

O METAFÍSICO, O REAL E O SEXO



ENSAIOS SOBRE AS LITERATURAS
DE GOIÁS E CABO VERDE

WIGVAN PEREIRA DOS SANTOS

O METAFÍSICO, O REAL E O SEXO

ENSAIOS DE LITERATURA DE GOIÁS E CABO VERDE

Wigvan Pereira dos Santos

Realização:



Este projeto foi contemplado pelo EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS nº 09/2024 - Literatura - Crítica Literária

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Santos, Wigvan Pereira dos
O metafísico, o real e o sexo : ensaios sobre
as literaturas de Goiás e Cabo Verde / Wigvan Pereira
dos Santos. -- Uruaçu, GO : Ed. do Autor, 2026.

ISBN 978-65-02-34159-9

1. Cabo Verde - África - Aspectos culturais
2. Ensaios brasileiros 3. Filosofia 4. Goiás (Estado)
- Aspectos culturais 5. Literatura brasileira
I. Título.

26-392759.0

CDD-869.94

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios literários : Literatura brasileira 869.94

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Conselho Editorial

Ana Luíza Dias Veloso

Carolina Freitas de Mendonça

Wilmar Junqueira Filho

Todos os direitos reservados. Reprodução proibida.

Sumário

Prefácio.....	7
Capítulo 1: Leodegária de Jesus e Eugénio Tavares – Existencialismo e religiosidade.....	11
Introdução:	11
1. A relevância cultural dos dois poetas.....	15
1.1. Eugénio Tavares	15
1.2 Leodegária de Jesus	19
2. A noção de morte para os dois poetas	28
2.1. O soneto “A morte”, de Eugénio Tavares	28
2.2 O sofrimento da existência para Leodegária de Jesus.....	33
2.3. O primeiro encontro entre Tavares e Leodegária de Jesus: o desespero-fraqueza.....	42
3. O salto da fé	47
3.1 Eugénio Tavares	49
3.2 Leodegária de Jesus	62
Considerações finais:.....	65
Capítulo 2: O arbítrio do poder e o apelo da terra: matrizes da opressão e da permanência em Bernardo Élis e Manuel Lopes	71
Introdução	71
2. A violência como léxico do poder no sertão goiano em Bernardo Élis	73
3. A condição insular como arena da escolha ética em Manuel Lopes	86
Considerações finais.....	97
Capítulo 3: O animal, o humano, o além do humano: Augusta Faro e Orlanda Amarílis.....	105
Introdução	105
1. A noção de animal	107
2. O realismo fantástico e o realismo animista, duas formas do além do real.....	111
3. Augusta Faro e as formigas	120
5. Orlanda Amarílis e os pequenos animais percorrendo a pele	125
5. Amarílis e Faro: o fantástico e o animista nas fronteiras do humano	130
Capítulo 4: O real e a voz: o colapso e a reconstituição dos sujeitos em Lari Mundim e Germano Almeida ...	137
Introdução	137
1. Sobre matar e cair.....	138
1.1 Resumo da trama.....	138
1.2 O real e a esquiva.....	145
1.3 Os duplos dos duplos	150
2. O crime do real.....	155
2.1 Resumo da Trama	155
2.2 Ficção, fricção	158
3. Voz, vozes	168
Considerações finais.....	172
Capítulo 5: A estética do marginal e do sublime: as duas faces de eros em Ubiratan Costa e Evel Rocha	177

1. Ubiratan Costa e o sublime encontrado nas horas	178
1.1. No limiar do azul, o desejo	179
1.2. O corpo como índice de uma ausência.....	185
2. Evel Rocha e a busca de um sublime (im)possível.....	193
2.1 Resumo da trama:	193
2.2. Sublime marginalidade.....	195
Considerações finais.....	206
Sobre o autor:	213

Prefácio

O livro *O metafísico, o real e o sexo – ensaios de literatura de Goiás e Cabo Verde*, de Wigvan Pereira dos Santos (2026), estabelece um estudo comparado de abrangência transatlântica entre as manifestações literárias do cerrado goiano e do arquipélago cabo-verdiano. A investigação articula dez autores organizados em cinco pares analíticos para examinar como formações culturais periféricas lidam com a religiosidade, a violência política, o fantástico animista, a polifonia da voz e o erotismo dissidente. A pesquisa recusa o isolamento geográfico. O pesquisador, mestre, doutor e pós-doutor em literatura, delineia as linhas de força que aproximam e distam a interioridade continental brasileira do isolamento insular atlântico.

O primeiro capítulo examina a inflexão existencialista e a dicotomia da fé na poesia romântica tardia de Leodegária de Jesus e de Eugénio Tavares. A angústia diante da finitude atravessa as formas clássicas do soneto decassílabo em ambas as produções. A poeta goiana mobiliza a imagética da Paixão de Cristo e o pavor da perda como refúgio estético para a dor de ser mulher e negra no Brasil Central pós-abolicionista. Por sua vez, o intelectual cabo-verdiano eleva a língua crioula e a morna ao estatuto de linguagem poética, sacralizando o amor humano (*crecheu*) em confronto direto com a injustiça social e o silêncio divino. O rigor formal opera como contenção do desespero lírico.

O segundo capítulo aborda as matrizes da opressão política e a vinculação telúrica nos romances *O Tronco*, do goiano Bernardo Élis, e *Chuva Braba*, do cabo-verdiano Manuel Lopes. A violência institucional no sertão de Goiás manifesta-se como código de poder oligárquico e captura do aparelho forense pelo mandonismo dos coronéis. Em contraposição, o isolamento insular de Santo Antão expõe a provação ética do lavrador Mané Quim perante a seca e a tentação do desterro promovida pelo capital de retorno. As categorias da *vita activa* e da alienação do mundo elaboradas por Hannah Arendt iluminam o dilema entre a edificação do habitar humano e a exploração utilitária da terra. As linguagens populares de ambos os autores funcionam como resistência política contra a marginalização histórica.

O terceiro capítulo investiga o esfacelamento das fronteiras entre o humano, o animal e o insólito nos contos de Augusta Faro e de Orlanda Amarílis. A prosa da autora goiana inscreve-se nos parâmetros formais do fantástico europeu teorizado por Tzvetan Todorov, encenando a derrocada da assepsia cartesiana da protagonista Dolores diante de uma invasão de formigas portadoras de intencionalidade e escárnio. Por sua vez, a narrativa da escritora cabo-verdiana exige a mobilização do conceito decolonial de realismo animista elaborado por

Harry Garuba, no qual o mundo material e o plano espiritual coexistem em uma ontologia de sobrevivência e ancestralidade. O colapso somático da pesquisadora Luna Cohen na Nigéria expõe a insuficiência do racionalismo acadêmico Ocidental perante o vitalismo orgânico africano. A figuração do bestiário desestabiliza a retórica antropocêntrica de exclusão.

O quarto capítulo analisa o colapso e a reconstituição da subjetividade nos romances *Mata de Dentro*, da brasileira Lari Mundim, e *Crime nas Correntes d'Escritas*, do cabo-verdiano Germano Almeida. A ontologia do real formulada por Clément Rosset serve de aporte para investigar como duplicações existenciais, rituais compulsivos e invenções jurídicas funcionam enquanto mecanismos de esquiva diante do acontecimento singular (*idiotia*). A narrativa de Mundim acompanha a ruína das garantias institucionais de uma professora pública, cuja vivência do desabrigo e da perda do lar culmina na afirmação corporal e nominativa do Professor Caio. A sátira de Almeida desmonta a vaidade do meio literário em torno do sumiço irreal de um manuscrito, revelando o atrito entre a ficção paródica e a reputação biográfica das pessoas reais. A polifonia bakhtiniana desfaz a ilusão monológica e restaura a presença vocal no tempo presente.

O quinto capítulo encerra o volume com o exame das figurações do erotismo e do desejo homoerótico nas obras do poeta goiano Ubiratan Costa e do romancista cabo-verdiano Evel Rocha. A lírica de Costa em *Tarde Inventada* constrói a representação do corpo masculino como índice de uma ausência inatingível, relacionando o limite do toque e do gozo com a noção de representação negativa teorizada por Jean-François Lyotard na analítica do sublime. A prosa de Rocha em *Marginais* projeta um "sublime do baixo" nas quebradas periféricas da Ilha do Sal, onde a dor física, a abjeção escatológica e o desamparo social convertem a experiência erótica e marginal em testemunho ríspido contra a moralidade burguesa. As duas produções recusam a redução da sexualidade ao agrado apaziguador do gosto clássico. A matéria carnal tensiona a linguagem até o ponto de esgotamento de suas normas formais.

O metafísico, o real e o sexo – ensaios de literatura de Goiás e Cabo Verde propõe uma travessia crítica entre duas tradições literárias raramente colocadas em contato sistemático. Ao aproximar autores goianos e cabo-verdianos de diferentes períodos, gêneros e horizontes estéticos, o livro desloca os estudos comparados para além das relações previsíveis entre centros culturais e antigos polos metropolitanos, encontrando no diálogo entre o cerrado e o arquipélago novas possibilidades de leitura da língua portuguesa e de suas geografias literárias.

A obra organiza-se em cinco encontros: Leodegária de Jesus e Eugénio Tavares; Bernardo Élis e Manuel Lopes; Augusta Faro e Orlanda Amarílis; Lari Mundim e Germano Almeida; Ubiratan Costa e Evel Rocha. A escolha dos pares não obedece à simples proximidade temática. Cada aproximação constitui uma hipótese crítica própria, sustentada

por problemas filosóficos capazes de revelar convergências inesperadas e diferenças historicamente significativas. Religiosidade e existência, violência e pertencimento, animalidade e humanidade, duplicação do real e polifonia, erotismo e marginalidade formam um percurso que atravessa mais de um século de produção literária.

A originalidade do projeto reside precisamente na recusa de tratar Goiás e Cabo Verde como espaços isolados ou como expressões periféricas definidas apenas por sua distância em relação aos centros de consagração cultural. O livro identifica entre essas duas geografias formas particulares de elaboração da experiência histórica: a relação entre território e abandono, a persistência da religiosidade, a violência das estruturas de poder, os conflitos entre racionalidade e imaginários não ocidentais, a instabilidade da identidade e as formas dissidentes do desejo. O Atlântico deixa, assim, de funcionar como separação e passa a constituir um espaço crítico de relações.

O percurso teórico também se distingue pela pluralidade de suas interlocuções. Kierkegaard, Hannah Arendt, Michel Foucault, Clément Rosset, Mikhail Bakhtin, Jean-François Lyotard e os debates sobre o fantástico e o realismo animista fornecem instrumentos conceituais específicos para cada aproximação. A teoria não funciona como molde aplicado indistintamente aos textos literários. Cada capítulo constrói seu próprio problema e mobiliza conceitos capazes de responder às exigências particulares das obras analisadas.

Da angústia religiosa à violência política, do animal que perturba as fronteiras da humanidade ao sujeito que se multiplica diante do real, do corpo desejado à matéria degradada da marginalidade, *O metafísico, o real e o sexo* percorre experiências que frequentemente permanecem separadas pelas divisões tradicionais entre história literária, filosofia, teoria política e estudos da sexualidade. A unidade do volume surge justamente dessa diversidade: a literatura aparece como lugar onde as formas abstratas do pensamento encontram corpos, territórios, conflitos e experiências concretas.

O último movimento do livro sintetiza uma de suas apostas mais singulares ao aproximar a poesia homoerótica de Ubiratan Costa e o romance *Marginais*, de Evel Rocha, por meio da filosofia do sublime de Jean-François Lyotard. De um lado, o desejo revela a impossibilidade de possuir plenamente o corpo amado; de outro, a marginalidade transforma a fome, a violência e a abjeção numa experiência estética do excesso. Entre o sublime da intimidade e um sublime do baixo, a comparação demonstra como obras radicalmente distintas podem compartilhar uma mesma relação com os limites da representação.

Sem buscar equivalências artificiais entre autores, épocas ou contextos nacionais, *O metafísico, o real e o sexo* aposta na comparação como exercício de descoberta. As aproximações propostas não procuram apagar as diferenças entre Goiás e Cabo Verde. Partem delas. É nesse intervalo entre o continente e a ilha, entre o sertão e o arquipélago, entre

tradições literárias que raramente ocupam o mesmo horizonte crítico, que o livro constrói sua contribuição: uma cartografia comparada da literatura em língua portuguesa, atenta às margens geográficas sem reduzir a margem a uma posição secundária no pensamento literário.

A obra oferece, desse modo, uma leitura abrangente e conceitualmente articulada de dez escritores, combinando análise textual, filosofia e literatura comparada para interrogar alguns dos problemas mais persistentes da experiência humana: a morte, a fé, a violência, o pertencimento, o corpo, a alteridade, o desejo e a própria dificuldade de representar o real.

Capítulo 1: Leodegária de Jesus e Eugênio Tavares – Existencialismo e religiosidade

Resumo

Este capítulo tratará da religiosidade presente na poesia de Leodegária de Jesus, uma das primeiras vozes femininas da literatura goiana, em diálogo com Eugênio Tavares, referência fundamental da literatura cabo-verdiana. A análise considerará como ambos os autores tecem elementos da fé cristã em suas produções poéticas, abordando temas como a transcendência, a busca pela espiritualidade e a dualidade entre corpo e alma. Serão investigadas as influências religiosas, católicas e populares, e suas ressonâncias nas formas poéticas de ambos, destacando os contextos coloniais em que suas obras emergem. Este capítulo propõe uma análise comparada da temática espiritual nas obras de Leodegária de Jesus (1889-1978), precursora da poesia feminina em Goiás, e Eugênio Tavares (1867-1930), um dos primeiros expoentes da literatura cabo-verdiana. Embora ambos os poetas se filiem à tradição romântica e utilizem profusamente o imaginário cristão, as suas abordagens também apresentam importantes distinções. Investigar-se-á como Leodegária utiliza a fé e a imagética da Paixão de Cristo como refúgio e sublimação da dor e como aproxima a figura materna da divindade. Em contrapartida, analisar-se-á como Eugênio Tavares apropria-se da linguagem litúrgica para sacralizar o amor humano (*cretchedu*) — colocando-o muitas vezes acima do próprio Deus — e para expressar uma revolta filosófica diante do "desconcerto do mundo". O estudo destaca como os contextos coloniais e geográficos (o isolamento do sertão goiano e a insularidade cabo-verdiana) moldaram essas expressões da transcendência na literatura.

Palavras-chave: Religiosidade; Romantismo; Leodegária de Jesus; Eugênio Tavares; Literatura Comparada.

Introdução:

Ao colocarmos em contato Eugênio Tavares (1867-1930) e Leodegária Brasília de Jesus (1889-1978), revela-se uma convergência estética, a despeito das distintas geografias — o cerrado goiano e a insularidade cabo-verdiana — em que suas literaturas foram forjadas. Ambos os poetas emergem como figuras paradigmáticas de um Romantismo tardio, que persistiu nos espaços periféricos da lusofonia na transição do século XIX para o XX. A

aproximação entre os autores dá-se fundamentalmente pela manutenção de uma sensibilidade exacerbada, pela adoção de formas clássicas para conter emoções transbordantes e por uma cosmovisão na qual a dor, a morte e o amor operam como eixos estruturantes da criação artística. O ponto de contato mais evidente entre Leodegária de Jesus e Tavares reside na filiação estética a um romantismo que, embora considerado ultrapassado nos grandes centros metropolitanos, mantinha-se como código de expressão da subjetividade em seus respectivos contextos.

Na obra de Leodegária de Jesus, essa influência manifesta-se na atmosfera de tédio e melancolia que permeia a obra *Coroa de Lírios*, publicada em 1906. A poeta projeta um eu lírico que se deleita na própria angústia. De forma análoga, Eugénio Tavares constrói a sua poesia em língua portuguesa sobre os alicerces do convencionalismo estético dominante no imaginário colonial da época, marcado pelo sentimentalismo, pelo pessimismo e pela insatisfação constante. Para ambos, a poesia é um exercício lúdico e também um manifesto de um desajuste com o que a realidade tinha para oferecer.

Outra característica que aproxima os dois autores é o estilo. Tanto Leodegária de Jesus quanto Eugénio Tavares operam uma fusão peculiar: mantêm o conteúdo emocional e a imagética do romantismo, mas disciplinam essa lava sentimental através do rigor formal. Leodegária de Jesus demonstra uma predileção absoluta pelo soneto e pelo verso decassílabo, sacrificando por vezes a espontaneidade rítmica em prol da rima e da métrica perfeita, em uma atitude de zelo formal que remete ao parnasianismo. Eugénio Tavares, de modo similar, recorre ao soneto e às formas fixas eruditas na sua produção em língua portuguesa para tratar de temas graves, demonstrando um domínio técnico que busca elevar a produção local ao nível dos cânones metropolitanos. Em ambos, a contenção da forma clássica serve para potencializar a densidade do drama lírico. A poesia surge, então, da tensão entre a estrutura rígida do poema e o desespero do sujeito poético.

A concepção da morte e a necessidade de evasão constituem um tema comum que une as duas poéticas. A realidade circundante é frequentemente percebida como hostil ou insuficiente, o que leva o sujeito poético a buscar refúgio no onirismo ou na morte.

Para Leodegária de Jesus, a morte não é o fim trágico, mas a "doce" solução para o "cáliz da incerteza" e para as decepções do amor e da vida. No poema *Símile*, ela estabelece a dialética na qual, perante o sofrimento, "viver é triste" e a morte torna-se desejável. Eugénio Tavares partilha dessa visão, dialogando com Antero de Quental ao tratar a morte como "libertadora", "mão de amor" e "eterna mãe bondosa" que ampara as almas sem ventura. Ambos os poetas utilizam o sonho e a imaginação como mecanismos contra as imperfeições da existência material, em uma recusa deliberada em aceitar a finitude.

A relação com a natureza circundante em ambos os autores é existencial: a paisagem não é um cenário inerte, mas um espelho da alma do poeta e uma caixa de ressonância para as suas emoções. Em *Leodegária de Jesus*, a natureza é personificada e solidária à sua dor; a serra, o rio e o crepúsculo participam do seu estado de espírito, uma fusão mística entre o eu lírico e o ambiente. Eugénio Tavares opera o mesmo mecanismo: projeta na natureza — especialmente no mar e na aridez das ilhas — a sua própria nostalgia e saudade. O mar torna-se o abismo que reflete a alma humana e a sepultura das esperanças, enquanto a ilha pode surgir "transida de tristeza", tal como o poeta. Para ambos, o microcosmo (o poeta) acopla-se ao macrocosmo (a natureza) na busca da totalidade e do infinito.

Finalmente, aproxima-os a vivência do amor como uma experiência sagrada, totalizante e, invariavelmente, dolorosa. *Leodegária* sacraliza o amor e o sofrimento, utilizando imagens bíblicas (o calvário, a cruz) para elevar a sua dor pessoal a uma categoria mística, na qual amar é um "sacrifício mudo". Eugénio Tavares, de modo semelhante, utiliza o vocabulário religioso e a imagética cristã para descrever a paixão, vendo no amor uma "religião" eterna e na mulher uma figura que pode conduzir tanto ao céu quanto ao inferno. Ambos são leitores devotos da tradição lírica portuguesa e apropriam-se dessa herança para cantar um amor que é, simultaneamente, a razão da vida e a causa da morte, num paradoxo que define a essência da sua produção artística.

A análise comparativa entre *Leodegária de Jesus* e Eugénio Tavares, quando observada sob o prisma das divergências, revela como contextos geográficos distintos — o isolamento continental do planalto goiano e a insularidade atlântica cabo-verdiana — moldaram poéticas que, embora esteticamente irmãs no Romantismo tardio, assumiram funções sociais e identitárias opostas. Se ambos partilham a dor como matéria-prima, a destinação dessa dor e a relação com o meio circundante operam em frequências dissonantes: em *Leodegária*, o meio comprime e interioriza; em Tavares, o meio expande e politiza.

