [...] Aterrou os pés e correu. E, da prancha entre os dois vagões, gritou: - Filhos duma puta! Aí soltou uma gargalhada

espalhafatosa e atirou-se, das alturas do meio da ponte, nas águas do rio velho. Pela primeira e última vez na vida, depois da morte de Pau de fumo, Chico da Benta não veio ao mundo. Morreu de verdade. Acabou-se o mundo. (IBIAPINA, p. 213-214)

2.2 AMBIGUIDADES DO MICROESPAÇO RIO

No capítulo cinco, temos Pedro Tampa e Negro Parente que são “pescadores de defunto”, profissão ligada ao rio. Eles pescam pessoas que morreram afogadas no rio. O capítulo tem início no espaço cais do rio Parnaíba. O cais na qualidade de ambiente cria um cenário urbano com a condição psicológica de ansiedade e curiosidade, onde muitas pessoas esperam que Negro Parente e Pedro Tampa consigam resgatar um casal de gêmeos que morreram no rio.

Muita gente aglomerada na rampa do cais. Um povão se imprensando, empurrando uns aos outros. Para verem os meninos. Alguns pela última, outros pela primeira e última vez também. Dois irmãos. Gêmeos até. Juntos se geraram. Juntos nasceram e se criaram. E agora juntos morreram nas águas do rio. Estavam decerto lá no fundo da correnteza. Olhos vidrados. Barrigas grandes. Morreram afogados. (IBIAPINA, p. 44)

Durante a captura dos gêmeos, Pedro Tampa morre afogado e sua morte é vista como um acerto de contas por sua ex-esposa Maria Preá, abandonada por ele com um filho para criar, o que acaba por ressignificar o rio, lhe dando um aspecto diferente daquele que a mãe dos gêmeos mortos entende e também para Negro Parente, que vê a morte de seu amigo como uma chance a mais de lucro.

[...] vivo de pescar defunto. Mas não vivo de gavetas dos outros. O Parnaíba é meu freguês. E sempre que nele encontro minhas mercadorias. E presto serviço ao povo. Se não fosse eu, dezenas e mais dezenas de cristãos não seriam enterradas no cemitério. (IBIAPINA, p. 49)

Na paisagem cais, que fica na beira do rio, há um local de convivência da população ribeirinha, essa seria a paisagem cultural que segundo Borges Filho (2007) é composta pela condição socioeconômica dos envolvidos, ilustrando o narrador (leitura do narrador observador), o ambiente tomando o contorno do ânimo dos envolvidos.

O rio é um microespaço natureza e somado com o clima psicológico de mistério que a água representa, uma vez que os personagens não estão em sua superfície, mas sim submersos no seu interior, formando um ambiente de medo e incerteza, nos apresenta uma ambivalência: se para alguns o rio representa mistério e medo, para outros, esperança e prosperidade. Uma

paisagem ambígua: se existem afogados, existe pão na mesa de Negro Parente. O rio é mistério, é subjetivo, é belo e violento.

No capítulo vinte e três, teremos novamente o microespaço rio assumindo um papel ambíguo: é neste capítulo que o filho de Negro Parente, Antonino, estreia na vida de pescador de defunto

Antonino mergulhava. Com aquela vontade maluca na cabeça. Assim uma vontade grande, mas que ele que nem ele mesmo sabia dizer o quê. Seria o primeiro defunto a pescar. Uma defunta. Nova e bonita. (IBIAPINA, p.138)

A defunta citada é Serafina, uma garota da alta sociedade teresinense que acaba por se matar, por estar grávida, se jogando no rio Parnaíba. Embora a profissão de pescador de defuntos traga sustento, Antonino parece estar contente por outro motivo. Ele enxerga no afogamento de Serafina uma oportunidade que ele jamais teria, que neste caso seria a chance de manter contato com uma mulher de classe social tão diferente da sua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo fazer a topoanálise do rio Parnaíba dentro do romance Palha de arroz de Fontes Ibiapina, além de saber qual a sua importância na construção do texto integral, sua relação com os personagens, sua influência no enredo

e desenrolar da narrativa, porém não nos detemos apenas nestes âmbitos.