A relação com o espaço físico constitui o primeiro grande divisor na ontologia desses poetas. Para *Leodegária de Jesus*, a geografia de Goiás atua como um claustro. A antiga Vila Boa, cercada pela Serra Dourada, e as cidades que percorreu (Jataí, Rio Verde, Araguaçu) configuram um cenário de imobilidade e encolhimento. A natureza, embora bela e "soberba", funciona como uma moldura para a introspecção. O "ninho", imagem recorrente em sua obra, simboliza esse refúgio estático, o desejo de retorno ao útero ou à infância protegida, longe das "multidões". A sua topofilia é marcada pelo desejo de fixação e pela angústia do deslocamento forçado pelas circunstâncias familiares, vendo a saída de sua terra natal não como abertura, mas como exílio de si mesma.

Em contrapartida, a geografia em Eugénio Tavares é centrífuga. A insularidade de Cabo Verde impõe o mar não como moldura, mas como protagonista, cárcere e estrada.

Diferente do isolamento protetor da serra goiana, o isolamento oceânico gera o fenômeno do "terralongismo" — a obsessão pela partida e o drama da emigração. Enquanto Leodegária de Jesus busca o recolhimento, a poética eugeniana é atravessada pela diáspora, pela necessidade de partir para sobreviver, pela fuga da fome e da seca, pelo desejo do retorno. O mar em Tavares é uma entidade ambivalente que separa e une, responsável pela "hora di bai" (hora da partida), temática inexistente na lírica de Leodegária, cuja dor é a da permanência ou da mudança interna, nunca a da travessia.

A divergência mais palpável reside na estratégia linguística e no projeto de identidade nacional. Leodegária de Jesus, mulher negra em uma sociedade conservadora e escravocrata recém-abolida, utiliza a norma culta da língua portuguesa e as formas fixas (o soneto, o decassílabo) como ferramentas de legitimação social. A sua heresia não está na língua, mas no ato de escrever sendo mulher negra. Ela não incorpora o falar regional goiano em sua lírica; a sua afirmação dá-se pelo domínio exímio do código intelectual, que se acreditava ser propriedade de homens brancos.

Eugénio Tavares, por sua vez, opera uma ruptura fundamental ao elevar o crioulo cabo-verdiano à categoria de língua literária. Embora dominasse o português com erudição clássica, ele compreendeu que a "alma caboverdiana" só poderia ser plenamente expressa na sua língua materna. Ao compor mornas em crioulo, Tavares não buscava apenas a legitimação pessoal, mas a legitimação de um povo e de uma cultura. Ele é um precursor do nativismo e da caboverdianidade, por usar a língua como instrumento de resistência política e afirmação identitária contra a metrópole, algo que não encontra paralelo na obra de Leodegária, cuja identidade se constrói na intimidade do sujeito, não na reivindicação étnico-linguística coletiva.

A resposta dos autores às injustiças do meio revela abismos entre suas posturas. Leodegária de Jesus, diante dos preconceitos raciais, das dificuldades econômicas e da impossibilidade de consumir o seu amor, barrado pelas convenções sociais, faz da sua poesia um relicário de dor sublimada. Não há um confronto direto com o *status quo* político; ela o transcende pela via mística e pelo sofrimento aceito como "fado" ou "cruz". A sua revolta é implosiva, camuflada entre as pétalas de lírios ou de orquídeas. Ao registrar sua subjetividade, sua reivindicação já está feita: uma mulher, negra, tem o mesmo direito de escrever e a mesma capacidade intelectual de qualquer homem.

Diametralmente oposto, Eugénio Tavares é um poeta da praça pública e da intervenção social. A sua lira não se cala diante da fome que dizima os seus contrterrâneos ou da má administração colonial. Ele utiliza tanto a poesia quanto o jornalismo para combater a inércia governamental e defender a dignidade do cabo-verdiano. Tavares enfrenta o governador, defende a emigração para a América como fuga à miséria e critica a passividade. A sua poesia

é um ato de confronto, embora não seja conhecida dessa forma, na qual a dor individual se dilui na dor coletiva da "Mãe esfarrapada" (a terra faminta).

Por fim, a metafísica do amor distancia os dois autores. Na obra de Leodegária de Jesus, o amor é platônico, casto e frequentemente transferido para a esfera divina para sobreviver à interdição. A figura masculina é uma "sombra" ou um ideal inatingível, e a realização amorosa plena só é vislumbrada na morte ou no céu cristão. O amor carnal é perigoso; a salvação está na pureza de Maria. Para Tavares, o amor (*cretchen*) é uma força telúrica e "herética" que desafia o próprio céu. Nas suas mornas, ele subverte a hierarquia religiosa: se Deus não tem medida, o amor é ainda maior. Ele prefere a "perdição" nos braços da amada (muitas vezes a mulher crioula, real e concreta) à salvação solitária. O amor é vivido na tensão da partida e na sensualidade da presença, não na resignação da ausência. Enquanto Leodegária pede a Deus forças para esquecer ou suportar, Tavares pede a Deus para perpetuar o amor humano, que é por ele colocado no altar antes reservado aos santos.

Analisemos os dois poetas.

1. A relevância cultural dos dois poetas

1.1. *Eugénio Tavares*

Por um critério cronológico, começamos por Eugénio Tavares (1867-1930). Tavares destacou-se como uma figura central na literatura e cultura de Cabo Verde precisamente pela forma estratégica como utilizou as duas línguas do arquipélago. Ele atuou como um escritor bilingue, atribuindo funções distintas, mas complementares, ao português e ao crioulo cabo-verdiano, cada uma para alcançar objetivos específicos tanto na esfera política quanto na sentimental. A língua portuguesa, a língua oficial e de prestígio literário, foi fundamentalmente utilizada por ele em textos veiculados na imprensa como uma arma de combate e afirmação intelectual perante a administração colonial. Para ser ouvido e respeitado pelas autoridades metropolitanas e pela elite administrativa, era necessário usar o código dominante com excelência e rigor. Seus textos em jornais denunciavam a má administração colonial, a fome e as injustiças. A sua prosa jornalística era incisiva, irônica e polemista, abordando temas como a defesa da emigração para a América e críticas ao trabalho forçado em São Tomé.

A língua portuguesa também foi usada por ele em sua escrita poética. Tavares seguiu os cânones literários europeus vigentes em sua época, especificamente o ultrarromantismo e o classicismo português. Os seus sonetos em português exploravam temas como a dor, a morte, Deus, e o amor idealizado, na esteira de mestres como Camões, João de Deus e Antero de Quental. Embora essa parte da sua obra não tenha recebido grande atenção durante algum

tempo, nela se nota a capacidade do poeta de competir intelectualmente com os metropolitanos.

Se a língua portuguesa era a língua da razão e do combate, a língua cabo-verdiana foi a língua eleita para a expressão dos sentimentos mais íntimos e, também, para a expressão concreta de seu desejo de valorizar a própria cultura. Tavares foi pioneiro ao conferir ao crioulo um estatuto literário, especificamente em suas letras de mornas, transformadas por ele em um gênero musical mais lírico, lento e sentimental, focado no amor, na saudade e no sentimento de ter que partir. Se, na ilha de Boavista, a morna era mais satírica, na ilha Brava, pelas letras do autor, alcançou um nível sentimental e filosófico, elevando também o uso da língua. Para demonstrar a plasticidade e dignidade estética do crioulo, Tavares traduziu obras clássicas da literatura portuguesa para a língua materna cabo-verdiana. Exemplos notáveis incluem as traduções da "Enjeitadinha" de João de Deus e das "Endechas a Bárbara" de Camões. Tavares defendeu sua língua por meio da teoria, afinada com sua prática poética. É o caso do artigo "Língua de pretos", publicado no jornal *O Manduco*, em 1924, em que defende que o crioulo era uma evolução legítima e uma transformação feliz da língua portuguesa adaptada ao meio. Sua defesa era a de que o crioulo podia e devia ser escrito.

A relevância de Tavares também se dá pelas mornas compostas por ele, um marco na cultura de Cabo Verde. Eugénio Tavares foi o responsável por transformar a natureza da morna. Na ilha da Boavista, a morna tinha um caráter mais rápido, satírico e jovial. Na ilha da Brava, pelas letras de Tavares, a morna adquiriu um andamento mais lento, um compasso quaternário simples e uma índole sentimental, nostálgica e melancólica. Essa transformação estética e temática que elevou o gênero a um estatuto literário e simbólico de identidade nacional.

Apesar da erudição notável do poeta, sua instrução formal nas instituições de ensino limitou-se à escola primária. Contudo, por ser filho adotivo¹ de um médico, José Martins de Vera Cruz, e sua esposa, Eugénia de Vera Cruz Medina e Vasconcelos, Tavares teve acesso à excelência cultural da ilha Brava, a lições particulares de filosofia, latim e teologia, e a gabinetes de leitura providos de obras clássicas e românticas da tradição europeia. A entrada de Tavares na literatura insular ocorreu na virada para o ano de 1883, quando contava com quinze anos, com a publicação do poema *À badinha*, dedicado à mãe adotiva, no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. O poema reflete a gratidão perante a figura providencial da madrinha – *badinha* em crioulo cabo-verdiano:

A Badinha

¹ A mãe de Tavares morreu devido às complicações do parto e o pai teria morrido em batalha na Guiné.

Um dia cahira em teu niveo seio
desmaiado botão,
que d'uma linda roseira arrancára
violento tufão.
As tuas caricias deram-lhe a vida;
e o anhelito teu
foi o balsamo que deu força, alento
ao debil peito seu!
E a carminea bonina transformou-se
rapidamente em flôr,
que se esforça por derramar a jorros
reconhecido odor!
O immaculado anjo da caridade,
que do Olympo desceu,
és tu! e a flôr, que, meiga e carinhosa,
emballaste, sou eu!
(Tavares, 1883, s.p.).

Sob a tradição de matriz portuguesa, o poema exhibe traços do ultrarromantismo. A estrutura de metáforas do texto traz o sujeito poético como um "desmaiado botão", extirpado de uma "linda roseira" por um "violento tufão". A metáfora ilustra a tragédia do nascimento e a quebra do laço maternal da carne. Em oposição à fúria da tempestade, a mãe adotiva é quem resgatará sua existência. O eu lírico descreve o acolhimento no "niveo seio" e atesta a infusão de vida à flor em desfalecimento pelas carícias de maternidade. A mulher ascende à categoria de "imaculado anjo da caridade" com proveniência do Olimpo e portadora de salvação. O "bálsamo" do afeto transmuta a "carmínea bonina" em uma flor com a capacidade de espalhar "reconhecido odor".

A escolha do léxico comprova a erudição do adolescente. A adoção de vocábulos de estirpe clássica e romântica na elaboração das estrofes impõe um tom de exaltação e louvor, com distanciamento do código da fala popular das ilhas. A recepção dos versos na ilha Brava ocorreu com louvores perante a comunidade de cultura da época. A despeito do teor de emotividade em excesso, a estreia conquistou a atenção de intelectuais de peso. O escritor Luís Medina e Vasconcelos registrou impressões de crítica ao texto, com o apontamento de falhas de forma e asperezas de juventude:

Os versos que adiante se seguem são uma eloquente promessa. Os leitores julgarão: - Escreveu-os um rapaz de 15 anos, quando muito, possuindo apenas o a b c da instrução primária, e vivendo n'uma das ilhas de Cabo Verde, onde escaceam [sic] esses elementos que, tanta vez, em outras partes do mundo civilizado [sic], iluminam uma intelligencia, dando-lhe o que a pequenez da escola lhe recusou: - o convívio com homens illustres, a frequencia [sic] ou, ainda, o leve contacto com uma sociedade culta e erudita. Eugenio de Paula Tavares é um talento que se perde, ou que não médra como devera, no acanhado ambiente do viver, poetico [sic] sim, porém demasiadamente aldeão, da ilha Brava. (...) São, pois, uma eloquente promessa, repito, os seguintes versos. Ha n'elles algumas imperfeições e durezas, que se poderiam tirar sem ferir o pensamento, mas se a fórmula pecca aqui e ali, a ideia é bem conduzida e revela um poeta se se lhe proporcionarem condições para o estudo e quiser [sic] aproveitá-las [sic] (Vasconcelos, 1883, s.p.).

A avaliação de rigor feita por Medina e Vasconcelos perdoou as lacunas de técnica com o vaticínio da peça com o título de "eloquente promessa". A condução de ideias atestava a revelação de um artífice da palavra com estofos para o alcance da grandeza no domínio dos versos. O triunfo dessa composição funcionou com a força de um motor para a trajetória de letras do autor. O reconhecimento nos círculos da ilha incitou o jovem a transpor seus e buscar novos horizontes, com destino ao ambiente de cosmopolitismo da cidade de Mindelo, em São Vicente.

O trânsito por São Vicente e por Santiago, na condição de funcionário da Fazenda Pública, aguçou a percepção do autor para as mazelas do sistema colonial e a miséria da população. A adesão aos ideais da República e o ímpeto de denúncia das secas e das fomes converteram o escritor em um polemista temido pelas autoridades. Sua pena confrontava a administração metropolitana em periódicos de grande circulação, a exemplo de *A Voz de Cabo Verde* e da *Revista de Cabo Verde*. Perseguições políticas, que levaram a uma acusação infundada de desfalque financeiro, culminaram na fuga do autor para o exílio nos Estados Unidos da América, em 1900. Em solo americano, o intelectual fundou o jornal *A Alvorada*, cuja linha editorial era a defesa da autonomia de Cabo Verde e da dignidade dos emigrantes.

A obra de Tavares obteve aceitação de grande entusiasmo em vida. Suas mornas atravessaram dos lares camponeses aos salões de festas da burguesia. O poeta Pedro Cardoso consagrou-o com o título de maior jornalista cabo-verdiano de sua geração, em atestado de reconhecimento aos seus artigos de intervenção cívica. Sem embargo das hostilidades do poder monárquico, a implantação da República em 1910 permitiu o retorno do intelectual à pátria com aura de triunfo. O reconhecimento da esfera oficial ocorreu no ano de 1927, com uma

homenagem pública em São Vicente. A morte do escritor, no primeiro dia de junho de 1930, lançou o arquipélago em luto. A edição póstuma do volume *Mornas, cantigas crioulas*, em 1932, com a curadoria do intelectual português José Osório de Oliveira, atestou o fascínio da metrópole pela singularidade da alma crioula forjada e imortalizada nos compassos e nos versos do poeta da ilha Brava.

1.2 *Leodegária de Jesus*

A inserção de Leodegária de Jesus na historiografia literária de Goiás representa um marco inaugural, caracterizado pela publicação de *Coroa de lírios* em 1906, que embora não seja de fato o primeiro livro de versos assinado por uma mulher no estado, como é reputado², é sem dúvidas a mais célebre ruptura com o monopólio masculino nas letras goianas. Leodegária de Jesus estabeleceu um paradigma estético ao fundir o rigor formal do parnasianismo com a imagética telúrica do planalto central. Sua estreia, composta por poemas escritos entre os 15 e 16 anos da autora, recebeu grande atenção por parte dos intelectuais da época que, apesar de reconhecerem os méritos da então jovem poeta, não se furtaram a tecer críticas, presentes até mesmo no texto que serviu de prefácio ao livro.

O livro chegou a diversas regiões do país, como Pernambuco, Sergipe, Maranhão e Amazonas e toda essa difusão se deve ao seu pai, o professor e deputado estadual José Antônio de Jesus, que remeteu exemplares a diversos periódicos do país. Também foi ele quem guardou os artigos publicados aos quais teve acesso e que serviram de fonte para Basileu França escrever sua detalhada biografia que acompanha a reedição dos dois livros de Leodegária de Jesus (França, 1996, pp. 56-57). José Antônio de Jesus era, além de um pai entusiasta, um homem com algum prestígio, por ter sido deputado, e seu título político certamente era um bom anexo ao livro, que o fazia ser lido e resenhado. Sem dúvidas, os críticos da época, como os de hoje, recebiam muitos livros de autores pleiteando seu endosso e divulgação. O fato de eles terem aceitado dar atenção a um livro escrito por uma adolescente não pode ser interpretado como fruto de acaso ou de uma atração especial que o exemplar teria causado sobre eles.

José Antônio tinha como sobrenome Rodrigues dos Santos, era negro e filho único do dono de uma grande alfaiataria em Diamantina. Com a morte dos pais, foi colocado no Seminário Salesiano, onde adotou o novo sobrenome, “de Jesus”. A inteligência o destacava desde cedo e também o amor à educação que o fizera ainda na época do Seminário, a fundar uma escola para presidiários. O destaque intelectual o fez ser levado para o Rio de Janeiro e

² O primeiro livro publicado por uma autora goiana foi *A redenção*, em 1875, escrito por Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça. O livro *A Redenção* trata-se de um poema de seis cantos e um próêmio de temática religiosa. Sobre a autora e suas contribuições em periódicos, escrevi o artigo *Honorata Minelvina, a primeira escritora goiana a publicar um livro*, publicado originalmente no Portal E-cêntrica, em 2017, e no livro *A goiana nunca mente: ensaios sobre autoras goianas*, publicado em 2022.

depois para Goiás, onde conheceu o médico Hermenegildo do Nascimento Lima, homem de muitas posses que o convidou, impressionado com sua instrução, para passar as férias em sua casa, em Jaraguá, já que o jovem não tinha família. Na casa do médico, João Antônio conheceu suas filhas e se enamorou por uma delas, Ana Isolina, com quem se casou. Em vez de assumir os muitos negócios do sogro, José Antônio quis fundar escolas e jornais. Para esse propósito, mudou-se para Jataí, onde as filhas viveram os primeiros anos, até que ele se mudasse para Rio Verde e, depois, para a antiga Vila Boa, quando foi eleito deputado estadual pelo Partido Republicano.

Tal era o espírito de José Antônio que levou o livro de sua filha a circular entre as regiões do país. Não era um fato comum que um livro goiano fizesse esse percurso, em especial um livro de estreia escrito por uma autora negra ainda nos primeiros anos de juventude. Tanto era incomum que a região de proveniência da obra foi assinalada por alguns dos críticos dos centros urbanos do país. O isolamento do Brasil Central impunha um estigma de esterilidade cultural à região. Carneiro Vilela, no *Correio do Recife*, por exemplo, expressou essa perplexidade ao classificar Goiás como uma "espécie de Saara" e uma terra sem conhecimento (França, 1996, p. 72). O jornalista saudou os versos da autora como um raio de sol a romper a neblina, sem, contudo, analisar um único poema do livro.

Quem também não analisa nenhum poema é Vicente Reis, no *Jornal do Comércio* de Manaus, que ressaltou a singeleza e a "fragrância virgem" das composições, com traços de semelhança à obra de Casimiro de Abreu (França, 1996, p. 71). A tônica de "lisonjeira promessa" permeou a maior parte das resenhas, em eco explícito ao prefácio do livro, com assinatura de Felício Buarque de Macedo, crítico e intelectual de Uberaba. O prestigiado escritor Osório Duque Estrada, autor da letra do Hino Nacional do Brasil, no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, publicou o soneto *O cego* – que seria publicado no livro *Orquídeas* (1928) –, enviado a ele diretamente pela poeta, e emitiu um juízo de equilíbrio: atestou a ausência de uma obra-prima, mas reconheceu um talento em vias de concretização (França, 1996, p. 60). Jornais como *O Norte* (Barra da Corda, Maranhão) e *Correio de Aracaju* (Sergipe) manifestaram atitude de polidez cavalheiresca, em apoio às palavras do prefaciador ou com votos de triunfo ao voo inicial da escritora.