Quando nos propomos a fazer a topoanálise, também nos propomos a estudar os diversos contextos intrincados na obra que nos serve de matéria-prima. Campos sociais e históricos são indissociáveis do estudo do espaço e fazem total diferença na hora da concepção do trabalho de análise.

Com a análise aqui realizada, podemos conceber diversos aspectos culturais, sociais, históricos e locais de um povo. Podemos, também, analisar que em Palha de arroz temos a história de pobres que, por muitas vezes e até hoje, são esquecidos pela historiografia oficial. O corpus trata dos desalentados que habitavam a capital do Piauí e foram invisibilizados por muito tempo. Tais desalentados puderam, através desse trabalho, ter suas vozes escutadas e seus dramas compartilhados.

O rio Parnaíba serve de paisagem para nos mostrar essa relação de simbiose entre personagens e espaço, mais do que isso: a topoanálise do rio dentro de nossa obra serve para nos mostrar a relação travada entre o ser humano e o local que ele habita.

O rio Parnaíba, na história analisada, ora aparece como vilão, ora como mocinho, ora como refúgio para os personagens. O que todos os citados têm em comum entre si, além da pobreza, é a sua relação de mutabilidade com a água do rio, o que pode ser lido em nossa epígrafe. Assim como as águas do rio mudam, as pessoas e as relações que as pessoas travam com o rio também são mutáveis.

Em suma, o trabalho serviu para que concluísimos que, de acordo e dependendo com quem o rio se relaciona e em que contextos ou ambientes, essas relações personagens – rio também mudam, pois por ora o rio que abraçava acolhedor se mostrava também como o detentor de todo o destino daquele povo fadado ao dissabor dos bairros de palha.

Tendo em vista também que a toponímia e os estudos espaciais literários são novos e se mostram como área promissora na pesquisa, este estudo tem o intuito, não de finalizar, mas de ampliar discussões que podem ser frutíferas para esta área de pesquisa.

Palha de arroz carece de novas toponímias, dada a sua multiplicidade de possibilidades. Fica aqui o convite para que novos pesquisadores possam se debruçar em suas páginas, para além do rio, toponimizando também o fogo que consumia a casa dos menos favorecidos. Além do fogo, diversos contextos, como os ambientes de pobreza, os ambientes de fé e promiscuidade, entre outros contidos na obra, são passíveis de pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARROS, Eneas. **Nonon, o Menino da Lagoa Grande**. Teresina: Nova Aliança, 2012. 304 p. ISBN 978-85-913854-1-6. Disponível em: <https://bityli.com/Xzkny>. Acesso em: 6 ago. 2021.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise**. 1. ed. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2007. 188 p.

DISCURSO final de ‘O grande ditador’, de Charlie Chaplin (1940). [S. l.], 11 ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/discurso-final-de-o-grande-ditador-de-charlie-chaplin-1940/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

HESSE, Helge. **A história do mundo em 50 frases**. Tradução: Maria Irene Bigotte de Carvalho. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2012.

IBIAPINA, Fontes. **Palha de Arroz**. 4. ed. Teresina: Corisco, 2003. 226 p. KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, p. 48, 1985. MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

ON-LINE, Michaelis. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. [S. l.]: Melhoramentos, 11 out. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tona>. Acesso em: 11 out. 2021.

TUAN, Yi-Fu, **Topofilia** [livro eletrônico]: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina. Eduel, 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina. Eduel, 2013.

O LETREIRO LUMINOSO

Algumas ponderações entre o autor e o personagem

Cristina Gomes de Brito¹

Meu percurso de vida foi uma aventura orientada por um sonho, um sonho de liberdade e também de crescer na vida me libertando do estreito e preconceituoso mundo em que vivo.

Júlio Romão da Silva

RESUMO

Neste artigo, busca-se fazer uma reflexão acerca do conto *O letreiro luminoso*: uma reflexão dolorosa sobre a vida, de Júlio Romão da Silva (2001), à luz da teoria da Escrivência de Conceição Evaristo, de modo a compreender as similaridades e distanciamentos existentes entre o cotidiano do autor recém-chegado ao Rio de Janeiro, então Capital Federal, e o personagem do conto. Para além da análise, apresentamos também uma breve discussão acerca das analogias do personagem do conto com o *José* do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1942, sem, contudo, fazer análise à luz da literatura comparada, posto que o intuito é somente apontar algumas semelhanças que há entre o autor, o personagem do conto e o José drummondiano.

Palavras-chave: Escrivência. Violência simbólica. Júlio Romão da Silva. Trabalho. Miséria.

¹ Doutoranda e pesquisadora sobre a vida e a obra de Júlio Romão da Silva, um teresinense negro defensor de causas sociais.

RESUMEN

En este artículo, buscamos reflexionar sobre el cuento El poste indicador: una reflexión dolorosa sobre la vida de Júlio Romão da Silva (2001) a la luz de la Teoría de la escritura de Conceição Evaristo, con el fin de comprender las similitudes y diferencias entre la vida cotidiana del autor recién llegado a Río de Janeiro, entonces Capital Federal, y el personaje del cuento. Además del análisis, también presentamos una breve discusión sobre las analogías del personaje del cuento con José del poema homónimo de Carlos Drummond de Andrade, publicado en 1942, sin, sin embargo, hacer un análisis a la luz de comparaciones. literatura, ya que la intención es solo señalar algunas similitudes entre el autor, el personaje del cuento y José drummondiano.

Palabras-clave: Escritura. Violencia simbólica. Julio Romao da Silva. Trabajo. Miseria.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Escrevivência, termo proposto por Conceição Evaristo, é uma ramificação da literatura afro-brasileira que reflete fatos do cotidiano das favelas e de outros locais habitados por pessoas pobres. A autora interconecta ações, como viver, observar o mundo à sua volta e sentir as dores do povo contidas aqui e ali, que, depois de meditadas, são postas no papel em forma de literatura. Nesse sentido, a escrevivência é um espaço para delatar as injustiças sociais arraigadas no meio social. É um ato de escrita

no qual as vozes marginalizadas ecoam por meio das letras no papel sob o signo da escrita.

Em uma entrevista à revista PUCRS², a autora explica como surgiu o termo *escrevivência*. “Em 1994, na minha dissertação de mestrado, fiz um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se e aí surgiu a palavra *escreviver*. Mais tarde comecei a usar *escrevivência*” (EVARISTO, 2018). É nessa conjuntura que surge a teoria da *Escrevivência*, de modo que a vida real ganha espaço na ficção e vem auferindo mais notoriedade aos olhos de pesquisadoras e pesquisadores da literatura afro-brasileira. Pontua Evaristo (2020a, p. 31): “Nossa *escrevivência* traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana”. Infere-se que, nessa condição, há abertura para construir personagens humanos cujos dramas existenciais se misturam com os do autor ou autora.

Por ser a *escrevivência* retratos do cotidiano de pessoas marginalizadas, deduz-se que essa nova modalidade de escrita está relacionada à vida de Júlio Romão da Silva, uma vez que ele relata suas vivências em tom de desabafo pela vida injusta que leva desde a infância; em especial sobre sua chegada à cidade grande, bem como a sobrevivência nos primeiros dias, a adaptação e o primeiro emprego. Na escrita do conto em estudo, o autor narra uma história que reflete muito de si quando expõe a situação de

2 Disponível em: <https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-também-e-nosso/nº187/jul./set.2018>. Acesso em: 21 out. 2022.

extrema pobreza do personagem do conto, além das dificuldades de sobrevivência com um salário ínfimo. Nesse sentido, é possível afirmar que o autor assume uma postura de escrevivência em relação ao mundo que movimenta o trabalhador que corre como maratonista em busca do pão de cada dia.

Sobre o “José” de Carlos Drummond de Andrade, cujo nome é comum e muito popular, o poeta faz referência ao trabalhador, em especial ao operário mais simples e mais importante da história da humanidade: o pai adotivo de Jesus. O poema *José* (ANDRADE, 2012) enfatiza o passar dos dias de um homem que vive em uma cidade grande, sozinho e sem rumo certo. “E agora José? Está sem mulher, está sem discurso, está sem carinho” (ANDRADE, 2012, p. 26). O que há de desesperança, solidão e sentimento de não pertencimento no José drummondiano há também no homem do conto em análise que, a propósito, sequer tem um nome. Ao longo da narrativa, o autor faz referência ao personagem sete vezes nas quais o qualifica apenas como “homem”.