O rigor técnico motivou reprimendas contundentes à falta de apuro métrico e ao excesso de sentimentalismo da jovem goiana. O periódico *País*, do Rio de Janeiro, atacou o pessimismo precoce da autora. O articulista, que não se identificou, duvidou da sinceridade daquela dor da juventude e aconselhou o abandono de fantasias sem adequação à idade. Seu juízo é bastante severo, mas ao menos demonstra ter lido o volume que lhe fora enviado, ao pinçar exemplos que embasavam sua opinião. Para ele, uma pessoa tão jovem não deveria falar daquele sofrimento do qual nem podia ter consciência, em sua tenra idade:

É o caso de se lhe dizer, como a Morgadinha: Sabes lá o que é o amor, criança? Lago que a brisa encrespa e já se julga oceano!" (...) Leodegária de Jesus, se quer aproveitar a sua vocação literária e ganhar diploma de poetisa, deixe-se de metrificar sentimento de fantasias, impróprios da sua idade, e reflita nestas palavras do seu prefaciador (...). A autora de *Coroa de lírios* tem sentimento poético: trate de adquirir o resto, e certamente o conseguirá, porque habilidade não lhe falta (*apud* França, 1996, p. 77).

O articulista anônimo duvida que a jovem pudesse ter tido amarguras suficientes para escrever versos tão cheios de desencanto, como se as sensibilidades se desenvolvessem de igual forma e em uma mesma etapa da vida. Exemplos não faltam na história da literatura de autores que, desde a tenra idade, exprimiam uma angústia precoce: as irmãs Brontë, Jane Austen, Arthur Baudelaire e até mesmo Eugénio Tavares, em seu poema escrito quando tinha quinze anos. Um juízo ainda com mais severidade está registrado em um recorte de jornal que não preservou a localidade nem o nome do articulista³. O crítico classificou a obra como excessiva em romantismo, um romantismo ultrapassado há cinquenta anos, sem capacidade de satisfazer o gosto da época e de atender às regras do soneto, que exigem, pelo grau de dificuldade, as mãos de um *verdadeiro poeta*.

Não teve a sra. Leodegária de Jesus, como é bem de ver, quem lhe guiasse os passos, nem dirigisse a vocação e o engenho, ambos voltados para o cultivo da poesia: daí as muitas incorreções e incertezas que se notam ainda nos seus versos, etc. (...) [um] odioso romantismo choramingas e descabelado, que já não impressiona mais a alma moderna, nem satisfaz o gosto da nossa época (*apud*, França, 1996, p. 81).

Para o crítico, além disso, os poemas assemelhavam-se a meros exercícios de escola devido à “quase completa a ausência dos predicados artísticos” (*apud*, França, 1996, p. 81). Quanto à falta de uma consolidação e maturação da linguagem também escreve no *Comércio do Espírito Santo*. O crítico fustigou o “prurido de edicionismo”, a pressa de publicação da jovem, mas escreve de uma forma mais positiva:

³ França conjectura que o autor da crítica possa ser o poeta Duque Estrada: “Infelizmente perdeu-se o nome desse crítico competente e sincero, embora nem sempre agradável para nossa delicada poetisa. Ele queria, realmente, ajudá-la. A seção onde apareceu esta análise tem o mesmo título de *Registro literário*, mantido por Osório Duque Estrada no *Correio da Manhã*. Como aparece dias depois da primeira nota, tudo faz crer que é do mesmo poeta. Saiu em 1.909 e é uma crítica mais minuciosa de *Coroa de lírios*” (França, 1996, p. 82).

Muito jovem ainda, a esperançosa literata não pôde conter o seu prurido de edicionismo tirando à publicidade, enfeixadas em um livrinho muito bem impresso, com páginas molduradas de iluminuras, as suas primeiras produções, que simples — como são os primeiros produtos do cérebro humano — são entretanto valioso atestado do seu talento poético, que facilmente se desenvolverá. (...) A poesia — a verdadeira poesia — passa pelas páginas da *Coroa de lírios* deixando um perfume brando de fanadas pétalas de rosas, e ecoando, às vezes, como os gemidos de um peito que sofreu (*apud* França, 1996, p. 71).

Ainda nesse sentido, um articulista, em *O Estado de São Paulo*, lamentou a ausência de um mestre com competência para guiar a vocação da escritora. O jornal censurou a facilidade de publicação de versos fúteis naqueles dias, mas demonstrou mais simpatia pelas laudas da goiana e pela exposição que ela fazia de seus sentimentos:

D. Leodegária entretanto, cheia de amor à sua terra goiana, ofereceu o livro à mesma terra e aos pais; merecia e merece, que algum espírito esclarecido de verdadeiro poeta a guie e doutrine, para aproveitar a bondade e a fineza de suas impressões e a meiguice de seus sentimentos, que é rica de delicadezas (*apud* França, 1996, p. 83).

No tocante ao descompasso da obra com o próprio tempo, sob a tutela de uma literatura com mais de meia centúria de atraso, aponta o historiador Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, no *Anuário histórico, geográfico e descritivo*, em 1910: “... [a autora], modesta poetisa que, atirando à luz da publicidade *Coroa de lírios*, veio nos mostrar o sentimentalismo do seu espírito, influxionado pela literatura do meado do século passado, quando falavam mais alto as vozes do coração, sem as peias da forma” (Azevedo *apud* França, 1996, pp. 18-19). Em contrapartida ao rigor da métrica, surgiram defesas à emoção genuína nos versos. Para o jornal *A Cidade*, de Ribeirão Preto (São Paulo), um comentarista atacou a frieza do parnasianismo para louvar a sensibilidade de Leodegária de Jesus, em equiparação a grandes vozes femininas de outrora, em especial dois tercetos de *À minha mãe* e o soneto *Suspiros*, que transcreve na íntegra:

Na poesia, então, é que a ausência de sentimento é imperdoável. Sentimento e poesia são palavras sinônimas. O parnasianismo seco e frio tem razão de ser como uma reação aos exageros do romantismo descabelado e ridículo; como verdade absoluta não. (...) D. Leodegária conquistou com galhardia um lugar de honra entre as nossas melhores poetisas. Francisca Mía, Júlia Cortines, Adelina Lopes Vieira, Áurea Pires, Zalina

Rolim, Presciliana de Almeida, Edvirges de Sá Pereira, todo o nosso parnaso feminino, pode tê-la ao lado, pode se ombrear com ela sem desdoiro (*apud* França, 1996, pp. 84-85).

O crítico M. Monteiro, do Rio de Janeiro, detectou nas estrofes uma limpidez próxima à poesia de sertão e à modinha de povo, com louvores à suavidade do conjunto, com exceção de algumas páginas fracas e um poema que não deveria ter sido publicado na coletânea, *Maior*. Foi o único dentre os articulistas catalogados pelo pai da poeta que reconhece nela mais que uma promessa, mais do que uma potencialidade, afirmando se tratar de uma realização completa a despeito de sua pouca idade:

É um belo presente o deste ramalhete, despretensiosamente formado de flores, modestas, singelas, mas verdadeiramente nascidas da alma, de uma alma triste, e como que precocemente despojada das alegres esperanças e das ilusões, que são o apanágio inapreciável da idade juvenil. (...) São versos singelos, de uma metrificação quase popular, sem complicados artifícios de expressão e de factura: é a límpida e antiga corrente do poeta sertanejo, lembrando às vezes, as modinhas sentimentais e as sentidas cantigas do povo. [O livro] é a realização, ainda que parcial, de uma decidida vocação para a arte (Monteiro *apud* França, 1996, pp. 78-79).

O poeta Anísio Viana, no jornal *A Paz*, de Santo Amaro, Bahia, traçou paralelos entre o talento da estreante e o de figuras já consagradas no cenário cultural, como Narcisa Amália e Áurea Pires. Suas considerações são bastante positivas, apesar de voltar à idade da autora para justificar as falhas que percebe no livro de estreia, de uma forma condescendente, apesar de bem intencionada. Também repete a ideia de outros críticos de que a poeta só mereceria estar no panteão depois de muito estudo:

Coroa de lírios. Assim se intitula um pequenino livro de versos líricos, contendo, apenas, trinta poesias, da lavra da Senhora Leodegária de Jesus, natural de Goiás. É um livro de estreia e, conseqüentemente, desculpáveis os seus senões. E não se pode exigir mais de uma menina de 17 anos. Leodegária de Jesus, com algum esforço, muito estudo e pertinácia, poderá em pouco tempo, competir com as três mais notáveis poetisas brasileiras: Narcisa Amália, Elvira Gama e Áurea Pires. (...) Leodegária tem inteligência e gosto. Continue. Do casulo é que nasce a borboleta (Viana *apud* França, 1996, pp. 74-75).

Outros veículos, como *O Progresso* (Rocha, Rio de Janeiro), *A Cruzada* (Niterói), *A Lanterna* (Bahia), *A Cidade de São Paulo*, *Comércio do Espírito Santo* e *Estado do Espírito Santo* (os dois últimos de Vitória), registraram a edição com palavras de estímulo. Como visto, a crítica emitiu juízos em divisão entre a complacência com a juventude da autora e a exigência de perfeição da forma. Isso é reconhecido por um comentarista de Niterói, para *A Cruzada*, que alcança um raro tom equilibrado ao tratar da obra:

Já conhecíamos, pelo que dele tem dito a crítica ora razoável e coerente, ora descortês e agressiva, o livro da jovem poetisa goiana. (...) Será isso [a falta de novidade] motivo para negar-se talento à poetisa de *Coroa de lírios*? (*apud* França, 1996, pp. 79-80)

O comentarista responde negativamente à própria pergunta, pois em outros poetas, como Olavo Bilac, também não havia novidade, mas isso não os desabonava, por possuírem apuro estético de forma e expressão – apuro que faltaria à Leodegária de Jesus. O comentarista também não se furta a recomendar estudos para a poeta alcançar a vocação poética, mas o faz com um tom menos condescendente que o tom de outros críticos. O comentarista, assim como vários outros, cita o prefácio de Felício Buarque de Macedo.

Macedo adota também um tom professoral ao apresentar a obra. É curioso um prefácio adotar um tom crítico e não lisonjeiro, como se o intelectual não quisesse endossar o livro e a autora, como se quisesse se esquivar de qualquer responsabilidade e antecipar as críticas que viriam. O que ocorreu, na verdade, foi que muitos críticos parecem ter parado a leitura no prefácio e apenas repetiram as falhas listadas pelo prefaciador. Já na segunda linha, depois de afirmar a vocação poética da poeta, atenua suas virtudes:

Não é uma dádiva completa, mas encerra, sem dúvida, uma esperança fagueira, como revelação das primícias de um talento ainda em pleno despontar de suas faculdades. Assim como a criança, ao lançar os primeiros passos, precisa de quem lhe dê a mão e possa guiá-la com paciência e carinho, os principiantes necessitam da indulgência da crítica, para que lhes revele as faltas inerentes ao seu estado. Impõe-lhe esse dever o fim a quem se destina, sob pena de levar, as mais das vezes, o desânimo a vocação ainda no início de seu desenvolvimento, como sucede em regra geral (Macedo, 1996, p. 121).

O prefaciador parecia querer antecipar as críticas, mostrando que a autora estava ciente de suas falhas e que isso não precisaria ser apontado novamente, pois já estava apontado ali mesmo, no próprio livro. O efeito, como vimos, foi o oposto. Os críticos se municiaram com

as palavras ali contidas, e as repetiram com mais ou menos dureza. É um trabalho de principiante, Macedo ressalta, e deve ser lido como tal, julgado como tal: “A *Coroa de Lírios* é trabalho de uma principiante que lança os primeiros passos no caminho da arte, arrastada por uma vocação que a impele e a domina” (Macedo, 1996, p. 121). Macedo, depois, elocubra sobre a relação entre a natureza e a arte parafraseadas do autor naturalista francês Émile Zola, a quem chega a citar literalmente, entre aspas, sem o nomear⁴:

São condições para a existência da arte: a natureza, como repositório inesgotável do belo, e o artista, como elemento de transmissão das sucessivas e variadas impressões refletidas em seu espírito, à semelhança de espelho a transmitir a imagem dos objetos que se lhe apresentam. Sendo a arte "um canto da natureza, visto através de um temperamento" é faculdade característica do artista criar símbolos e revesti-los com a beleza da forma, a fim de perpetuar e transmitir a emoção do quadro que observa e se lhe reflete no espírito. Mas para conseguir esse fim supremo, se lhe faz necessária a inspiração da forma que lhe adorne o pensamento com expressões delicadas e correspondentes (Macedo, 1996, p. 122).

Toda essa construção é para levar à seguinte conclusão: a concepção, por mais elevada que seja, não se sustenta sem uma forma que seja equivalente a ela; a autora de *Coroa de lírios* teria concepções elevadas, mas não uma forma correspondente. No entanto, ela não seira de todo desprovida dessa correspondência, apenas não a havia maturado o suficiente pela sua juventude e por viver em ambiente desfavorável ao cultivo do seu espírito – o Centro Oeste brasileiro, distante dos grandes centros intelectuais e artísticos. Tratava-se um trabalho promissor, um registro de um espírito em formação cujos primeiros passos já mostravam sua verve:

Embora sem o apuro da forma, a jovem autora da *Coroa de Lírios* tem concepções artísticas, faltando-lhe apenas a graciosa roupagem, cujo gosto bem caracteriza os espíritos iniciados nos segredos da arte. Há, pois, uma certa falta de equivalência entre o pensamento e a forma para corresponder ao ideal artístico, objetivo que poderá ser conseguido com um pouco de trabalho e de tempo. Não se pode, porém, exigir mais de uma moça de 17 anos, em meio pouco favorável ao desenvolvimento da arte ou das letras. Entretanto, é justiça confessar que o trabalho em objetivo é muito promissor e,

⁴ Talvez a ausência do nome de Émile Zola se deva ao amplo conhecimento nos círculos literários da época de seu célebre artigo *Les realistes du salon*, na conclusão do qual se encontra a definição “Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament”. Essa definição foi retomada por Zola com a substituição de “création” por “nature” anos mais tarde em *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* (Paris, 1866).

por conseguinte, muito cheio de esperanças suscetíveis de converter-se em realidade, uma vez que sua autora procure aperfeiçoar-se, estudando e corrigindo seus defeitos naturais, nas obras dos mestres (Macedo, 1996, pp. 122-123).

Assim como ocorre nos dias de hoje, a crítica geralmente se baseia nos prefácios, por falta de disposição ou de capacidade para ler o livro que pretende criticar – quando não se baseia em releases disparados pela editora, o que dá origem a críticas ainda mais superficiais e equivocadas, que mal se comparam a resenhas feitas por um aluno mediano do Ensino Fundamental. Outro hábito recorrente da crítica que podemos ver das críticas feitas a Leodegária de Jesus aos dias de hoje é o de enfileirar citações e nomes de autores para demonstrar erudição, em vez de analisar o texto em si, em sua especificidade. A *intelligentsia* parece manter os mesmos procedimentos ao longo dos séculos. Sem dúvidas, é do prefácio de Macedo que se irradia a ideia de que Leodegária de Jesus é uma proto-poeta que publica o livro como uma promessa de se tornar uma poeta no futuro. Macedo o afirma textualmente: “Apresentando ao público brasileiro a jovem poetisa Leodegária de Jesus, espero que ele a receba, tendo em vista o seu noviciado na divina cultura da poesia; e que ela se esforce para cumprir a promessa que ora lhe faz” (Macedo, 1996, p. 123). Antes disso, ele sublinhou, de forma indireta, que a poeta tinha sentimento poético, mas não o sabia ainda em converter em arte, o que aprenderia com o tempo:

A questão consiste apenas em bem traduzi-lo [o sentimento poético presente nos poemas de Leodegária de Jesus] e transmiti-lo com arte. São sempre assim as primeiras produções ou ensaios, até que o artista complete sua personalidade e saiba lançar os seguros traços de sua obra, com sentimento educado, gosto e perfeição. É que a arte exige um contínuo e fervoroso culto, em que se firme nas aras do Belo uma perfeita profissão de fé. E com relação às Musas, não é menor a sua exigência, para que o artista desenvolva o gênio da poesia. Seja, porém, como for, não há dúvida que a *Coroa de Lírios* encerra um trabalho muito digno de animação (Macedo, 1996, p. 123).

A idade de Leodegária de Jesus parece ter sido uma chave importante de interpretação para muitos críticos, mas é um detalhe óbvio que não precisaria ser assinalado. Afinal, é natural que uma pessoa aos dezessete anos não tenha atingido o ápice de suas capacidades, sejam elas quais forem. Usar isso para defender que ela poderia se tornar uma poeta, mas que não o era no presente da publicação, e que não deveria sequer ter tornados públicos seus *exercícios escolares*, não é, de fato, uma crítica literária e não deveria sequer ser mencionado, de forma condescendente ou acusativa. O que deveria ter sido analisado era o livro conforme foi

publicado e a capacidade poética, conforme se mostrava naquelas páginas impressas. Não o futuro. Não aquilo que poderia vir a ser. O futuro não é trabalho para os críticos e sim para os profetas. De fato, os poemas apresentados por Leodegária de Jesus no seu segundo e último livro, *Orchideas*, de 1928, apresentam uma técnica mais apurada, além de sentimentos mais complexos – afinal, a poeta não era uma adolescente e sim uma mulher de trinta e nove anos.

Assim como *Coroa de lírios* recebeu a chancela de um prefaciador célebre, *Orchideas* recebeu o prefácio de João Lélis Vieira. O pensador paulistano, de erudição em história e letras, exercia o ofício de colaborador do diário *O Estado de S. Paulo* e assumiu o encargo de julgar a lírica da goiana. Ele o faz, todavia com um tom de manifesto de aversão aos postulados de 1922, um tom que ofusca os méritos que deveriam ser exaltados na obra. Sob a ótica do ensaísta, a autora figurava com o mérito de preservar a beleza da harmonia da métrica de tradição. A exegese do articulista ataca os criadores de experimentalismos para exaltar a limpidez e a clareza das estrofes da poeta do sertão. Oposta à “borrasca do modernismo tonto e anárquico” imposta nos grandes centros, Leodegária de Jesus recebe de Lélis o título de cantora de excelência, dotada de capacidade para transmutar o poema em um artefato de espiritualidade sublime.

A obra encontrou ressonância de entusiasmo nas páginas da imprensa de interior. O periódico *O Lar*, com edição na antiga capital do estado, estampou uma saudação calorosa ao volume em quinze de agosto de 1928. O artigo abrigou um rol de elogios sob a responsabilidade de Genesio Caiado de Castro, figura de prestígio indiscutível no tecido social da região. A circulação de *Orchideas*, amparada por estes testemunhos, atestou a validação de um talento na posse inteira da ferramenta da poesia clássica, com o aplauso dos intelectuais imunes aos modismos da metrópole. No entanto, Basileu França não consegue recuperar o que a imprensa da época disse ao seu respeito, pelo fato de seu pai, José Antônio de Jesus, que havia arquivado os recortes que falavam de Leodegária de Jesus na ocasião da publicação do primeiro livro, já haver morrido. À sua memória, a filha dedica *Orchideas*. Pode ser, também, que sem o trabalho de divulgação de José Antônio, o segundo livro não tenha atingido tantos colonistas em diversas partes do país, como ocorrera com *Coroa de lírios*, que inseriu o nome de Goiás no panorama estético nacional.

Essa visibilidade culminou em homenagens institucionais, como a sessão solene da Academia Goiana de Letras, em 1960, presidida por Zoroastro Artiaga e acompanhada por Bernardo Élis e Basileu Toledo França, noticiada por *O Popular* e que a celebrou como patrimônio simbólico do estado (França, 1996, p. 21). Embora seu nome tenha sido omitido em antologias de literatura goiana, tem recebido atenção nas últimas décadas por parte de estudiosos que dedicam a ela ensaios, artigos e teses. Sua obra, apesar do corpus enxuto, é um

ponto de partida inevitável para qualquer análise da poesia brasileira do período republicano e um testemunho da vida intelectual do planalto central na época.

2. A noção de morte para os dois poetas

À luz da filosofia existencialista de Søren Kierkegaard, analisaremos os poemas *A Morte*, de Eugénio Tavares, e *Símile*, de Leodegária de Jesus. Analisaremos como esses dois poetas se aproximam dos diagnósticos que Kierkegaard faz sobre a dor humana, mas também como eles se distanciam do que o filósofo propõe.

2.1. O soneto “A morte”, de Eugénio Tavares

No soneto *A morte*, depois de uma epígrafe de Antero de Quental, Eugénio Tavares descreve a morte não como um fim tenebroso, mas como uma "grande benfeitora" com uma "missão sagrada" dada por Deus para libertar a humanidade sofredora.

A morte é uma grande benfeitora
Quem tem, de Deus, essa missão sagrada
De dar repouso à vida atribulada,
De dar a liberdade redentora:

Em seu regaço gélido, onde mora
A paz do não sofrer tão almejada,
Repousa a vaga essência desmaiada
Da dor da humanidade sofredora:

Sua mão regelada e piedosa,
Não é a inexorável mão escura
Que empunha a negra foice tenebrosa;

É nívea mão de amor e de ternura
Que ampara e guarda – eterna mãe bondosa –
Perpetuamente, as almas sem ventura.

(Tavares, 1996, p. 16)

O soneto, como se observa, configura a encenação poética da incapacidade de o indivíduo sustentar a tensão dialética da própria existência. A morte adquire estatuto de agente de repouso e de libertação, tese anunciada na primeira quadra, seguida de uma legitimação teológica e dois efeitos centrais – “dar repouso” e “dar a liberdade redentora”. O soneto organiza uma teodiceia afetiva: a morte recebe missão, função e finalidade, e com uma figuração que substitui a morte-ceifeira, imagem recorrente no imaginário ocidental, por uma morte-guardiã e maternal, com regaço e mão.

A visão de Tavares sobre a morte, expressa nesse poema, distingue-se do que o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) postula em sua obra – em especial, *O desespero humano*⁵, assinado com o heterônimo Anti-Climacus. Kierkegaard é reconhecido como um dos precursores do movimento existencialista, em uma vertente cristã. A sua obra desenvolveu-se como uma reação direta e radical à filosofia de G. W. F. Hegel, em especial no tocante à defesa hegeliana de que a razão possui a capacidade de resolver os problemas fundamentais da existência humana e à rejeição da identificação entre realidade e racionalidade. Para o filósofo dinamarquês, os grandes sistemas racionais e abstratos perdem de vista a realidade concreta e singular do indivíduo.

A existência humana não se explica nem se demonstra de forma sistemática, mas apenas se descreve por meio da subjetividade, da angústia, da escolha e da responsabilidade. A existência autêntica obriga o ser humano a tomar uma "decisão última" sobre a sua própria vida perante o Absoluto, o que indica que a filosofia não deve ser uma mera especulação acadêmica, mas um ato de decisão individual. É nesse enquadramento de angústia e finitude que a noção de morte se manifesta na sua obra, primariamente sob a forma do desespero (a morte do espírito) e da exigência radical do sacrifício imposta pela fé autêntica. Kierkegaard se detém na falência espiritual a que o ser humano está sujeito quando vive alienado de si mesmo e de Deus, não na cessação da vida no indivíduo. O desespero humano é a derradeira enfermidade do espírito. Sem a presença de Deus e a apropriação autêntica da fé, o ser humano encontra-se irremediavelmente condenado a esse desespero.

O caminho para a autorrealização do ser humano, segundo Kierkegaard, processa-se em três estádios fundamentais de existência: o estético, o ético e o religioso. No estádio mais baixo, o estético, o indivíduo procura o prazer presente e a gratificação imediata e evita qualquer compromisso pessoal ou social que limite a sua escolha. Contudo, essa existência pautada pela sensualidade limita o indivíduo, que, insatisfeito com a dispersão de si mesmo, conduz-se a um estado de desespero.

⁵ No original, *Sygdommen til Døden*, “A doença que leva à morte”.

Para escapar ao desespero, o indivíduo pode dar o passo para o estágio ético, no qual assume de forma autoconsciente o seu lugar nas instituições da sociedade, como o casamento ou o emprego, aceitando obrigações morais universais. No entanto, a vida ética exige sacrifícios e confronta o indivíduo com a sua própria fraqueza, o que origina inevitavelmente um sentimento de culpa e a consciência do pecado. Dessa forma, quer no vazio da vida estética quer no peso da vida ética, o indivíduo depara-se com o desespero e a mortalidade da sua condição isolada, necessitando de se elevar a uma dimensão superior.

Em Kierkegaard, a morte adquire matizes que vão muito além da finitude orgânica. Ela manifesta-se primeiramente como a "doença até à morte" (o desespero gerado pela vida estética e pela falha ética) que consome o indivíduo que tenta viver afastado do seu telos fundamental. Manifesta-se, por outro lado, como a ameaça literal e paradoxal do sacrifício no seio do estágio religioso, onde o dever para com Deus suplanta as leis éticas dos homens. Finalmente, a filosofia kierkegaardiana pressupõe a morte de qualquer esperança de consolação racional na religião, declara a supremacia do absurdo e exige o indivíduo encare as incertezas por meio de um "salto de fé".

O soneto de Tavares mantém o foco na dor do viver ("vida atribulada", "dor da humanidade") e coloca na morte a resposta que encerra o padecimento ("A paz do não sofrer tão almejada"). A obra de Kierkegaard recusa esse eixo terapêutico, pois a doença mortal não coincide com o padecer do corpo ou da mente; ela se liga ao "eu" e à relação do eu com a possibilidade de morrer. O desespero não se resolve, nem se extingue com a morte física. Kierkegaard insiste em uma experiência-limite, a impossibilidade de morrer:

Porque, bem longe de dele se morrer, ou de que esse mal acabe com a morte física, a sua tortura, pelo contrário, está em não se poder morrer, como se debate na agonia o moribundo sem poder acabar. Assim, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se confiança na vida; mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. E quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer. Nessa última acepção, o desespero é, portanto, a "doença mortal", esse suplício contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem, todavia, morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte; e vivê-la um só instante, é vivê-la eternamente (Kierkegaard, 2013 [1848], pp. 33-34).

O poema de Tavares investe no primeiro sentido, aquele em que morrer encerra o sofrimento. O pensamento kierkegaardiano desloca o problema: no desespero, a morte perde a função de fecho, e o próprio desejo de morte entra na economia do desespero como forma de “última esperança” que falha, pois o desespero constitui “a impossibilidade de morrer”. Desse modo, a morte, no poema, opera como horizonte de solução; em Kierkegaard, ela não ocupa o posto de solução para o mal último.

A consequência interpretativa recai sobre o estatuto espiritual do louvor à morte no poema. Ao referir-se à morte como “benfeitora” e ao atribuir-lhe uma missão dada por Deus, o texto poético tenta integrar o desejo de cessação do sofrer em um esquema de sentido. Em Kierkegaard, o cristianismo também integra a morte em um esquema de sentido, porém o faz por referência a Cristo e à vida eterna. O poema apresenta a morte como amparo para “as almas sem ventura”, com tom de consolo. Kierkegaard concede outro gênero de consolo: se nem a morte merece o título de “doença mortal”, o cristão aprende a pensar “sobre todas as coisas deste mundo a morte incluída”. Essa aprendizagem reorganiza a hierarquia dos males: a morte deixa de ser o pior; o desespero assume o lugar de miséria extrema.

Essa divergência também aparece na forma das imagens. O poema substitui a foice por uma mão, com o objetivo de desarmar a figura do terror. O terceto declara: “Sua mão regelada e piedosa, / Não é a inexorável mão escura / Que empunha a negra foice tenebrosa”. A operação poética trabalha por negação de um ícone cultural e por instituição de outro ícone, com vocabulário de maternidade e guarda. Kierkegaard também trabalha por reversão de um senso comum, porém o objeto da reversão não consiste na iconografia da morte, e sim na gramática do mal: o “pior” deixa de coincidir com a finitude humana. A morte perde centralidade, e o desespero surge como “enfermidade do eu”, com léxico de autodestruição e impotência.

A morte funciona no soneto como resposta ao peso do viver. Em Kierkegaard, o cristianismo oferece outra resposta: a morte não se apresenta como remédio para o sofrer, e o mal decisivo não se dissolve com a morte. O filósofo reserva a expressão “doença mortal” ao desespero precisamente porque ele envolve um tipo de morte sem termo, “morrer sem, todavia, morrer”. O poema erige um altar à morte no qual a finitude biológica é transmutada em redenção. Sob a ótica kierkegaardiana, o sujeito poético manifesta a sintomatologia exata do desespero, configurado como a doença para a morte. Para o pensador dinamarquês, o ser humano constitui uma síntese relacional entre o finito e o infinito, o temporal e o eterno, a necessidade e a possibilidade. A existência exige um esforço contínuo na apropriação dessa síntese, um ato de liberdade que engendra angústia. No primeiro quarteto, ao clamar pela morte como “grande benfeitora” encarregada de “dar repouso à vida atribulada”, o eu-lírico expressa

a modalidade de desespero que Kierkegaard classifica como "desespero de fraqueza". Trata-se da recusa em ser si mesmo, da capitulação perante o fardo da liberdade e da incerteza objetiva.

A "vida atribulada" representa o peso das possibilidades. A angústia, definida na obra de Kierkegaard como a vertigem da liberdade ao olhar para o abismo de suas próprias opções, oprime o sujeito. A fuga para a "paz do não sofrer tão almejada", descrita no segundo quarteto, ilustra a tentativa vã de aniquilar a contradição inerente ao existir. O sujeito, exausto pela necessidade de "tornar-se si mesmo", prefere o repouso. Os tercetos do soneto operam uma transfiguração romântica do fim biológico. Esse movimento retórico enquadra-se na esfera da melancolia kierkegaardiana, patologia atrelada ao estádio estético de vida. O melancólico possui uma consciência turva de sua imortalidade, mas carece de vontade para realizar o movimento em direção ao Absoluto.

Ao poetizar a aniquilação física, o sujeito lírico anestesia o próprio desespero. A imaginação, faculdade que para Kierkegaard detém a capacidade de infinitizar o sujeito, é aqui utilizada para arquitetar uma falsa eternidade. Em vez de utilizar a possibilidade para elevar-se ao estádio ético ou religioso, o indivíduo projeta na morte o papel de salvadora. Ocorre uma usurpação do lugar de Deus – que na primeira morna, havia sido suplantado pelo amor. Na matriz filosófica do autor de *O Desespero Humano*, apenas a relação com o Inteiramente Outro possui a eficácia de apaziguar a angústia e curar a cisão interna. No poema, o eu lírico atribui essa "missão sagrada" à morte, atestando a sua a-espiritualidade e o seu aprisionamento na categoria do finito.

A "liberdade redentora" rogada no quarto verso do poema é uma antítese da liberdade preconizada por Kierkegaard – e seus heterônimos. Para Kierkegaard, a verdadeira liberdade consolida-se na interioridade apaixonada, mediante o salto da fé, no qual o indivíduo se reconhece pecador e, de modo simultâneo, aceita-se perante Deus. A liberdade atua como uma ação, uma conquista da subjetividade. No soneto de Tavares, a idealização da "liberdade" beira a passividade absoluta: o sujeito espera que a efígie fúnebre o ampare e guarde, abrigando as "almas sem ventura".

A resignação exposta na lírica carece do movimento duplo exigido pela fé autêntica. O "cavaleiro da fé" kierkegaardiano perfaz o movimento de resignação infinita, abdicando do universo finito, mas retoma esse mesmo mundo em virtude do absurdo e do paradoxo. O sujeito poético eugeniano estagna na renúncia fúnebre. Anseia pela morte biológica por não suportar a dinâmica da vida e ignora o fato de o desespero autêntico não cessar com o término da respiração. Para o filósofo dinamarquês, o desespero configura a doença para a morte não por conduzir ao óbito propriamente dito, mas por atuar como um tormento espiritual irremediável para quem tenta fugir do próprio eu. O soneto atesta a tragédia de um espírito

que, perante a imensidão do abismo existencial, elege o repouso da não-existência em detrimento da paixão transformadora da interioridade.

2.2 O sofrimento da existência para Leodegária de Jesus

O poema *Símile* foi mencionado por muitos entre os primeiros críticos de Leodegária de Jesus, que não raro o destacaram como o melhor ou um dos melhores do livreto. Nele, a poeta explora a dualidade da condição humana, com imagens que transitam do idílio amoroso à amargura fatal, sempre ancoradas em uma estrutura que privilegia o equilíbrio e a inversão. A ausência de elementos narrativos ou descritivos convida o leitor a ponderar a relatividade das alegrias e dores, que é o núcleo da mensagem. O poema, atento às nuances da alma perante o inevitável, configura-se como um testemunho da sensibilidade romântica. Desde o título, a poeta antecipa a arquitetura de espelhamento sobre a qual seus versos serão erguidos. *Símile* se refere à uma figura e linguagem que estabelece uma comparação entre dois termos de sentidos diferentes. No caso do poema, a equiparação é entre duas condições de existência, o binômio vida-morte. Vejamos o poema:

Quando vivemos, a sonhar amores,
quando não temos a ilusão perdida,
quando noss'alma não padece dores,
morrer é triste! Como é linda a vida!

Mas se nos fere o espinho da tristeza,
se maltratados somos pela sorte,
se nos é dado o cálix da incerteza,
viver é triste! Como é doce a morte!

(De Jesus, 1996, [1906] p. 132)

A estrutura bipartida do poema, que contrasta duas visões existenciais sobre a vida e a morte, está organizada em duas estrofes quaternárias com rimas alternadas (ABAB), o que confere a ele uma simetria formal e uma cadência ritmada. Essa configuração não apenas reforça o paralelismo temático entre as estrofes, mas também sublinha a intenção da autora em explorar a relatividade das percepções humanas diante das vicissitudes emocionais. A métrica, predominantemente decassilábica, contribui para um fluxo poético que equilibra a introspecção lírica com uma economia expressiva, o que permite que as imagens se desdobrem com precisão conceitual.

No primeiro verso, "Quando vivemos, a sonhar amores", a autora apresenta uma condição hipotética que situa o sujeito em um estado de plenitude, marcado pelo ato de sonhar amores, imagem que evoca a idealização romântica e a efervescência de uma existência apaixonada. Aqui, o verbo "vivemos" estabelece uma temporalidade contínua, enquanto "a sonhar" sugere que a vida adquire valor por meio de aspirações afetivas. A intenção parece ser delinear um cenário de harmonia, no qual o sonho se entrelaça à realidade, que prepara o contraste com a tristeza posterior. A seguir, "quando não temos a ilusão perdida" aprofunda essa condição de integridade emocional, ao afirmar a preservação da ilusão como elemento essencial à vitalidade; a imagem destaca como não experimentar a perda das ilusões preserva, com elas, a própria alma. Essa ideia é reafirmada nos versos seguintes – "quando noss'alma não padece dores / morrer é triste! Como é linda a vida" –, se a alma está isenta de aflições amorosas, isso só pode resultar na exaltação da vida.

A transição para a segunda estrofe, marcada pela conjunção adversativa "Mas", introduz o contraponto que altera o eixo temático para o sofrimento, o que reflete a própria mutabilidade das percepções humanas. A transição se concretiza por meio de uma metáfora botânica que associa a dor emocional a uma ferida aguda e penetrante, o espinho como símbolo de aflição inevitável. Essa construção imagética materializa a tristeza como algo tangível e inescapável, mas também remete à coroa de espinhos colocada sobre a cabeça do Cristo, segundo a narrativa bíblica, e ao próprio título da obra, que substitui os espinhos por lírios.

A sorte é personificada como uma entidade malévola, o que remete à tradição fatalista e sublinha a passividade humana perante o destino. Enfatiza-se o papel do acaso adverso na degradação da existência, porque o amor não deixa de ser um jogo no qual nem todos podem vencer, já percebia a poeta na juventude. O poema emprega a metáfora do "cáliz" – cálice, em português arcaico – para representar a incerteza como uma bebida amarga oferecida, que alude, mais uma vez, à narrativa bíblica, podendo se referir ao cálice da santa ceia. A incerteza não como é uma escolha, mas uma imposição da qual não se pode escapar – afinal, no amor não há garantias, nem de reciprocidade, muito menos de permanência. Por fim, os últimos versos – "viver é triste! Como é doce a morte!" – ecoa a estrutura da primeira estrofe, mas inverte os termos. O paralelismo formal entre as estrofes constrói uma tese sobre como as circunstâncias emocionais redefinem o valor da existência. A apreensão do mundo possui dependência em relação ao estado dos afetos do sujeito, sob uma dialética de contrastes na qual o fim da vida, com papel de terror ao ser em júbilo, transmuta em símbolo de redenção para o indivíduo em agonia.

Podemos colocar em diálogo o poema *Simile*, de Leodegária de Jesus, com Søren Kierkegaard, em especial sua obra *O desespero humano*. Ao analisarmos o sujeito lírico do poema

por meio da noção kierkegaardiana de "homem do imediato" e das formas de desespero descritas pelo filósofo, conseguimos estabelecer essa conexão em cinco eixos principais.

Em primeiro lugar, o poema *Símile* baseia-se em uma dualidade: a existência é bela quando o amor é recíproco, mas quando a tristeza e a má sorte imperam, a morte é que se torna doce. Essa flutuação emocional e a dependência de fatores externos para ditar o valor da existência encontram eco no que Kierkegaard chama de *puro imediato*. Para o filósofo, a vida espontânea e irrefletida é passiva, sem uma dialética interior além da dialética do agradável e do desagradável, limitada aos conceitos mundanos de felicidade, infelicidade e fatalidade. No poema, o eu lírico não age espiritualmente sobre si mesmo; ele apenas *reage* a estar "a sonhar amores" ou a ser "maltratado pela sorte". O filósofo escandinavo expõe a carência de interioridade desta categoria de vida com as seguintes palavras:

O homem do espontâneo (se é que a vida oferece de fato tipos de imediato a tal ponto desprovidos de reflexão) não é, para defini-lo e definir o seu eu sob o ponto de vista espiritual, senão uma coisa a mais, um detalhe na imensidade do temporal, senão uma parte integrante do mundo material (*tò héteron*) e esse homem não tem em si mais do que um arremedo de eternidade (Kierkegaard, 1976, p. 221).

O pensamento do autor aponta a submissão do ser humano ao mundo exterior. O homem imediato carece de substância espiritual para a edificação da síntese existencial. A ausência de espírito consolida a tragédia ontológica desse estágio. O indivíduo restringe a percepção de sua identidade ao mundo visível e palpável. Kierkegaard descreve esta falha de compreensão do próprio ser:

Esse é o desespero do imediato: não se querer ser si próprio, ou, mais abaixo ainda: não se querer ser um eu, ou forma inferior a todas: desejar ser outrem, aspirar a um novo eu. No fundo, a espontaneidade não possui eu e, não se conhecendo, como poderia reconhecer-se? Por isso a sua aventura tanta vez cai no burlesco. O homem do imediato, ao desesperar, nem sequer tem eu suficiente para ao menos desejar ou sonhar ter sido aquilo que não foi. Defende-se então de outra maneira, desejando ser outrem. Observe quem se quiser certificar os homens do espontâneo: no momento do desespero, o primeiro desejo que lhes vem, é terem sido ou tornarem-se outros. (...) Ordinariamente um homem assim é dum cômico sem limites. Imagine-se um eu (e nada é, depois de Deus, tão eterno como o eu) e que esse eu se ponha a pensar na maneira de se transformar num outro... E esse desesperado, cujo único desejo é a mais extravagante de todas as metamorfoses, ei-lo apaixonado, sim, apaixonado pela ilusão

segundo a qual esta transformação lhe seria tão fácil como mudar de casaco. Porque o homem do imediato não se conhece a si próprio, e, literalmente, só se conhece pelo fato, só reconhece um eu (ainda aqui se mostra o seu cômico infinito) na sua vida exterior. Não seria possível encontrar equívoco mais ridículo; visto que, precisamente, é infinita a diferença entre o eu e o exterior. Como toda a vida foi transformada pelo homem do imediato, e como caiu no desespero, dá mais um passo, e tem esta ideia que lhe sorri: se eu me tornasse outro? se arranjasse um novo eu? Sim, se ele se tornasse outro? — mas poderia em seguida reconhecer-se? (Kierkegaard, 1978, p. 223).