2 QUANTO DO AUTOR HÁ NO PERSONAGEM DO CONTO E O QUE JOSÉ TEM A VER COM ISSO?

A escrita de Conceição Evaristo nasce como forma de entender a vida, portanto surge a partir do rememorar da própria existência, conforme a autora pontua: a escrevivência “surge da minha experiência pessoal [...] Da investigação de vidas muito próximas à minha [...] é uma escrita que tem, sim, a observação e a

absorção da vida, da existência” (EVARISTO, 2020b, p. 34). Neste sentido, ao se analisar o conto de Júlio Romão da Silva, indaga-se sobre como o autor encontra os recursos para a tessitura da escrita se não no seu próprio cotidiano e de outros trabalhadores cujas rotinas são semelhantes à sua.

Quem é o homem/personagem? Sabe-se apenas que é um trabalhador. Não se sabe se tem família: mãe, pai, esposa ou filhos. Simplesmente ele existe, trabalha e sonha. Quem é o homem Júlio Romão da Silva recém-chegado ao Rio de Janeiro? Pouco se sabe. É um homem que também trabalha e sonha, mas vai além, busca conhecimento. Faz o ginásio, estuda na Universidade do Brasil, onde, em 1959, diploma-se em História e Geografia. O homem do conto aposta na sorte e se frustra. Júlio Romão da Silva acredita na busca por conhecimento, com o qual consegue uma posição mais confortável. Mesmo com o agravante de ser um homem negro, posto que há o racismo estrutural, conforme Almeida (2019), que alimenta a sociedade e faz com que para o negro tudo se torne mais difícil, ele se joga em busca de seu sonho.

Se para o homem do conto não há qualquer registro de manifestação de família, para Júlio Romão da Silva, naquela fase da vida, relata somente ter deixado uma avó em Teresina, contudo, até se fixar no Rio de Janeiro, não há relato de constituição familiar. Autor e personagem têm vivências igualmente marginalizadas, de muito trabalho, no entanto não se pode negar que a vivacidade presente em Júlio Romão da Silva muito o diferencia do seu

personagem, para o qual a mudança de vida fica limitada aos sonhos que não se realizam.

Para demonstrar outras semelhanças que há entre o que o autor relata da vida do operário/personagem e sua própria vida, basta rememorar os relatos de quando chega à Capital Federal. Consta que passa os primeiros dias no Albergue da Boa Vontade, na Praça Mauá, que, segundo ele, acolhe “mendigos e vagabundos”. Um detetive o olha e faz a seguinte observação: “Estou identificando que você não é mendigo nem vagabundo” (SILVA, 2004, p. 07). Por falta de dinheiro para pagar uma hospedagem, Júlio Romão da Silva se instala naquele albergue público que fornece alimentação gratuita, uma vez que não tinha condições de comprar comida.

Neste sentido, o jovem demonstra satisfação em ter se hospedado nesse ambiente porque ali consegue se alimentar. “Lá foi até bom, porque eu lá comi, tomei um café com um pão desse tamanho. Eu não comia há muito tempo. Viajei comendo rapadura com farinha oito dias, [...]” (SILVA, 2004, p.07). Isso não é literatura, não é fala de um personagem, isso é a fala de um homem pobre e negro que busca em outras terras condições dignas de trabalho, salário, moradia e conhecimento. “Procurei emprego e por acaso ele me mandou para o *Jornal do Brasil* para procurar emprego” (SILVA, 2004, p. 07). Os primeiros trabalhos são os mais humildes nos quais inclui lavar banheiros - há mais detalhes à frente - e fazer pequenos serviços pessoais, como comprar cigarros e outros gêneros em troca de pequenas gorjetas.

E por acaso eu encontrei lá um advogado associado a um Senador da República, daqui de Teresina que era sócio do escritório. E eu comprava coisas para eles, como cigarro, fazer um mercadinho, levar uns documentos e permitiam que eu ficasse com o troco (SILVA, 2012, p. 75).