O sujeito em estado de puro imediato vive submerso na temporalidade, sem qualquer elo com a eternidade e reconhece a própria identidade com base restrita aos fatos do mundo de matéria. A consciência sofre anestesia perante o abismo da existência. Ao esbarrar no infortúnio, essa figura não experimenta o desespero com origem no interior da alma, mas sofre a opressão das forças de exterioridade. A vontade de fugir da dor conduz ao desejo de assumir outra identidade, com o anseio de vestir a pele e a sorte de outrem. A ignorância sobre a doença espiritual define o estágio de espontaneidade, um viver à deriva no oceano do acaso, na condição de escravo dos estímulos de momento. O pensamento de Kierkegaard sobre a existência humana diante do desespero do imediato encontra ressonância também no poema *Contraste*, publicado na coletânea de 1906.

Nele, a voz poética expõe a agonia de um sujeito destituído de interioridade, o qual constrói a própria identidade a partir da comparação com a alegria alheia. Ao afirmar "Tu és o lírio ridente... eu — a saudade palente", a poeta goiana ilustra a dinâmica do homem imediato em fuga de si mesmo. A pessoa em estado de espontaneidade desconhece o próprio eu e avalia o ser com base nos infortúnios do mundo palpável. A figura do poema deseja a condição de sua interlocutora, vista na forma de "borboleta doirada" e "dia risonho", em oposição à sina de "noite trevosa" e "goivo pendido" em adoção pelo eu lírico. Ocorre a falência da subjetividade. A poeta retrata a dor de quem recusa a tarefa de existir e anseia, na lógica do desespero de fraqueza, vestir a pele e a sorte de outrem:

Tu és o lírio ridente,
ligado à rama florida;
eu — a saudade palente,
no chão, jazendo esquecida.

Tu és o dia risonho
de primavera formosa;

de inverno triste e medonho
eu sou a noite trevosa.

Tu — borboleta doirada
sorvendo o aroma das flores;
eu — juriti desolada,
triste gemendo de dores.

Tu és o cravo nascido
em rico vaso bordado;
eu sou o goivo, pendido,
em túmulo pobre, isolado.

Alegre vives, sorrindo,
feliz da dor vives fora,
enquanto eu triste, carpindo,
morro da vida n'aurora.

Que enorme contraste existe
entre nós! Ri-te a ventura;
tu és alegre; eu sou triste,
pois, só vivo de amargura
(De Jesus, 1996 [1906], pp. 138-139).

Os poemas *Ontem e hoje* e *Mutação* materializam a busca por uma identidade atrelada ao exterior, apontada por Kierkegaard como o equívoco de quem crê na mudança do eu com a facilidade da troca de uma vestimenta. Em *Ontem e hoje*, poema presente na coletânea *Orquídeas*, de 1928, a poeta descreve o sujeito na figura de uma planta em abandono, a qual desabrocha e ganha vida por força exclusiva da chegada do ser amado. A voz poética adquire um eu provido de iluminação por causa do encontro afetivo. A ausência de um espírito com alicerce na eternidade submete a identidade às oscilações do acaso:

Eu era como a planta abandonada
a um canto de jardim, onde não desce
o orvalho da alvorada;
surgiste, aqui, na sombra em que vegeto,

e toda se floriu esta minh'alma
à luz do teu afeto.

Eu era como a luz do sol de agosto,
desmaiando no ocaso tristemente,
à hora do desgosto;
tu vieste, eu te ouvi, nos avistamos
e o coração de novo iluminou-se,
porque nos encontramos.

Havia no meu íntimo a frieza
de uma tarde de inverno nebulosa
e cheia de tristeza;
tua afeição, porém, tão boa e casta
foi um raio de sol que tudo aquece
e toda a sombra afasta.

Tu és em mim a lúcida alegria
das aves joviais, das andorinhas
chilrando noite e dia,
nos beirais de uma velha habitação
deserta, solitária, abandonada,
em plena solidão
(De Jesus, 1996 [1928], pp. 205-206).

A poética de *Ontem e hoje* cristaliza a tragédia de ontologia do homem submerso no estádio de estética, a falência do espírito e a submissão do indivíduo às forças de exterioridade. Na estrofe de abertura, a voz poética equipara a própria existência a uma "planta abandonada". O espaço de habitação resume-se a um canto à sombra, privado de orvalho. A adoção do verbo "vegetar" expõe a carência absoluta de interioridade. Lembremos que, para Kierkegaard, o homem do imediato carece de um eu autêntico e confunde a sua essência com os acidentes do mundo de matéria. A transformação do sujeito, expressa na afirmação de uma alma em floração, ocorre por força exclusiva de um agente externo, figurado na "luz do teu afeto". A pessoa amada assume o papel de divindade com o poder de infundir vida à inércia. Ocorre a renúncia da tarefa de edificação do espírito. A identidade forja-se na dependência do outro, em atestado de ignorância sobre a síntese exigida para a saúde da consciência.

O decurso dos versos aprofunda a subordinação do eu à temporalidade. A poeta evoca imagens de declínio e melancolia, visíveis na "luz do sol de agosto" em desmaio e na "frieza de uma tarde de inverno". O encontro fortuito com a pessoa amada opera o milagre da iluminação e do aquecimento. A lente de Kierkegaard diagnostica nessa mutação o equívoco cômico do ser em estado de espontaneidade. O indivíduo crê na aquisição de um novo coração por via de um acontecimento passageiro. A alegria louvada nas laudas constitui uma fraude perante a eternidade. O sujeito repousa no romance para fugir da angústia. Contudo, o alicerce desta felicidade assenta no finito. O filósofo dinamarquês postula o desespero inevitável para quem constrói a paz sobre elementos destituídos de absoluto. A retirada do raio de sol externo condenará a alma ao regresso para as trevas.

O cume da confissão de vazio desponta na estrofe de encerramento. A poeta goiana desenha a própria interioridade com os contornos de uma "velha habitação deserta, solitária, abandonada". A alegria pertence às aves de passagem, com o edifício a manter a sua natureza de ruína sob o peso da solidão. Apesar das imagens cristãs evocadas por Leodegária de Jesus em seus poemas, essa metáfora de arquitetura ilustra a vacuidade do homem desprovido de relação com o Criador, se a lemos a partir de Kierkegaard. O pensador dinamarquês atesta a impossibilidade de preenchimento do abismo humano com amores da terra ou prazeres de estética. A casa sem habitantes representa a falta do *salto da fé*. O sujeito lírico entrega as chaves de sua morada a uma figura de mortalidade, em recusa ao dever de assumir a própria tensão de existência perante Deus. O poema documenta o terror da vida sem lastro, um barco à deriva, pronto para afundar ao primeiro sopro de desamor.

No poema *Mutação*, de 1906, o amor pelas flores e pelas madrugadas sofre aniquilação ante a visão do amado. A vida de sentimentos desponta com o aspecto de um cenário em adaptação contínua aos estímulos de exterioridade e o indivíduo sem posse de si forja a própria natureza na dependência das afeições da terra. O desejo extremo de rejeitar a existência culmina no anseio pela morte, que aparece em *Símile* e também em *Triste viver*. A matriz de Kierkegaard define o homem imediato pela incapacidade de aceitar a tensão da síntese existencial. Perante o revés, a criatura anula a vontade de ser e clama pelo fim. *Símile* atrela a doçura da respiração à manutenção do engano e ao gozo sem dores. Com a invasão do "espinho da tristeza" e da incerteza, o eu entra em colapso e enaltece a morte. Fica patente a recusa do indivíduo em suportar o fardo do próprio nome sob a tempestade.

O soneto *Triste viver* repete a confissão de impotência perante os "mares da descrença" e o abandono da sorte. O desespero do imediato traduz a busca por uma transformação de limite radical, figurada na conversão do ser em pó. O eu abdica da edificação do espírito para sonhar com a anulação de si na finitude do túmulo. A composição poética documenta o colapso da consciência presa no estádio de estética da existência. Os versos expõem a trajetória

de uma alma em trânsito de fuga da própria identidade. A primeira estrofe inaugura o drama existencial com a confissão da perda da "doce crença" na "alvorada" da vida. Para Kierkegaard, essa crença pueril figura com o estatuto de ilusão do homem imediato, o qual alicerça a felicidade na ausência de atritos com o mundo de exterioridade. O choque com a realidade expulsa o sujeito de sua inércia. Ao constatar a quebra da fantasia, o eu lírico mergulha na indiferença e na tristeza. A ignorância sobre a causa do infortúnio, expressa na frase "Não sei porque", atesta a carência de reflexão e a incapacidade de voltar os olhos para o interior em busca da síntese do eu. Vejamos:

Não sei porque, da vida n'alvorada,
fugiu-me tão depressa a doce crença,
lançando-me no peito a indiferença,
deixando esta minh'alma contristada.

De encontro às dores de tristeza imensa,
da sorte cruelmente abandonada,
sozinha, vai minh'alma, desvairada,
boiando à flor dos mares da descrença.

E sinto que meu peito desfalece,
ao peso dessas mágoas que padece,
às garras do pesar atroz, profundo.

Contudo não maldigo a minha sorte,
pois, creio que virá um dia a morte
tirar-me, finalmente, deste mundo.
(De Jesus, 1996 [1906], p. 145)

O avanço para a segunda quadra aprofunda o diagnóstico de patologia de espírito. A voz poética atribui a ruína de sua paz a um abandono da "sorte". No pensamento kierkegaardiano, o indivíduo em estado de puro imediato confunde o próprio ser com os acidentes do acaso. Ao sofrer o golpe da adversidade, a criatura sente a agressão com a face de um ataque alheio à sua vontade, em recusa a qualquer responsabilidade sobre a edificação de si. A alma "desvairada" e à deriva nos "mares da descrença" ilustra a vertigem do esteta perante a falta de categorias de eternidade. Sem a âncora da fé, o ser humano flutua em submissão às marés do finito.

O primeiro terceto exhibe o esmagamento da consciência sob o fardo do tempo. O peito em desfalecimento sob as "garras do pesar" materializa o desespero por carência do possível. O sujeito exaure o vigor de existência por rejeitar o salto com destino ao estádio de religião, espaço de transcendência provido do dom de transmutar a dor terrena. O desfecho do soneto coroa o equívoco de tragédia da esfera estética. A voz poética suporta a maldição do destino com a adoção de um consolo enganoso: a espera da morte do corpo para a retirada deste mundo. A cova assumiria a função de redenção e de evasão para os tormentos da matéria, não fosse a alma imortal, no pensamento cristão no qual a filosofia de Kierkegaard está ancorada. A alma, por carregar uma herança de imortalidade e uma consciência eterna, sobrevive à falência da carne e disso decorre a impossibilidade de o indivíduo encontrar o aniquilamento absoluto no sepulcro. A ruptura da vida física deixaria o eu intacto, prisioneiro de sua falha de ontologia e exposto à eternidade de sua dor, o oposto do alívio desejado pela voz poética. O túmulo recusa o consolo.

Como pode se notar, a lírica de Leodegária de Jesus ilustra a tragédia ontológica do indivíduo aprisionado na esfera de estética, sob a luz do pensamento de Søren Kierkegaard. Ante a ruína das ilusões atreladas ao mundo de matéria, a consciência poética recusa o salto de transcendência com destino ao estádio religioso e elege o túmulo com o estatuto de reduto redentor. Essa postura exhibe o sintoma clássico do desespero de fraqueza, moléstia de uma alma sem aptidão para consumir a síntese do próprio ser perante o Absoluto. A escritora de Goiás forja, com singular beleza formal, o testemunho de um espírito refém da temporalidade, para o qual a aniquilação do corpo aparece como alívio, em rechaço à cura de autenticidade propiciada pelo mistério da fé.

A lírica de Leodegária de Jesus, na intersecção com a filosofia de Søren Kierkegaard, traça a cartografia da doença espiritual do ser humano em submissão à temporalidade. Os três poemas que analisamos formam um tríptico do desespero. Em *Ontem e hoje*, a consciência poética exhibe a falência de ontologia do homem com aversão ao absoluto. A voz poética compara a própria essência a uma planta esquecida num canto de jardim, destituída de vida. A existência adquire contornos de realidade por força exclusiva do afeto de outrem. O pensador dinamarquês diagnostica nessa conduta a marca do indivíduo carente de espírito autêntico. A identidade forja-se na dependência de um fator mundano e a alegria constitui uma ilusão efêmera, com alicerce na figura do ser amado. Falta ao sujeito do poema o salto com destino à esfera do sagrado.

Com a quebra da fantasia, a doença da alma atinge o estado de vertigem. O poema *Símile* ilustra a fragilidade da paz com base em elementos finitos. O júbilo terreno exige a suspensão da dor. Ante o revés, figurado pelo espinho da tristeza e pelo cálice da incerteza, a criatura entra em colapso. Na composição *Triste viver* vemos aprofundar a agonia da queda

quando o sujeito atribui o infortúnio aos golpes da sorte, em recusa à tarefa de assumir a tensão existencial perante o Criador. A resolução trágica unifica as três peças literárias. Carente de lastro no divino, a alma em exaustão rejeita a cura por via da interioridade: em *Símile*, a morte reveste-se de doçura para quem suporta o peso do mundo; nas estrofes de *Triste viver*, a aniquilação orgânica desponta com a face de redenção perante os tormentos da matéria; em *Ontem e hoje*, a ausência do afeto condena o sujeito à solidão de uma velha morada em ruínas. A tríade imortaliza o terror do homem circunscrito à estética. O ser humano foge do fardo da liberdade e da apropriação de si. A capitulação à biologia inerte mascara o horror de um espírito sem aptidão para consumir a união com o Absoluto a que se destina.

2.3. O primeiro encontro entre Tavares e Leodegária de Jesus: o desespero-fraqueza

Tanto Leodegária de Jesus quanto Eugénio Tavares expressam em seus poemas uma dor profunda diante da vida, embora apenas em Leodegária de Jesus o motivo do sofrimento seja declaradamente romântico. Para Kierkegaard, o ser humano é uma síntese complexa: somos corpo e alma, somos seres finitos, limitados pelo tempo e pelo espaço, mas com um anseio pelo infinito, pela eternidade. Existir, portanto, é uma tarefa árdua que exige que a pessoa tenha a coragem de assumir essa tensão constante. Nos dois poetas, a vida é vista como um peso insuportável quando as situações desagradáveis se impõem. Em *Símile*, Leodegária diz que, diante do "espinho da tristeza" e do "cáliz da incerteza", a vida fica triste e a morte se torna doce. Em *A Morte*, Tavares também aparece a ideia de morrer como um repouso de uma "vida atribulada".

Para Kierkegaard, a atitude desses dois sujeitos poéticos se encaixa perfeitamente no que ele classifica como *desespero-fraqueza*, o desespero de quem não quer ser si mesmo. Diante das pressões do mundo, das decepções e das incertezas, o indivíduo desiste da tarefa de construir o seu próprio eu. O desespero-fraqueza é, para Kierkegaard, a forma de desespero em que o eu não se afirma; ao contrário, recua diante de si mesmo. Não é o desespero de quem se revolta contra a própria existência com energia e determinação, mas o de quem não suporta o peso de ser quem é e, por isso, evita esse confronto. É um sofrimento passivo, não uma insurgência. A palavra "fraqueza" não tem aqui um sentido depreciativo e sim designa uma insuficiência estrutural: o eu não tem força — entendida como reflexão ética desenvolvida, como capacidade de abstração de si mesmo — para assumir integralmente o que é. Diante da exigência de se constituir como sujeito pleno, o eu cede. Prefere não ser ele mesmo a enfrentar as rupturas que essa assunção implicaria.

Esse desespero existe em dois graus. No primeiro, puramente imediato, o eu sequer se reconhece. No segundo, há alguma reflexão sobre si mesmo, mas essa reflexão é parcial,

insuficiente. O indivíduo já sabe vagamente que tem um eu, já distingue entre si e o mundo exterior, já pressente que existe em si "uma parcela de eternidade" — e, justamente por isso, seu desespero-fraqueza é mais articulado, mais consciente, embora não menos passivo em sua estrutura profunda. O que caracteriza esse grau intermediário é que o desespero não depende mais apenas de choques externos. A própria reflexão pode gerá-lo: o indivíduo olha para dentro de si, encontra dificuldades, imperfeições, fraturas em sua estrutura íntima, e recua aterrorizado. Há, portanto, um esforço interno, um ato e isso é o que representa um avanço em relação ao imediato puro. No entanto, esse esforço não se sustenta:

Quando se supõe misturada ao imediato uma certa reflexão sobre si próprio, o desespero modifica-se um pouco; o homem, algo consciente do seu eu, é-o também um pouco mais, e por isso mesmo, do que é o desespero e da natureza desesperada do seu próprio estado; que fale de estar desesperado, e já não será absurdo; mas no fundo é sempre desespero-fraqueza, um estado passivo; e a sua forma continua a ser aquela em que o desesperado não quer ser ele próprio (Kierkegaard, 1978, p. 223).

Se no modo de existência puramente imediato a pessoa vive mergulhada no mundo exterior — nas coisas, nas circunstâncias, nas relações —, aqui, nota-se que o indivíduo já tem um certo grau de reflexão sobre si próprio — sabe que tem um eu, consegue distinguir, ao menos vagamente, entre o que é ele e o que é o mundo ao redor. Isso representa um avanço: o desespero deixa de ser apenas uma reação mecânica ao que acontece de fora e passa a envolver um esforço interno, uma escolha, uma tomada de posição. A pessoa começa, pela primeira vez, a se perceber como alguém separado do mundo, com uma interioridade própria:

O progresso, neste caso, no puro imediato, está em que o desespero já não provém sempre dum choque, dum acontecimento, mas pode ser devido a essa reflexão sobre si próprio, e não é então uma simples submissão passiva a coisas exteriores, mas, em parte, um esforço pessoal, um ato. Manifesta-se aqui, efetivamente, um certo grau de reflexão interna, e portanto um regresso ao eu; e esse começo de reflexão inicia a ação de escolha pela qual o eu se apercebe da íntima diferença com o mundo exterior, começo que também inicia a influência dessa escolha sobre o eu. Mas isso não o levará muito longe (Kierkegaard, 1978, p. 224).

Ao tentar se apropriar de si, o eu encontra fraturas entre o que é e o que imaginava ser. Diante disso, recua com terror. Ou então algum acontecimento externo, ou mesmo a própria imaginação ao projetar possibilidades, revela uma ruptura profunda entre o eu e o mundo em

que ele estava confortavelmente instalado. Nesse momento, o indivíduo desespera. Mas, diferente do homem puramente imediato, ele ao menos entende vagamente que perder certas coisas não é o mesmo que perder a si mesmo. Faz concessões ao mundo externo para preservar o que sente ser um núcleo seu, um resíduo de eternidade dentro de si. O indivíduo percebe que há algo nele que não se reduz às circunstâncias:

Quando o eu, com a sua bagagem de reflexão, vai assumir-se inteiramente, arrisca-se a chocar com qualquer dificuldade na sua íntima estrutura, na sua necessidade. Pois que, tal como o corpo humano, também nenhum eu é perfeito. Essa dificuldade, seja qual for, fá-lo recuar aterrorizado. Ou então, mais do que a reflexão, um qualquer acontecimento vem mostrar-lhe uma mais profunda ruptura entre o eu e o imediato; ou é a sua imaginação descobrindo um possível que, a dar-se, igualmente o separaria do imediato. Então desespera. O seu desespero é o desespero-fraqueza, sofrimento passivo do eu, o oposto do desespero em que o eu se afirma; mas, graças à pequena bagagem de reflexão sobre si próprio, tenta, também aqui, diferindo do espontâneo puro, defender o eu. Compreende que perturbação causaria o abandoná-lo e a sua meditação ajuda-o a compreender que se pode perder muito, sem contudo se chegar ao ponto de perder o eu; faz concessões e está em estado de as fazer, tendo sabido distinguir o eu de qualquer exterioridade, e pressentido vagamente que nele deve existir uma parcela de eternidade (Kierkegaard, 1978, p. 224).

Falta a esse indivíduo o que Kierkegaard chama de reflexão ética — a capacidade de se desprender radicalmente do imediato, de conceber um eu nu, abstraído de todas as determinações externas: posses, papéis sociais, reputação, conforto. Para assumir o eu real em toda sua profundidade, seria preciso passar por uma espécie de morte simbólica do eu empírico, atravessar o infinito e retornar transformado. Esse processo é o que constitui o eu verdadeiro, que se forja precisamente nessa tensão entre o finito e o infinito. Sem essa capacidade, o indivíduo não consegue romper com o imediato quando a situação exige. E então desespera da única maneira que conhece: não querendo ser ele mesmo.

Kierkegaard ilustra esse estado com uma imagem doméstica: o indivíduo em desespero é como alguém que se aborrece de sua própria casa — por causa da fumaça, por algum incômodo — mas não chega a abandoná-la nem a procurar outra. Sai, vive à margem de si mesmo, mas mantém o endereço, guarda a chave, e na esperança de que o problema se resolva sozinho, vai de tempos em tempos dar uma olhada, verificar se algo mudou. Quando muda, volta e diz que "voltou a se encontrar". Mas Kierkegaard é implacável nesse ponto: ele não

encontrou nada. Apenas retomou onde havia parado, sem nenhum crescimento real, sem nenhuma conquista de si.

Desespera portanto, e o seu desespero consiste em não querer ser ele próprio. Não que se lhe meta na cabeça o ridículo de querer ser um outro; não se divorcia do eu, e as relações que mantém com ele lembram neste caso os sentimentos que alguém tivesse para com o seu domicílio (o engraçado é que a ligação com o eu nunca é tão frouxa como a dum homem com o seu domicílio), se por causa do fumo ou por outro motivo se aborrecesse dele; esse homem sai então da casa, mas sem a abandonar, sem alugar outra, persistindo em considerá-la como sua, na esperança de que o inconveniente há de desaparecer. Assim com o homem que desespera. Enquanto a dificuldade persiste, não ousa, segundo a expressão literal, regressar a si próprio, não quer ser ele próprio; mas é sem dúvida coisa passageira, talvez muda. Entretanto não faz, por assim dizer, senão raras visitas ao seu eu, para ver se não tem havido mudança. E logo que esta se dá, regressa; “torna a encontrar-se”, como ele diz, o que para ele quer dizer que recomeçou onde tinha ficado; não tinha senão um vislumbre de eu, e nada mais adquiriu (Kierkegaard, 1978, p. 224).

O desespero-fraqueza, portanto, consiste na atitude de um indivíduo em recusa da própria natureza. A pessoa foge da tarefa de edificar o próprio espírito perante as dificuldades que se lhe impõem e opta pela inércia, à espera de uma solução caída do acaso. A tese central, portanto, é que esse desespero — o de não querer ser si mesmo — não é uma aberração rara, mas uma condição muito comum, talvez a mais comum. A maioria das pessoas vive nesse intervalo entre o imediato puro e a plena consciência de si. Têm reflexão suficiente para saber que sofrem, que há algo errado, que existe um eu a ser assumido — mas não bastante para atravessar o processo que tornaria esse eu real, responsável, eterno no sentido kierkegaardiano. Ficam, portanto, em suspensão: nem inteiramente perdidas no mundo, nem inteiramente constituídas como sujeitos. É um desespero silencioso, sem drama, que a maioria nem reconhece como tal.

A morte biológica, para ambos os poetas, aparece como a saída de emergência para não ter que lidar com a responsabilidade e a angústia de continuar existindo. Tanto o soneto de Tavares quanto os poemas de Leodegária de Jesus figuram poeticamente o movimento que Kierkegaard descreve em prosa filosófica: o eu que não suporta o peso de si mesmo e busca escape no exterior. Em Leodegária de Jesus, a vida só é amada quando não dói, e a morte só é desejada quando a dor se torna insuportável — o sujeito lírico oscila entre dois estados sem

jamais se fixar em um eu que os atravessasse com consistência. Em Eugénio Tavares, a morte é reconfigurada como mãe, repouso, redenção — o que revela, com outra ênfase, a mesma recusa: diante da dificuldade de ser, o eu fantasia uma saída que o liberte da própria existência. O que os aproxima do desespero-fraqueza kierkegaardiano é precisamente essa passividade constitutiva. Nenhum dos dois sujeitos líricos afirma o eu diante da dor — ambos aguardam que algo externo (a mudança da sorte, a chegada da morte) resolva o que só a assunção interior poderia resolver. São sujeitos que visitam a si mesmos de tempos em tempos, esperando que o incômodo passe, e que encontram na dissolução — seja na ilusão restaurada, seja no regaço gélido — a imagem do alívio que a reflexão ética jamais lhes ofereceu.

Outro ponto de encontro entre os poemas analisados é que eles refletem uma pessoa presa no que Kierkegaard chama de *Estádio Estético*. O indivíduo estético é aquele que julga o valor da vida apenas com base no que sente no momento (alegria ou dor) e nas circunstâncias externas (sorte ou infortúnio). Se a vida lhe dá prazer, ela é boa; se lhe dá dor, ele se desespera e deseja a morte. Nos poemas, a alegria do sujeito poético está ancorada na ausência de sofrimento, o que, para Kierkegaard, é uma grande ilusão, pois a verdadeira paz deve vir de dentro, da fé, independentemente das tempestades externas.

Apesar de ilustrarem o desespero, Leodegária de Jesus e Eugénio Tavares expressam essa fuga de maneiras distintas, o que nos mostra nuances distintas da existência humana pensada por Kierkegaard. O poema *Símile* é estruturado de forma condicional. Na primeira estrofe, Leodegária mostra o indivíduo na sua "imediatividade": "Quando vivemos, a sonhar amores / quando não temos a ilusão perdida (...) Como é linda a vida!". Kierkegaard diria que esse momento de "felicidade" é falso. É o estado de um indivíduo que *ignora* que está em desespero, vivendo anestesiado pelas ilusões do mundo. Na segunda estrofe, vem o choque: "Mas se nos fere o espinho da tristeza (...) Como é doce a morte!". O poema representa o homem imediato de Kierkegaard, que, quando recebe um "golpe do destino" e perde sua ilusão, entra em colapso e desespera, pois todo o seu alicerce estava no exterior. A diferença de Leodegária de Jesus é que ela ainda vê a vida como algo que *pode* ser belo, desde que a ilusão não seja quebrada.

Eugénio Tavares, por sua vez, vai um passo além na sua fuga. Ele não usa o "se". Ele já assume que a vida é um tormento total ("dor da humanidade sofredora") e faz algo muito perigoso segundo a filosofia de Kierkegaard: ele estetiza a morte. Tavares tira a foice e o manto escuro da morte e a veste como uma "eterna mãe bondosa", que tem uma "mão de amor e de ternura". Para Kierkegaard, isso é um sintoma profundo de *melancolia* e uma fuga total da realidade. Tavares diz ainda que a morte tem, "de Deus, essa missão sagrada / De dar repouso". Com essa operação, o poeta transfere para a morte física o papel que deveria ser de Deus. Para Kierkegaard, apenas a relação com Deus pode curar o desespero e dar repouso verdadeiro à

alma. Tavares, portanto, tenta transformar um evento biológico (parar de respirar) em uma salvação espiritual, o que demonstra um entendimento equivocado da própria existência.

À luz de Kierkegaard, ambos os poetas clamam pela morte na expectativa de que ela dará fim à angústia assim como dá fim ao corpo. O equívoco se dá, segundo o pensamento kierkegaardiano, pela razão de que a morte dá fim ao corpo, mas não seria capaz de dar fim ao sujeito. O desespero é a verdadeira "doença para a morte" justamente porque não se pode morrer, de fato, por causa dele. O desespero é uma doença do eu, e o sujeito teria uma herança de eternidade – lembremos que o pensamento de Kierkegaard é forjado nas sendas do cristianismo protestante. Portanto, o túmulo não resolve o problema. A morte física – o regaço gélido que Tavares pede ou a morte doce que Leodegária de Jesus deseja – não aniquila o "eu". Para o filósofo existencialista cristão, como a morte não é o fim do sujeito, fugir para a morte é apenas tentar, em vão, fugir de si mesmo.

Para Kierkegaard, a única cura para o sofrimento e a incerteza do mundo seria a fé. Em vez de desejar a morte quando o "cáliz da incerteza" aparece, o ser humano deveria fazer um salto para o Estádio Religioso. Daqui seguimos para o último passo da nossa análise dos poetas Eugénio Tavares e Leodegária de Jesus.

3. O salto da fé

A passagem do Estádio Ético ao Estádio Religioso para Kierkegaard se dá quando o ético fracassa diante do pecado e da contradição — o arrependimento, expressão máxima da ética, é também sua mais profunda contradição. A solução exige um salto: a suspensão do ético em favor do religioso, entendido como entrega total ao absurdo da fé. O "cavaleiro da fé" renuncia infinitamente, reconhece pela razão a impossibilidade, e ainda assim crê — não apesar do absurdo, mas por ele. Esse salto não conduz à tranquilidade, mas a um conflito permanente, pois Deus é ao mesmo tempo absolutamente real e absolutamente incompreensível. Mais ainda: diante dessa incompreensibilidade, a linguagem racional deve ceder lugar à súplica e até à imprecação.

A passagem para o Estádio Religioso recusa a lógica da mediação racional proposta pelo idealismo hegeliano. Para o pensador dinamarquês, a razão fracassa perante o mistério divino, o que faz o intelecto esbarrar no paradoxo. A travessia para a esfera do sagrado exige uma ruptura, um movimento de transcendência motivado pela paixão. O crente abandona as certezas do mundo finito e as garantias da ética universal para confiar no absurdo. Essa confiança atesta que para Deus tudo ostenta possibilidade. O salto converte o indivíduo singular em uma exceção perante a universalidade, ao instituir uma relação direta e privada com o Criador.

A formulação de maior densidade desse conceito está na obra *Temor e Tremor*, publicada no ano de 1843 sob o pseudônimo Johannes de Silentio. O texto imortaliza a figura do patriarca Abraão com o estatuto de cavaleiro da fé. Perante a ordem divina de sacrificar o próprio filho Isaque, Abraão efetua um duplo movimento. Primeiro, ele executa a resignação infinita. Nessa fase, o pai renuncia à sua alegria terrena e ao dever ético de proteger a prole. Em seguida, ele opera o salto da fé. O patriarca crê no retorno de Isaque em virtude do absurdo. O salto recusa a aniquilação do mundo material. A crença na onipotência de Deus devolve o mundo com a face da transfiguração.

Johannes de Silentio recorre à alegoria da dança para ilustrar a magnitude de dificuldade do salto. O indivíduo em posse da fé consegue elevar-se ao infinito e retornar à terra com a leveza de um caminhar de rotina:

Muitos vivem dominados pelos cuidados e prazeres do mundo: assemelham-se àqueles que vão à festa sem dançar. Os cavaleiros do infinito são bailarinos a quem não falta elevação. Saltam no ar e logo voltam a cair, o que não deixa de constituir passatempo divertido e nada desagradável à vista. Mas de cada vez que recaem não podem, logo no primeiro momento, guardar completo equilíbrio. Por instantes vacilam indecisos, o que logo mostra que são estranhos ao mundo. Tal indecisão é mais ou menos sensível conforme a sua maestria, mas nem o mais hábil a consegue de todo dissimular. Inútil vê-los no ar. Basta observá-los no momento em que tocam e se firmam no solo, é então que se reconhecem. Voltar porém a cair de tal modo que se dê a impressão do êxtase e da marcha ao mesmo tempo; transformar em andamento normal o salto; exprimir o impulso sublime num passo terreno; eis o único prodígio de que só é capaz o cavaleiro da fé (Kierkegaard, 1978, p. 132).

A concretização desse salto repudia o domínio da especulação. Diferente dos pensamentos que tentaram explicar a mudança e a elevação espiritual por intermédio da reflexão e de passagens graduais, a filosofia kierkegaardiana não tenta estabelecer essa ilusão de continuidade. O pensador postula o salto com a força de um evento de ruptura, uma transição que exige o fôlego da paixão, pois sem o motor do fervor interior, o sujeito paralisa na dúvida. A atitude de Abraão demonstra a vitória sobre a prova do espírito quando ele concretiza o salto em face do impossível. A razão fracassa perante o paradoxo. A capacidade de reflexão ajuda o sujeito a compreender as limitações de sua própria racionalidade, mas recusa o poder de efetuar a travessia para o estádio religioso. Kierkegaard impõe a emoção e o fervor com o estatuto de únicas vias de acesso ao domínio do absurdo:

Para tanto é necessário paixão. Todo o infinito se efetua apaixonadamente; a reflexão não pode produzir qualquer movimento. É o salto perpétuo na vida que explica o movimento. A mediação é uma quimera que, em Hegel, tudo deve explicar e que constitui, ao mesmo tempo, a única coisa que ele jamais tentou explicar. Mesmo para estabelecer a distinção socrática entre aquilo que se compreende e não compreende é indispensável paixão e ainda com maior razão, naturalmente, para realizar o movimento socrático propriamente dito: o da ignorância. Não é reflexão que falta à nossa época mas paixão. Assim, o nosso tempo tem, em certo sentido, demasiada saúde para morrer porque o fato de morrer constitui um dos mais notáveis saltos que existem. Sempre gostei de certa estrofe de um poeta que, após cinco ou seis versos, duma beleza cheia de simplicidade, onde ele deseja os bens da vida, termina assim: *Ein seliger Sprung in die Ewigkeit*. (Um salto bem-aventurado para a eternidade.) (Kierkegaard, 1978, p. 133, Nota do Autor 4.)

A dinâmica do salto da fé desvela a essência da liberdade humana perante o Criador. O indivíduo sem a iluminação da crença autêntica repousa na angústia. Ao encarar o abismo das possibilidades, o sujeito experimenta vertigem. A transição para a saúde da alma exige o mergulho na confiança absoluta. O salto aniquila o desespero e instaura a autoconsciência de um eu com fundamento no poder divino. A vida adquire um sentido de eternidade dentro dos limites do tempo. A fé transforma a renúncia em uma nova posse do mundo, vivida sob o signo do milagre e da entrega sem reservas.

Com esse quadro teórico, podemos analisar os poemas.

3.1 Eugénio Tavares

A poesia de Eugénio Tavares e Søren Kierkegaard, apesar da distância espacial e temporal entre eles, convergem em um mesmo território existencial: o da consciência que se recusa a aceitar o sofrimento como dado neutro e o transforma em interrogação radical sobre Deus, o eu e o sentido. Enquanto Tavares escreve a partir de uma experiência vivida de injustiça, perda amorosa e fé perturbada, Kierkegaard constrói categorias filosóficas para descrever os modos pelos quais o ser humano se relaciona — ou falha em se relacionar — consigo mesmo e com o absoluto. O que os aproxima é que ambos habitam o espaço tenso entre a ética e o religioso, entre a exigência de sentido e o silêncio de Deus, entre a resignação e a revolta. Ler os poemas de Tavares à luz dos estádios kierkegaardianos é, portanto, o reconhecimento de que o mesmo impasse humano gerou, em contextos radicalmente diferentes, formas expressivas que se iluminam mutuamente.

Em dois de seus sonetos, Tavares se dirige a Deus em revolta pela prosperidade alcançada pelos maus enquanto os bons padecem, uma busca por um sentido teológico a essa assimetria. O primeiro encerra com a ideia de que Deus reserva aos justos "espinhos e fé" como laurel; o segundo avança um passo ao nomear a cruz e a coroa de Jesus como recompensa dos bons. Há aqui uma aproximação parcial ao Estádio Religioso kierkegaardiano: o sofrimento é reconhecido como condição constitutiva da relação com o divino, e não como anomalia a ser corrigida. A imagem da coroa de espinhos no segundo poema remete à *imitatio Christi*, que implica uma aceitação do absurdo — sofrer não como desvio do plano divino, mas como sua expressão mais profunda. Vejamos o primeiro:

Ergueu-se o Mal sombrio contra mim:

Decorrem noites longas e sombrias;

Arrastam-se sem luz pesados dias;

Parece este suplício não ter fim!

Os maus passam a vida num jardim

Reflorescido em gozos e harmonias;

Enquanto as mais terríveis agonias

Os bons as sofrem, sem que um dia, enfim,

Vejam raiar na linha do horizonte

Alvor de paz, em jubileus augustos,

Que a inocência lhes lave e desafronte!

Certo é que Deus não quer outro laurel

Na fronte melancólica dos justos

Senão esse de espinhos e de fé!...

(Tavares, 1996, p. 27)

Na primeira quadra, o sujeito lírico se apresenta como alvo de uma força hostil nomeada "o Mal sombrio" — sem rosto, sem agente identificável, apenas uma presença que se ergue contra ele. Em uma leitura biográfica, poderíamos associar esse mal aos perseguidores políticos de Tavares, mas vamos nos ater ao poema. O tempo é o elemento dominante da primeira estrofe: noites longas, dias pesados, um suplício que "parece não ter fim". A insistência na duração — e não na intensidade — da dor sugere um sofrimento que esgota não por sua violência, mas por sua persistência. É o tempo que tortura, não o golpe.

Na segunda quadra, a perspectiva se desloca do eu para o mundo ao redor, e instala-se o contraste central do poema: os maus vivem num jardim "reflorescido em gozos e harmonias" — imagem de abundância cíclica, de renovação contínua, quase edênica —, enquanto os bons padecem agonias sem perspectiva de alívio. O jardim dos maus tem algo de paraíso usurpado, o que potencializa a amargura: a felicidade que deveria pertencer aos justos está nas mãos erradas. O primeiro terceto abre com uma visão — ou antes, com a ausência dela. O horizonte que deveria trazer "alvor de paz" permanece fechado. A imagem do horizonte que não raia é de uma crueldade específica: não é a escuridão total, mas a espera indefinida pelo amanhecer que nunca vem. O "jubileu augusto" evoca a linguagem bíblica da redenção coletiva, o que alarga o sofrimento do eu lírico para uma dimensão histórica e teológica.

O terceto final resolve o poema em uma espécie de teologia do martírio: Deus reserva aos justos não a recompensa, mas a coroa de espinhos e a fé. A reticência no verso final — "Senão esse de espinhos e de fé!..." — suspende o sentido entre aceitação e ironia. O ponto de reticências recusa o fechamento, e deixa aberta a questão de se o sujeito lírico acredita genuinamente nisso ou o diz com resignação amarga.

O soneto encena, na sua estrutura de lamento e aceitação, um movimento que Kierkegaard associa à fronteira entre a resignação e a fé — sem, contudo, consumir inteiramente nenhuma das duas. O sujeito lírico contempla a injustiça de um mundo em que os bons sofrem sem perspectiva de alívio e os maus prosperam, e o poema encerra com a ideia de que Deus reserva aos justos apenas "espinhos e fé" como recompensa. Esse gesto aproxima-se do que Kierkegaard descreve como resignação infinita:

A resignação infinita é o último estágio que precede a fé, pois ninguém a alcança antes de ter realizado previamente esse movimento; porque é na resignação infinita que, antes de tudo, tomo consciência do meu valor eterno, e só então se pode alcançar a vida deste mundo pela fé (Kierkegaard. 1976, p. 135).