Nota-se que há assistencialismo; há troca de favores e mais que isso: há exploração. Antes de chegar ao Rio de Janeiro, na capital maranhense, Júlio Romão da Silva presta serviços de marceneiro para o Palácio dos Leões, mas, com o salário recebido, sequer consegue pagar sua passagem para o Rio de Janeiro, fato que o faz embarcar como clandestino num porão de navio. Especialmente naquela época, era muito comum a migração de nordestinos para as cidades mais abastadas fugindo da seca e em busca de melhores condições de vida. O navio em que ele viaja parte do Ceará com muitos imigrantes com destino a São Paulo.

O conto de Júlio Romão da Silva narra o cotidiano de um trabalhador de fábrica cansado de ser humilhado pelo patrão, como também de ser oprimido, reflexo da exploração da mão de obra do trabalhador que faz lembrar a teoria da mais-valia, fruto do Capitalismo, defendida por Karl Marx (1974), na qual o detentor do capital enriquece cada dia mais enquanto o trabalhador continua recebendo seu mísero salário que mal dá para seu sustento.

O personagem de Júlio Romão da Silva é um trabalhador comum de uma fábrica, como tantos outros, seja na literatura, seja no mundo real; é aquele que bate ponto, não pode atrasar nem faltar; se se atrasa, aquele dia de trabalho é descontado automaticamente do salário. É um homem solitário, mora mal; o que ganha é suficiente apenas para mantê-lo vivo. Para ele, a vida é cíclica, lenta, sem alterações, sem novidades, sem motivação, situação muito comum em, sobretudo, homens que saem de suas moradas, especialmente do interior do Nordeste brasileiro levando na bagagem apenas a esperança e a saudade.

Tais cidadãos deixam suas famílias para buscar melhores condições de sobrevivência em grandes centros, quando arranjam algo na construção civil ou no segmento fabril, onde se tornam operários de chão de fábrica. São eles que operam máquinas e equipamentos que têm por objetivo a transformação da matéria-prima em produtos semiacabados que depois viram produto final. Quanto menos instrução, menores os salários, o que contribui sobremaneira para as péssimas condições de vida, posto que é necessário pagar por moradia, alimentação, vestuário, às vezes, transporte e ainda enviar dinheiro para a família. Alguns retornam para suas casas porque não se adaptam ou porque não conseguem o básico da sobrevivência de um trabalhador; outros resistem, se fazem fortes e, a muito custo, se fixam na cidade grande.

Situação análoga encontra-se em José: “Se você morresse... Mas você não morre, você é duro, José” (ANDRADE, 2012, p.27).

O trabalhador do poeta é um homem que tem as suas vontades interditas: “já não pode beber, já não pode fumar”. José tem anseios, mas nota-se que todos eles são tolhidos. José quer fugir da situação em que se encontra, mas não encontra um meio, apenas marcha como quem obedece aos comandos de um general esquecendo-se de si (ANDRADE, 2012, p.27).

“Sem cavalo preto
que fuja a galope,
Você marcha, José!
José, pra onde?”

Esse homem é introspectivo, reprimido, cuja vida se resume apenas ao passar dos dias; nem fugir se atreve porque não tem um destino certo para onde se deslocar (ANDRADE, 2012, p. 28).

Outra analogia importante é com o personagem Carlitos do filme *Tempos modernos* (CHAPLIN, 1936)³, produzido e interpretado por Charles Chaplin. Carlitos, assim como todos os trabalhadores citados aqui, procura ascensão profissional, mas as situações impostas não lhe são favoráveis. A exploração dos trabalhadores é tão forte e abjeta, que Carlitos desenvolve uma crise nervosa por conta do esforço repetitivo por longas horas

3 Disponível em: <https://www.culturagenial.com/tempos-modernos-filme>. Acesso em: 27 fev. 2023.

de trabalho. O filme é uma crítica ao Capitalismo e à Revolução Industrial.

Nesse sentido, é muito comum também se ver, nas mídias sociais e noticiários, casos de assédio moral em que homens e mulheres são vítimas dentro das empresas, mas muitos preferem suportar o tratamento humilhante porque dependem do emprego. A resignação, nesse caso, é uma questão de subsistência. Eis a representação do nordestino que, a muito custo e tempo em terras estranhas, consegue alguma estabilidade, para, por fim, levar a família para junto de si, mas nem sempre as condições são favoráveis, o que culmina em vários outros problemas de ordem social e familiar.