O sujeito lírico parece tocar esse limiar — reconhece que a fé exige abrir mão de qualquer expectativa de recompensa terrena, e que o sofrimento não é contradição com o divino, mas sua expressão. No entanto, falta ao poema o segundo movimento que Kierkegaard considera indispensável: a crença pelo absurdo, aquela em que o cavaleiro da fé diz, segundo o filósofo, "Eu creio, sem reserva, que obterei o que amo em virtude do absurdo, em virtude da minha fé de que tudo é possível a Deus" (Kierkegaard, 1978, p. 136). O sujeito lírico de Tavares resigna-se, mas não crê no impossível — sua fé é de quem aceita a dor, não de quem, aceitando-a infinitamente, ainda assim espera pelo prodígio. Permanece, portanto, no estágio da resignação infinita sem dar o salto que a transcenderia.

Vejamos o segundo poema que mencionamos:

Alevantou-se a Sombra contra mim.
Como um sonho de morte, as noites frias
Envolvem e sufocam os meus dias
Em agonias álgidas, sem fim.

Foi um destino mau que o quis assim.
Aos malvados não faltam alegrias,
Enquanto as mais pungentes agonias
Os bons esmagam. Sem que um dia, enfim,

Vejam raiar na linha do horizonte
Alvor de paz em jubileus augustos
Que os lave da calúnia e os desafronte.

E que Deus recompensa assim os justos,
Nos ombros pondo-lhes pesada cruz,
E na cabeça a c'roa de Jesus.
(Tavares, 1996, p. 27).

A primeira quadra reescreve a abertura do soneto anterior com diferenças pontuais. "O Mal sombrio" torna-se "a Sombra", mais abstrata, mais próxima do existencial do que do moral. A Sombra que se levanta tem dimensão quase mítica, como um ser que acorda. As noites "frias" envolvem e sufocam os dias como se anunciasse que aqui o mal não apenas dura, ele abraça e asfixia; a imagem é de enclausuramento, quase de afogamento lento. Na segunda quadra, a introdução de "Foi um destino mau que o quis assim" é uma inflexão decisiva em relação ao primeiro poema. Aqui, antes de qualquer figura de Deus, aparece o destino como causa — o que implica uma ordem anterior à vontade divina, ou pelo menos paralela a ela. Isso tensiona a teodiceia do poema: se foi o destino, qual a responsabilidade de Deus? A estrutura ética da injustiça — bons esmagados, malvados felizes — é retomada, mas com menor energia retórica, como se o sujeito já estivesse cansado de repetir o argumento.

O primeiro terceto reproduz quase literalmente o horizonte fechado do primeiro poema, mas com uma ligeira mudança: aqui o que se pede é que a paz os lave "da calúnia", a desonra se torna específica, declarada, não apenas sugerida. O sofrimento ganha contornos biográficos, e a dimensão social da injustiça — ser caluniado, ter a honra manchada — entra

no quadro. O terceto final abandona a reticência do primeiro poema e formula com clareza a teologia do sofrimento justo: Deus recompensa os justos colocando sobre seus ombros a cruz e na cabeça a coroa de Jesus. A imagem é direta e litúrgica. Se o primeiro poema hesitava com reticências, este encerra com um ponto final que pode ser lido como resignação conseguida — ou como ironia mais densa, porque a "recompensa" descrita é idêntica ao suplício.

O segundo poema, portanto, radicaliza, em relação ao primeiro, o problema da teodiceia — a distribuição injusta do sofrimento entre bons e maus —, mas encerra com uma imagem que o distingue de forma decisiva: a cruz e a coroa de espinhos são a recompensa que Deus oferece aos justos, o sofrimento que os irmana a Cristo. Essa imagem, mais que a resignação diante da dor é o que aproxima o sujeito lírico de um limiar propriamente religioso. Kierkegaard afirma que a passagem do ético ao religioso ocorre quando a ética fracassa diante de suas próprias contradições, e que essa passagem exige o saltar para a fé, a aceitação do absurdo da exigência divina.

O poema de Tavares encena exatamente esse absurdo. Não há lógica ética que justifique a recompensa do justo ser uma cruz, essa é uma conclusão que a razão não pode absorver sem o que Kierkegaard conceituou como *resignação infinita*:

A resignação infinita implica a paz e o repouso; aquele que a deseja, que não se aviltou rindo-se de si próprio (vício mais terrível que o excesso de orgulho), pode fazer a aprendizagem deste movimento doloroso, sem dúvida, mas que leva à reconciliação com a vida. (...) A resignação infinita implica o repouso, a paz e a consolação no seio da dor, sempre com a condição de que o movimento seja efetuado normalmente (Kierkegaard, 1978, p. 135).

No entanto, a introdução do destino como causa — "foi um destino mau que o quis assim" — revela uma tensão que o impede de consumir o salto kierkegaardiano: ao atribuir o sofrimento ao destino antes de atribuí-lo a Deus, o sujeito lírico distribui a responsabilidade pelo absurdo, enfraquecendo a relação absolutamente singular com o divino, relação que Kierkegaard descreve da seguinte forma:

O paradoxo da fé consiste portanto em que o Indivíduo é superior ao geral, de maneira que, para recordar uma distinção dogmática hoje já raramente usada, o Indivíduo determina a sua relação com o geral tomando como referência o absoluto, e não a relação ao absoluto em referência ao geral. Pode ainda formular-se o paradoxo dizendo que há um dever absoluto para com Deus; porque, nesse dever, o Indivíduo se refere como tal absolutamente ao absoluto. Nestas condições, quando se diz que é um dever

amar Deus, exprime-se algo que difere do anteriormente dito; porque se esse dever é absoluto, a moral encontra-se rebaixada ao relativo. De qualquer modo não se segue daí que a moral deva ser abolida, mas recebe uma expressão muito diferente, a do paradoxo, de forma que, por exemplo, o amor para com Deus pode levar o cavaleiro da fé a dar ao seu amor para com o próximo a expressão contrária do que, do ponto de vista moral, é o dever (Kierkegaard, 1978, p. 151).

O cavaleiro da fé não negocia o absurdo com o destino — ele o recebe inteiramente de Deus, e é essa radicalidade que o poema, apesar de tocá-la na imagem final, não sustenta por inteiro. Para Kierkegaard, na vida ética comum, o indivíduo se relaciona com Deus por meio das normas morais universais. Isto é, primeiro cumpre seus deveres para com os outros e com a sociedade, e é nesse cumprimento que, indiretamente, serve a Deus. O absoluto é alcançado através do geral. Kierkegaard inverte essa ordem no Estádio Religioso: o cavaleiro da fé se relaciona com Deus diretamente, de forma absolutamente singular, e é a partir dessa relação que determina como agir no mundo. O absoluto vem antes do geral, não depois.

Daí o paradoxo. Se o dever para com Deus é absoluto — isto é, incondicional, irreduzível a qualquer outra consideração —, então a moral não desaparece, mas muda de estatuto: ela deixa de ser o critério supremo e passa a ser relativa a uma exigência superior. Há o reconhecimento de que a ética pode ser suspensa quando o absoluto exige. O amor a Deus pode levar o cavaleiro da fé a agir em relação ao próximo de forma contrária ao que a moral prescreveria. O caso paradigmático é Abraão, que ama Isaac mais do que tudo — e é exatamente por isso que o sacrifício exigido por Deus é tão insuportável — e ainda assim obedece. O filicídio, além de um ato eticamente reprovável atravessa para a esfera do crime. Do ponto de vista religioso, no entanto, é o ato de fé mais radical que consta no texto bíblico e que só encontra paralelo na decisão de Deus em sacrificar o filho, o Cristo, não por obediência, pois ele é o absoluto, e sim para a redenção da humanidade. Nenhuma regra universal pode resolver essa tensão. Ela só existe porque Abraão está em uma relação absolutamente singular com Deus, que não passa pela mediação de nenhuma norma coletiva. Tão singular que antecede o próprio ato fundador do cristianismo. O paradoxo, em suma, é que a fé mais profunda não se parece com virtude quando vista de fora. Ela pode ter a aparência do seu contrário.

O distanciamento dos poemas de Tavares com o texto kierkegaardiano, portanto, é igualmente significativo. O Estádio Religioso exige a suspensão do ético, isto é, a renúncia às categorias universais de justo e injusto como fundamento da relação com Deus. O salto de Abraão é precisamente o de agir contra toda ética universal por fidelidade a uma exigência absolutamente singular e incompreensível. Nos dois poemas de Tavares, a lógica é outra: a

distribuição desigual do sofrimento é perturbadora justamente porque viola a ética — os bons deveriam ser recompensados, os maus punidos. A fé que o poeta exhibe é, no fundo, uma fé que ainda espera que a ordem ética se restabeleça em algum horizonte futuro ("vejam raiar... alvor de paz"). Trata-se de uma fé que ainda negocia com a ética, não de uma fé que a suspendeu. Do ponto de vista kierkegaardiano, esses poemas habitam a fronteira entre o ético e o religioso sem cruzá-la inteiramente.

No soneto *Oração*, Tavares encena mais diretamente o ato de fé como relação pessoal e singular com Deus, o que o aproxima estruturalmente do Estádio Religioso. O sujeito lírico não elabora uma teologia nem apela a princípios universais; simplesmente se dirige a Deus na segunda pessoa, em tom de súplica íntima. Isso ressoa diretamente com o que o pensamento kierkegaardiano: diante da incompreensibilidade de Deus, a linguagem racional deve ceder à súplica. A oração é, nesse sentido, a forma linguística própria do Estádio Religioso. Vejamos o poema:

Ó Senhor Deus, que a todos nos lançaste
Neste mundo de dúvidas e dor!
Tu que fazes sorrir, pelo frescor
Da madrugada, os lírios sobre a haste;

Tu que recamas o cerúleo engaste
De fogos trémulos de eterno ardor;
Ouve-me tu, meu doce Criador,
Que em dura sorte me crucificaste:

Entre no coração da minha amada,
E mostra-lhe a tristeza que me mata,
Às mãos de uma saudade inconsolada!

Fala-lhe na alma! Dize a essa ingrata
Que a falta dos seus beijos já me traz
Sem um momento de repouso e paz!
(Tavares, 1996, p. 28).

A primeira quadra abre com uma acusação disfarçada de invocação. "Que a todos nos lançaste neste mundo de dúvidas e dor" — o verbo "lançar" tem violência: Deus é interpelado como aquele que criou a condição de sofrimento antes mesmo de ser pedido a aliviá-la ao não

enviar os humanos de forma cuidadosa e sim os arremessar, sem se preocupar com os danos que esse gesto poderia causar. Mas a estrofe recua imediatamente dessa tensão ao descrever Deus como aquele que faz sorrir os lírios pela madrugada — imagem de ternura, da divindade que cuida do detalhe frágil e efêmero da criação.

Na segunda quadra, a imagem se eleva: Deus é aquele que "recama o cerúleo engaste de fogos trémulos de eterno ardor" — o céu estrelado como bordado divino, laboriosa obra de luz sobre o azul. A suntuosidade da imagem cosmológica contrasta com o que vem a seguir: "que em dura sorte me crucificaste". O sujeito lírico coloca-se na posição de Cristo não como glória mística, mas como queixa — foi crucificado pela má sorte, e quem o crucificou foi Deus. A passagem do bordado de estrelas para a crucificação é abrupta, brutal, como a de uma queda.

No primeiro terceto, o pedido finalmente se enuncia: que Deus entre no coração da amada e lhe mostre a tristeza que o mata. O que é notável aqui é a natureza mediada do desejo — o sujeito não pede à amada diretamente, nem se resigna; pede a Deus que faça a mediação afetiva por ele. Deus é convocado como mensageiro amoroso, o que rebaixa a escala da interpelação — do cósmico ao sentimental — de forma que pode ser lida como ingenuidade ou como intimidade radical com o divino. O segundo terceto aprofunda essa intimidade: a falta dos beijos da amada tira ao sujeito o repouso e a paz. A saudade física e a insônia amorosa são o conteúdo concreto da crucificação anunciada na segunda quadra. Há uma proporção irônica entre a grandiosidade das imagens anteriores — o céu bordado, a crucificação — e a nudez do pedido final. Mas essa desproporção pode também ser lida como honestidade: é precisamente por ser tão humano, tão imediato, que o sofrimento amoroso merece ser levado a Deus.

O conteúdo da súplica, portanto, afasta o poema do que Kierkegaard entendia por religioso em sentido pleno. O sujeito pede a intervenção divina numa questão amorosa — que Deus fale à amada e a convença de seu sofrimento. A relação com o divino é instrumentalizada a serviço de um desejo imediato, de natureza claramente estética (o amor, a saudade, os beijos). O cavaleiro da fé kierkegaardiano também ama — e renuncia ao amor infinitamente antes de crer que o recuperará pelo absurdo —, mas esse processo implica uma travessia da resignação infinita que no poema de Tavares está completamente ausente. O eu lírico vai diretamente do sofrimento amoroso à petição divina, sem qualquer movimento de renúncia ou de abstração de si mesmo. A oração, que formalmente pertence ao religioso, está, em seu conteúdo, a serviço do estético.

Tavares ainda escreve um poema que se distancia mais radicalmente do Estádio Religioso, mas ao mesmo tempo pode oferecer uma leitura filosófica interessante:

Dormes, Sombra enigmática? Repousas,

Anojado de ver o fero Mal
Cravar, impunemente, o seu punhal
No coração do homem? e não ousas

Desviar os teus olhos para as cousas
Que fermentam no fundo desse urzal
Da alma humana? Será, Deus eternal,
Esse teu sono o último, de lousas?

Sentes jorrar o sangue da inocência,
E vês correr as lágrimas dos tristes?
Não ouves o estertor da consciência

Estrangulada? Indiferente assistes
À acção feroz do crime? Omnipotência!
E teu sono é morte! Não existes!
(Tavares, 1996, p. 17)

A primeira quadra começa com uma pergunta desafiadora — "Dormes, Sombra enigmática?" — que transforma Deus em ausente, em entidade que repousa enquanto o mal age. O substantivo "Sombra" retoma o mesmo termo do segundo poema, mas aqui aplicado ao próprio Deus, o que produz uma inversão perturbadora: a Sombra que no poema anterior se erguia contra o sujeito é agora o nome de Deus. O mal "crava impunemente o seu punhal" — a impunidade é o escândalo, e ela decorre diretamente da inação divina. Na segunda quadra, Deus é questionado sobre sua indiferença às "cousas que fermentam no fundo desse urzal da alma humana". A imagem do urzal — matagal denso, intrincado, de vegetação baixa e resistente — para a alma humana é de uma originalidade considerável: sugere algo que cresce sem cultivo, selvagem, difícil de penetrar, mas vivo. Deus teria os olhos desviados justamente desse interior humano no qual o mal germina.

O primeiro terceto acumula perguntas que são, na verdade, acusações: Deus sente o sangue da inocência jorrar? Vê as lágrimas dos tristes? Ouve o estertor da consciência estrangulada? A gradação é de intensidade crescente, do sangue visível às lágrimas, da lágrima ao estertor, da respiração sufocada ao silêncio final. Cada pergunta pressupõe uma resposta negativa, e cada negativa torna Deus mais culpado. O segundo terceto condensa o movimento em dois versos antes da conclusão: Deus assiste indiferente à ação do crime — a palavra "indiferente" é a acusação mais grave, porque não implica apenas omissão, mas desinteresse.

E então o verso final: "E teu sono é morte! Não existes!" A exclamação e a negação final rompem com toda a lógica anterior do diálogo. Mas — e isso é crucial — a negação da existência de Deus vem no interior de um poema que é, do primeiro ao último verso, um endereçamento a ele. Fala-se a alguém cuja existência se nega. Essa contradição não é descuido: é a estrutura exata do desespero que não consegue abandonar o interlocutor que declara inexistente. Não se trata de uma negação da existência de um ente divino, mas de que esse ente é o *summum bonum* da Escolástica.

O sujeito lírico interpela Deus de forma acusatória, questiona sua omissão diante do mal e conclui, com violência, que o silêncio divino equivale à morte — "E teu sono é morte! Não existes!" A estrutura é a da imprecação que o próprio Kierkegaard considerava forma legítima de linguagem diante do incompreensível. No sentido formal, o poema está mais próximo do Estádio Religioso do que parece. A imprecação pressupõe uma relação, pois não se amaldiçoa o que não existe, não se interroga o que nunca foi interlocutor. O próprio tom de revolta é uma forma de intimidade com o absoluto, e Kierkegaard conhecia bem essa tensão: o conflito permanente que caracteriza a entrega religiosa não é serena devoção, mas confronto com uma realidade ao mesmo tempo absolutamente real e absolutamente incompreensível. A personagem bíblica Jó, que também acusa e questiona Deus, é uma figura do Estádio Religioso mais próxima deste poema do que qualquer resignação tranquila.

Contudo, a conclusão do soneto — a negação da existência de Deus — representa uma saída que Kierkegaard não admite no âmbito do religioso. Para ele, o horror diante do silêncio divino é o preço da fé, não sua negação. O cavaleiro da fé não resolve o paradoxo, vive dentro dele. O sujeito lírico de Tavares, abandona o paradoxo e, com isso, abandona também o Estádio Religioso. É um movimento de recuo para o ético ou para o estético, na medida em que a negação de Deus dissolve a tensão em vez de sustentá-la.

Dois poemas de Tavares, *A mentira* e *A verdade*, são registros fundamentalmente éticos, e não religiosos, segundo o pensamento kierkegaardiano. Apesar de evocarem imagens que, no senso comum, diríamos religiosas, o movimento ético nos poemas é claro e dominante: há o bem e o mal, a virtude e a corrupção, e a tarefa humana é discernir entre eles e aderir ao bem. Pode-se dizer que os dois poemas formam um díptico moral quando lidos em conjunto. Ambos operam no registro da personificação alegórica — a Mentira como serpente, lodaçal, torrente de pus; a Verdade como rainha celeste, figura crística que se torna mais bela quanto mais crucificada. A ética opera no terreno do dever, das regras universais, das exigências incondicionais — e é exatamente isso que esses poemas celebram. A Verdade como rainha que ilumina a Via Dolorosa, que abraça do verme ao homem e da sorte mais feliz à mais mesquinha, é uma figura de justiça universal, não de fé absurda e singular. Ela não suspende o ético, ela o glorifica. Começemos por *A mentira*:

O golpe de ar mortal que sopra o Inferno!

Oh Mentira, venéfica serpente

Caminhando de rojo, eternamente,

Da corrupção no fermentar eterno!

Oh bandada de abutres sem governo!

Oh lodaçal rolando, já torrente,

Rio de pus, em cuja vasa ardente

Supura da Alma o Velho mal interno!

Vai arrastando sempre para a treva

O destino do homem sobre a terra!

Destrói o bem; apaga o sol; e leva

À sã virtude o pus da tua chaga!

Que todo o mal que o teu rancor encerra

A lágrima de Amor o lava e apaga!

(Tavares, 1996, p. 29)

O poema abre com uma epígrafe retirada do livro dos Provérbios que instala desde o início uma moldura sapiencial: a mentira é doce como pão, mas corrompe (cf. Prov. XX, 17). A primeira quadra desenvolve essa corrupção em três imagens sobrepostas: o golpe de ar mortal que sopra o Inferno, a serpente que caminha de rojo, e "a corrupção no fermentar eterno". As três imagens compartilham a ideia de movimento rasteiro e subterrâneo — a mentira não desce do céu nem avança de frente, arrasta-se pelo chão, infiltra-se pelo baixo. Na segunda quadra, as imagens tornam-se mais violentas e mais densas materialmente: bandada de abutres, lodaçal que vira torrente, rio de pus. A progressão é de degradação líquida — do barro estagnado ao fluxo corrompido, até o pus que supura da alma. A menção ao "Velho mal interno" da alma evoca a teologia do pecado original, mas sem nomear Adão ou o demônio: é um mal que a alma carrega desde sempre, e que a mentira ativa e libera.