3 OPRESSÃO, VIOLÊNCIA SIMBÓLICA, SONHOS E DESEJOS NA RELAÇÃO AUTOR E PERSONAGEM

O conceito de violência simbólica criado por Pierre Bourdieu (2014) leva à compreensão de que esse tipo de violência é naturalizado, portanto é legitimado pela sociedade. Na maioria das vezes, o oprimido não percebe a opressão de que é vítima. Se há uma relação de cumplicidade, é possível que o opressor seja consciente de seus atos, mas procura meios de fazer com que o vitimado não perceba que está sendo abusado. A esse respeito Bourdieu (2014, p. 12) comenta:

[...] chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

Neste sentido, fica visível que, de acordo com Bourdieu (2014), tanto o autor do conto como o personagem são vítimas de violência simbólica; a diferença é que o autor parece não perceber ou, se percebe, a conduz pela via do sentimento; já o personagem percebe e se mostra incomodado.

O homem do conto, depois de ver o letreiro luminoso, passa a alimentar em si a obsessiva ideia de enriquecer. Além de almejar uma mudança radical de vida, também pensa em represália. O trabalhador quer se libertar, quer se vingar pelo tratamento desumano que recebe do “gerente da fábrica que antes o tratava como a um cão”, conforme Silva (2001, p. 04). Tão forte é a ideia que, naquela mesma noite em que vê o letreiro luminoso, sonha ganhando o bilhete premiado.

No sonho, o homem se torna milionário. Depois de ter recebido o prêmio, a primeira ação é tratar de se vestir adequadamente, ou melhor, pomposamente. “De posse daquela fortuna, entrou numa loja de artigos masculinos e mandou vir

o que havia de melhor, sem indagar o preço. E dali retirou-se transformado em um autêntico burguês” (SILVA, 2001, p. 02-3). Nesse sentido, o homem realiza um dos desejos de quem mal ganha para a alimentação, que é o autocuidado. Além da satisfação de se ver apresentável, é importante frisar que, para uma pessoa ser aceita nos grupos sociais, deve estar bem vestida e bem cuidada. Essa é uma das exigências da sociedade, posto que uma pessoa de aparência descuidada e mal cheirosa já é motivo suficiente para ser posta à margem e tratada com desdém.

Júlio Romão da Silva experimenta desse autocuidado quando sai de São Luís, capital do Estado do Maranhão para fazer morada no Rio de Janeiro. “Cheguei no (*sic*) Rio de Janeiro sem tostão no bolso, sem dinheiro. O dinheiro que eu ganhei **aqui**⁴ eu comprei as coisinhas para viajar, umas roupinhas” (SILVA, 2004, p. 11, grifo meu). O jovem entende que, para ser acolhido na então Capital Federal e ser aceito como empregado de uma alguma empresa, necessita estar bem trajado.

Tal situação faz lembrar o relato de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* (2014, p. 18). Assim ela relata: “O meu sonho era andar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível”. Nota-se, portanto, que é comum o desejo de se vestir bem quando as condições financeiras não são favoráveis. Nesse sentido, a autora aponta que andar mal

4 Entrevista concedida em São Luís – MA em 2004. Entrevistadores Amílcar Araújo Pereira e Verena Alberti, do Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

vestida não é uma escolha, é uma condição. Desse modo, roupas adequadas, moradia digna e comida farta na mesa, sem dúvida, são sonhos de quem não as têm. Este seria também o sonho de Júlio Romão da Silva recém-chegado ao Rio Janeiro? Tudo leva a crer que sim.

O homem do conto tem pressa em ser rico, de modo que esperar a dignidade almejada pagando com o próprio salário é quase que acreditar em histórias lendárias; assim, ainda martelando na cabeça as palavras do letreiro luminoso “Fique rico! Fique rico!” (SILVA, 2001, p. 2) e a ideia de realizar aquele sonho, decidiu-se: “saiu à rua e aventurou na loteria tudo o que possuía para comer no decorrer da semana” (SILVA, 2001, p. 10). Mesmo antes de sair o resultado, já fazia planos de abandonar o emprego e dar adeus ao patrão, pois “já estava cansado de ser burro de carga, servindo a patrões que apodreciam de ricos à custa dele e de outros cada vez mais miseráveis” (SILVA, 2001, p. 10).

Mas eis que o homem que fazia planos com o prêmio não é contemplado. O sonho de mandar emprego e patrão “às favas” não se realiza. Desolado e sem o último dinheiro para garantir o alimento da semana, à noite olhava ao longe o letreiro luminoso que piscava ironicamente: “Fique rico, fique rico!” (SILVA, 2001, p.11). O homem pobre, desejoso de ser rico, se compreende no seu mundo com a máxima: “quem nasceu para ser vintém nunca chega a pataca” (SILVA, 2001, p. 11). Para ele, a desesperança era o que reinava, porque sonhar se tornou inútil.

Desse modo, o sujeito trabalhador se faz digno de ser visto com o olhar da escrevivência, pois vive as amarguras que a vida lhe propõe e não encontra saída ou meio de mudar, portanto não se vê em outra prática cotidiana, a não ser em sonho. Segue sua vida: acordar, pegar sua marmita e seguir para o trabalho, chegar tarde, cansado, comer o jantar, dormir poucas horas, acordar e fazer a mesma rotina do dia anterior, sem qualquer perspectiva de mudança. O corpo não tem qualquer urgência. Apenas o estômago pode reclamar vez ou outra. O sonho, talvez, seja uma forma de suportar o mundo.

Reinam, em nossa sociedade, questões referentes ao fato de determinado indivíduo achar que é superior a outro por motivos vários, sobretudo raça, gênero, classe social ou religião. Ele se sente mais importante e ainda tem o apoio da sociedade. O fato de um empregador humilhar seu subordinado remonta aos tempos da escravidão, mas, na era industrial, não é diferente; trabalho com jornada exaustiva e baixo salário continua até hoje. No conto, o narrador se refere ao personagem apenas por “o homem”, fato que demonstra o pouco valor que ele tem na sociedade e a desumanização do sujeito. “O **homem** olhou aquilo [...] e o **homem** foi para casa com sua obsessão” (SILVA, 2001, p. 01, grifo nosso). A ausência do nome repercute a falta de pertencimento do indivíduo como cidadão ao meio social.

O homem do conto, no sonho, depois de se vestir dignamente, a segunda atitude que toma é dar o troco no chefe

tomando a esposa dele como a favorita do seu “harém”. Não satisfeito, dirige-se ao ex-chefe que rastejava aos pés do novo milionário: “Eu sabia que tu não passavas mesmo de um porco. Um porco! É o que na realidade sempre foste” (SILVA, 2001, p. 07). O homem guarda rancores pelos maus tratos sofridos, ou seja, pela violência simbólica da qual é vítima, e sonha uma vingança para além da realidade.

Subitamente o homem acorda no seu “leito de trapos” e, assustado, percebe que “tudo no pardieiro continuava em seus devidos lugares” (SILVA, 2001, p. 09). Ou seja, na sua morada, estava tudo na mesma (des)ordem de sempre. Após o choque de realidade, percebe que tudo não passou de um sonho, já tinha perdido a hora no trabalho “e ele tinha um dia a menos de salário, porque o relógio da fábrica é mecânico e implacável” (SILVA, 2001, p. 09). Não bastando o embaraço do sonho, ainda tem reduzido o salário que já é mínimo. O personagem sofre quando diz que está cansado daquela vida, pois é atingido moralmente pelas humilhações cotidianas. Sofre um tipo de violência que não deixa marcas físicas, mas o deixa abatido e sem vontade de prosseguir no trabalho.

Retomando a questão da morada do homem à qual o autor de refere como pardieiro e à cama, como leito de trapos, novamente faz recordar o *Quarto de despejo* (2014) de Carolina Maria de Jesus: “Eu falei que residia em favela. Que favela é o pior cortiço que existe” (JESUS, 2014, p. 25). Apesar da insatisfação de

morar numa favela, a autora se diz alegre e canta todas as manhãs. “Sou como as aves, que cantam ao amanhecer” (JESUS, 2014, p. 25). Ainda segundo a autora, todas as manhãs a primeira coisa que faz é abrir a janela e contemplar o espaço. Embora seja um local que não lhe apetece morar, ela sabe intercalar os momentos de desgosto com os de ser feliz naquele espaço que ela é obrigada a aceitar como local de morada.

Quando os entrevistadores perguntam se ele é faxineiro referindo-se ao primeiro emprego logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, Júlio Romão da Silva afirma:

Faxineiro não, era tudo. Era lavador de vaso sanitário do meu patrão...e **eu era obediente porque eu precisava de um empreguinto**, não é? E aí foi bom pra mim porque eu dormia no emprego, em cima da mesa [...], cobria de jornais, não tinha lençol (SILVA, 2004, p. 10, grifos nossos).

O fato de Júlio Romão da Silva ser um “servo” obediente explica o porquê de ele ser bem aceito. O empregado bonzinho que aceita tudo e se contenta com o salário mingüado que recebe agrada ao patrão. Faz-se obediente para ser aceito; é aceito porque é obediente. Essa é a regra do jogo! Importante frisar o fato de ele dormir em uma mesa coberta de jornais. Ops!! O patrão é bom!?

Dormia no emprego, isso o faz passar mais horas no local de trabalho, provavelmente sendo explorado, mas novamente ele não percebe o quanto está sendo vítima de uma violência simbólica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O personagem do conto em estudo cala-se diante das atrocidades cometidas por seu superior. Não é necessário estar escrito para o leitor perceber que é obediente, que cumpre as regras do jogo para permanecer no emprego, porém fica claro que não está contente com o tratamento que recebe, está farto de aumentar o patrimônio do patrão, fazendo valer a lei da mais-valia, enquanto ele e os pares ficam cada dia mais miseráveis. Por essa razão, alimenta o desejo de tornar-se milionário para, enfim, abandonar o emprego, o que não sucede.

Infere-se, portanto, que o autor do conto dá ao personagem algumas características que lhe são muito peculiares, como a primeira morada, o primeiro trabalho, o salário insuficiente para suprir as necessidades básicas, enfim essas situações permitem fazer uma analogia entre o autor e o personagem, de tal modo, que as semelhanças entre ambos podem ser relacionadas a uma escrevivência. O que diferencia Júlio Romão da Silva recém-chegado ao Rio de Janeiro de seu personagem é que sua vida não se restringe ao trabalho e ao sonho; ele estuda e consegue seu diploma de nível superior, mesmo vivenciando situações de

extrema necessidade, mas, considerando a teoria da Escrivivência, suas dificuldades são acolhidas por sua própria literatura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. E-book Klindle.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **José**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

EVARISTO, Conceição. Esse lugar também é nosso. Entrevista concedida a Ana Paula Acauan. **Revista PUCRS** nº 187, jul./set. 2018. Disponível em: <https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/>. Acesso em: 21 set. 2022.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. **Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. **Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10.ed. São Paulo: Ática, 2014. 200p.

MARX, Karl. **O capital**, Volume I – Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira, Centelha - Coimbra, 1974.

SILVA, Júlio Romão da. **O letreiro luminoso**: uma reflexão dolorosa sobre a vida. Rio de Janeiro: edições MLG (coleção diamantes, clássicos modernos contemporâneos), 2001.

SILVA, Júlio Romão da. Júlio Romão da Silva (depoimento, 2004) Entrevistadores Amílcar Araújo Pereira e Verena Alberti. Rio de Janeiro, CPDOC/**Fundação Getúlio Vargas** (FGV), (1h 45min). Disponível em: [www. Fgv.br](http://www.Fgv.br). Acesso em: 01 set. 2021.

SILVA, Júlio Romão da. Júlio Romão da Silva – fui, vi e venci. Entrevista concedida a Ronaldo Alves Mousinho. In: CAMPELO, Ací; FERREIRA, Elio. **Júlio Romão da Silva, entre o formão, a pena e a flecha**: fortuna da obra de um escritor negro brasileiro. Teresina: EDUFPI, 2012.

TEMPOS Modernos. Direção e roteiro: Charles Chaplin. Los Angeles: MK2, 1936. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/tempos-modernos-filme>. Acesso em: 27 fev. 2023. (87 min.)



Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.