A primeira parte do primeiro terceto — "Vai arrastando sempre para a treva / O destino do homem sobre a terra" — retoma o movimento rasteiro da serpente inicial, mas agora com consequência escatológica: a mentira não apenas corrompe o presente, arrasta o destino, o traço inteiro da existência humana, para a escuridão. O poema encerra com a única imagem positiva: "a lágrima de Amor" lava e apaga todo o mal. Depois de todo o acúmulo de

imagens de corrupção material — pus, lodo, podridão —, a solução é de uma simplicidade quase desconcertante: uma lágrima. A desproporção entre a magnitude do mal descrito e a pequenez da solução proposta é, ela mesma, uma afirmação teológica: o amor não combate o mal com igual violência, mas com o gesto mais frágil e mais humano.

A *Mentira* opera predominantemente no registro ético — o mal é identificado, nomeado e denunciado com a linguagem da moral universal —, e é nesse registro que Kierkegaard o iluminaria de forma mais crítica do que confirmatória. Para o filósofo, a capacidade de distinguir claramente entre o bem e o mal, de apontar a mentira como serpente e a virtude como seu oposto, pertence ao Estádio Ético, que é o da razão e das normas universais, não o da fé. O que o poema não alcança é a dimensão paradoxal que Kierkegaard atribui à mentira no contexto do absoluto. Em *Temor e Tremor*, ao analisar Abraão diante de Isaac, ele afirma que se Abraão tivesse dito que não sabia nada, ele teria mentido, mas que ele não mentiu ao dizer que Deus proverá o cordeiro, porque a verdade que ele sustenta existe em virtude do absurdo, fora do alcance da linguagem ordinária:

Em primeiro lugar [Abraão] não diz absolutamente nada, é dessa forma que exprime o que tem a dizer. A sua resposta a Isaac reveste a forma de ironia, porque é ela sempre que se emprega para exprimir qualquer coisa, sem, no entanto, dizer seja o que for. Se Abraão tivesse respondido: *nada sei*, haveria proferido uma mentira. Não lhe cabe pronunciar seja o que for, porque não pode dizer o que sabe. Portanto, responde apenas: *Meu filho, Deus prover-se-á ele próprio do cordeiro para o holocausto*. Aqui se vê o duplo movimento que se espera na alma de Abraão, tal como já se mostrou. Se tivesse simplesmente renunciado a Isaac sem fazer mais nada, teria expresso uma mensagem; porque sabe que Deus exige a Isaac em sacrifício, e que ele próprio está, nesse momento, prestes a sacrificá-lo. A cada instante, depois de ter realizado esse movimento, efetuou, portanto, o seguinte, o movimento da fé, em virtude do absurdo. Nesta medida, não mente; porque, em virtude do absurdo, é possível que Deus faça uma coisa completamente diferente. Não pronuncia, pois, uma mentira, mas também não diz outra coisa, porque fala uma língua estranha (Kierkegaard, 1978, p. 182).

Ou seja, para Kierkegaard, a fronteira entre verdade e mentira não é clara no Estádio Religioso, ela se dissolve no paradoxo da fé, que não pode ser dito sem trair-se. Tavares, ao contrário, celebra a Verdade como antídoto transparente e a lágrima de Amor como solução para a mentira, o que revela uma confiança na linguagem moral e afetiva que Kierkegaard consideraria insuficiente para atingir o absoluto. O cavaleiro da fé não combate a mentira com

uma verdade mais bela, ele habita um silêncio que, visto de fora, pode ser indistinguível da própria mentira, mas é radicalmente oposto a ela. Vejamos, então, o poema *A verdade*:

Desce do céu a estrela radiosa
Da Verdade. Dir-se-ia uma Rainha
Que sai do seu palácio e se encaminha
A iluminar a Via Dolorosa.

Do verme ao homem, e da urze à rosa;
Da sorte mais feliz à mais mesquinha.
O seu olhar abraça e acarinha,
Como um olhar da Virgem Piedosa.

Nas alvas mãos, mais cândidas que o lírio,
Fulge o sinal dos cravos do martírio.
No peito, em que a Justiça Eterna vela,

Por cada golpe rompe uma alvorada.
Porque a Verdade torna-se mais bela
De cada vez que é crucificada.
(Tavares, 1996, p. 29).

O poema *A Verdade* é, dos seis analisados, o que mais se aproxima da linguagem kierkegaardiana e ao mesmo tempo o que mais claramente aponta a diferença entre uma teologia estética da Verdade e o paradoxo da fé em sentido estrito. A Verdade de Tavares é luminosa, visível, comunicável: desce do céu como rainha, abraça do verme ao homem, ilumina a Via Dolorosa. Ela é atingida, mas seu sofrimento é esteticamente redentor — "torna-se mais bela de cada vez que é crucificada" —, o que confere ao martírio uma lógica de aperfeiçoamento que a razão pode acompanhar e admirar. Kierkegaard, no entanto, insiste que o movimento decisivo da fé não é inteligível nem comunicável nesses termos: "o absurdo não pertence às distinções compreendidas no quadro próprio da razão" (Kierkegaard, 1978, p. 135). O cavaleiro da fé só alcança o absoluto porque crê "em virtude do absurdo, em virtude da sua fé de que tudo é possível a Deus." A Verdade do poema é bela precisamente porque sua crucificação faz sentido. Há uma proporção entre o sofrimento e a glória que o leitor compreende e aceita. Mas a fé kierkegaardiana existe exatamente no ponto em que essa proporção desaparece, no ponto em que não há beleza visível nem lógica redentora que

sustente a crença — apenas o salto. A Verdade de Tavares é uma Verdade que consola; a verdade de Kierkegaard é aquela que habita o silêncio do paradoxo, não a luminosidade de uma rainha que desce do céu.

A imagem crística no último terceto do poema *A Verdade* — os cravos do martírio, a crucificação — aproxima superficialmente o poema do religioso, mas a lógica que governa essa imagem é inversa à kierkegaardiana. Em Kierkegaard, Cristo e o sofrimento que ele representa são o paradoxo absoluto, o absurdo que a razão não pode assimilar. Em Tavares, a crucificação da Verdade é uma figura retórica de sua purificação e exaltação — ela se torna mais bela por ser crucificada, o que é uma lei estética e ética perfeitamente inteligível, não um absurdo. O sofrimento aqui tem sentido dentro da razão, não apesar dela.

Percorrendo o conjunto, o que se observa é que Eugénio Tavares habita predominantemente a fronteira entre o estético e o ético — com incursões à beira do religioso que raramente consumam o salto que Kierkegaard exigia. A forma da súplica e da imprecisão, que o filósofo reconhecia como linguagem própria do religioso, aparece nos poemas; mas o conteúdo oscila entre o desejo imediato, a reclamação ética pela restauração da ordem moral, e a negação que dissolve a tensão em vez de habitá-la. O cavaleiro da fé kierkegaardiano se caracteriza por sustentar o paradoxo — crer no absurdo sem que esse absurdo se resolva em certeza nem colapse em negação. Nenhum dos poemas de Tavares chega a esse ponto de equilíbrio impossível. O que eles mostram, com riqueza poética, é o movimento de aproximação a esse limiar — e as diversas formas de recuo diante dele.

Agora analisemos essa relação nos poemas de Leodegária de Jesus.

3.2 *Leodegária de Jesus*

A religiosidade em Leodegária de Jesus é uma vertente fundamental da sua lírica, manifestando-se tanto na idealização de figuras sagradas, como a Virgem Maria, quanto na procura de consolo para o sofrimento amoroso e existencial por meio da fé. A sua obra transita entre o romântico e o místico. A devoção mariana é central na poética de Leodegária de Jesus, que utiliza uma linguagem de exaltação e ternura para se referir à Virgem Maria, fundindo frequentemente a imagem da mãe biológica com a mãe de Jesus. Há também uma identificação entre sua dor pessoal, romântica, com a dor de Cristo, que aparece sugerida até mesmo no título de sua primeira obra. A sua poesia, marcada pela desilusão amorosa, encontra na Paixão de Cristo um eco e um sentido para o seu próprio sofrimento.

No entanto, quando falamos de Estádio Religioso, o sentido ultrapassa o conceito de religioso no senso comum. No ciclo de quatro poemas intitulado *Semana Santa*, presente no livro *Orquídeas* (1928), o eu lírico contempla o martírio de Jesus, à procura de um sentido de

redenção para a sua própria dor amorosa e existencial. O primeiro, *No Horto*, retrata a agonia de Jesus no Jardim das Oliveiras, a sua solidão e o pedido para que o cálice fosse afastado. Na sequência, *No Pretório* descreve o julgamento e a flagelação de Cristo. *Levando a Cruz*, descreve o caminho do Calvário desde o momento em que Jesus recebe a cruz com "expressão sublime" e "beijando-a com ternura", o que sugere uma aceitação mística do sofrimento que a poetisa tenta emular. Por fim, o desfecho, *No Calvário*.

Os quatro sonetos percorrem os momentos centrais da Paixão, mas não o faz como narrativa devocional. Leodegária de Jesus se interessa pelo drama da existência humana, mais do que pelo drama do filho de Deus. Lidos à luz do que Kierkegaard descreve como Estádio Religioso, esses poemas desvelam uma poeta que, sem a terminologia filosófica, executa poeticamente o movimento que o filósofo descreveu com rigor conceitual: o de um eu que, diante do absurdo do sofrimento divino, é convocado a escolher entre o escândalo e a fé, entre recuar e saltar. Como a personagem central desse ciclo de poemas é o próprio filho de Deus, segundo crê o cristianismo, a análise a partir dos estádios de Kierkegaard é mais desafiadora. Analisar Cristo como sujeito do Estádio Religioso seria um erro de categoria: os estádios kierkegaardianos descrevem o movimento do ser humano em direção a Deus, não o de Deus em relação a si mesmo. Cristo, apesar de humano, é também para os cristãos, como Leodegária de Jesus, o absoluto que se apresenta ao ser humano como objeto de fé, escândalo ou paradoxo. Uma aproximação mais acertada será a de pensar o que cada poema propõe sobre a noção de divino, sobre a natureza do sacrifício, do sofrimento e da redenção e como os poemas o humano diante do absoluto, à luz de Kierkegaard.

Analisemos, primeiramente, o poema *No horto*:

Naquela noite, à sombra, solitário,
prostrado em terra, orando, o Mestre ouvia
o longínquo rumor extraordinário
da multidão atroz que O perseguia.

Aflue-lhe o sangue à pele... Uma sombria,
mortal tristeza n'alma e do Calvário
vê através do horror desta agonia,
o pavoroso, trágico cenário.

Volve um olhar em torno., abandonado
em transe tão cruel! sem um conforto
naquela escura solidão de um Horto,

Jesus, o rosto lindo ao céu alçado,
num doloroso acento, então, murmura:
"Meu Deus! passai de mim tanta amargura!"
(De Jesus, 1996, p. 215).

O soneto abre com uma cena de solidão construída por três elementos espaciais sobrepostos: a sombra, a terra e o rumor distante. Cristo está "à sombra" — imagem que não é apenas circunstancial, mas carregada de sentido: a sombra é o espaço da retirada do mundo, da invisibilidade voluntária, e ao mesmo tempo da ameaça que se aproxima sem ainda ter forma definida. "Prostrado em terra" intensifica essa descida: o corpo que ora não está ereto nem ajoelhado, mas derrubado, como se o peso do que está por vir já o pressionasse fisicamente antes de qualquer golpe. A terra, aqui, é o limite do corpo, o pó ao qual o homem retorna, e Cristo toca esse limite antes da morte, no próprio ato de orar. O soneto tem grande fisicalidade, apesar de se tratar de um pano de fundo bíblico, como se nota na imagem fisiológica do sangue a escorrer misturado no suor. O sangue que aflui é o mesmo que escorrerá no Calvário.

A "sombria, mortal tristeza n'alma" é construída pela acumulação de dois adjetivos que intensificam progressivamente. A visão do Calvário "através do horror desta agonia" introduz uma estrutura de dupla temporalidade: Cristo vê o futuro a partir do presente de sofrimento, e esse futuro é "pavoroso, trágico cenário". O terceto final gira em torno do olhar: "volve um olhar em torno" — e encontra o abandono. O abandono é o único conteúdo desse olhar. A "escura solidão de um Horto" retoma a sombra inicial e a aprofunda: não é apenas sombra física, é escuridão interior, isolamento absoluto. O "rosto lindo ao céu alçado" é a única imagem de elevação no soneto inteiro — tudo o mais foi de descida, de prostração, de pressão —, e ela antecede a imprecação final: "Meu Deus! passai de mim tanta amargura!" O verso é direto, sem ornamento. A beleza do rosto alçado e a nudez da súplica formam um contraste que concentra toda a tensão do soneto.

A teologia deste soneto é a da onipotência suspensa. Cristo poderia destruir a multidão; cala-se e perdoa. Essa contenção voluntária do poder é o núcleo teológico do poema, e ela é formulada como paradoxo visual: o corpo "imaculado" entregue à violência, a "infinita resignação no rosto macerado", o perdão enviado num olhar de amargura. O Deus que o poema propõe não é impotente — é um Deus que livremente escolhe não usar o que tem.

Kierkegaard ilumina essa teologia pelo ângulo da suspensão do ético. O documento afirma que "é a fé esse paradoxo segundo o qual o Indivíduo está acima do geral, mas de tal maneira que o movimento se repita e, por conseqüência, o Indivíduo, depois de ter permanecido no geral, se isole logo a seguir, como Indivíduo acima." Cristo no Pretório

encarna esse movimento de forma radical: ele habitou o geral — nasceu, cresceu, ensinou dentro das estruturas humanas e da lei judaica — e agora se isola do geral de forma absoluta. A lei ética, o direito, a autopreservação, o dever de resistir à injustiça: tudo isso é o geral, e Cristo suspende tudo isso em silêncio. Não porque a ética não valha, mas porque está operando num registro que a transcende inteiramente.

O espanto do narrador — "cousa singular!... nessa agonia... não se queixa o Filho de Maria" — é a voz do sujeito ético diante de algo que o ético não pode absorver. Para o leitor posicionado nesse espanto, Kierkegaard diria que ele está exatamente no ponto em que a fé se torna necessária ou o escândalo se instala: o silêncio de Cristo ou é o maior ato de amor da história, ou é inexplicável — e a razão, sozinha, não pode decidir entre as duas leituras.

Considerações finais:

A aproximação crítica entre as trajetórias literárias de Leodegária de Jesus e Eugénio Tavares revela uma sintonia de sensibilidade artística que desafia as distâncias geográficas entre o cerrado goiano e o arquipélago de Cabo Verde. Ambas as produções emergem como testemunhos exemplares de um Romantismo tardio, o qual encontrou refúgio e fôlego nas periferias da lusofonia entre o final do século XIX e o início do século XX. Essa confluência estética estabelece-se pela inclinação comum ao sentimentalismo, à melancolia e ao pessimismo existencial perante as insuficiências do cotidiano. Para conter a intensidade de emoções transbordantes, os dois poetas recorreram ao rigor das formas clássicas, elegendo o soneto e o verso decassílabo como instrumentos de disciplina formal. A rigidez dessas estruturas poéticas não anula a lava sentimental; ao contrário, atua como uma fôrma capaz de adensar o drama lírico do sujeito e de transformar o sofrimento em matéria de exímio apuro técnico.

Nessa cosmovisão partilhada, a natureza deixa de ser um pano de fundo inerte para se converter em espelho das aflições humanas. Em Leodegária de Jesus, serras, rios e crepúsculos participam do estado de espírito do eu lírico, em uma fusão mística entre subjetividade e paisagem. De forma análoga, Eugénio Tavares projeta no mar e na aridez das ilhas a nostalgia e a saudade de sua alma, transformando a vastidão oceânica na sepultura de suas esperanças [6]. O amor também assume o estatuto de uma experiência sagrada e totalizante, tecida com os fios da dor e do sacrifício. Enquanto a escritora de Goiás traduz o sentimento por meio da imagética da Paixão de Cristo, o intelectual cabo-verdiano apropria-se do vocabulário litúrgico para erigir o afeto humano ao nível de uma verdadeira religião.

O amor é a linha de força principal das mornas de Tavares, um amor contemporâneo e muitas vezes recíproco. Em alguns de seus escritos, o amor é divinizado, visto como uma força maior que o próprio Deus, como na morna *Força de Cretchen*.

Não há nada nesta vida
Maior que o amor.
Se Deus não tem medida,
O amor ainda é maior...
O amor ainda é maior,
Maior que o mar, que o céu:
Mas, entre outros amores,
O meu ainda é maior.
O amor mais doce,
É aquele que é meu.
Ele é que é doce
Que me abriu o céu
O amor mais doce
É aquele
Que me quer.
Se já o perdi,
A morte já vem
Ó força do amor,
Abre a minha asa em flor!
Deixa-me alcançar o céu
Para eu ir ver Nosso Senhor,
Para eu ir pedir-lhe semente
De amor como este meu,
Para eu vir dar a toda a gente,
Para todos conhecerem o céu⁶!
(Tavares, 1969, p. 34).

A composição delinea a intersecção entre a metafísica do sentimento e a concretude da experiência humana. Há uma hipérbole teológica na qual o sujeito lírico estabelece uma hierarquia de grandezas que desafia a própria ortodoxia religiosa para afirmar a supremacia do afeto. A proposição categórica sobre a magnitude do amor é apresentada no primeiro verso e evolui para a comparação teológica que radicaliza a mensagem. O autor apresenta uma tensão dialética: Deus, que é por definição imensurável, serve de parâmetro para algo que o excede.

⁶ Tradução feita por mim para o português.

A construção retórica serve para situar o sentimento não apenas como uma emoção, mas como uma força cósmica primordial, superior à própria infinitude divina.

Embora trazida para um contexto secular e popular, próprio do gênero musical, a frase ressoa com uma formulação de São Bernardo de Claraval, abade cisterciense do século XII, e que constitui a tese central do seu tratado *De Diligendo Deo*, traduzido ao português por Jean Lauand como *Um tratado sobre o amor de Deus*. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo da obra, Bernardo de Claraval estabelece a premissa fundamental de sua teologia mística ao responder sobre a razão e o modo de amar a divindade "Quereis, portanto, ouvir de mim por que e como Deus deve ser amado? E eu respondo: A causa de amar a Deus é o próprio Deus; a medida é amá-lo sem medida" (Claraval, 1999, p. 03).

Ambos os textos operam em uma lógica do excesso para definir a experiência amorosa. O eu lírico apropria-se do conceito de imensurabilidade divina — um atributo clássico da teologia negativa — e utiliza-o como degrau para elevar o amor a um patamar mais sublime. Enquanto Claraval afirma que a medida é não ter medida porque Deus é infinito, o poeta radicaliza a hipérbole ao sugerir que o sentimento consegue ultrapassar a própria infinitude de Deus.

Há, contudo, uma distinção fenomenológica. Para o abade cisterciense, o amor sem medida é uma resposta devocional, um movimento da criatura em direção ao Criador. Na morna de Tavares, o amor é romântico e recíproco, não uma via de acesso ao divino como um êxtase religioso. Conhecer o céu, na morna, é uma metáfora para a realização erótica, tão intensa, que o sujeito poético deseja que todos a experimentem. Nem mesmo quando ascende até "Nosso Senhor", há uma pausa para a contemplação do divino, como os místicos desejariam. O amor do poeta não possui a mesma substância do amor do santo, nem o mesmo ponto de partida, nem o mesmo objetivo. No tratado teológico, Deus antecede ao amor e a criatura dirige seu amor a Deus. Na morna, o amor antecede a Deus e a criatura eleva-se, pelo amor, a "Nosso Senhor" para pedir a ele que lhe conceda mais amor para distribuir para os homens, como Prometeu fez com o fogo. Em ambos, o amor que não tem medida não pode ser contido no indivíduo, mas para Bernardo de Claraval, Deus é o fim e para Tavares, o meio. Assim como na morna *Força di cretcheu*, a temática da religiosidade em outros escritos de Eugénio Tavares oscila entre a utilização de uma imagética cristã convencional e uma postura filosófica de dúvida, revolta e até de desafio à divindade, especialmente quando confrontada com o sofrimento humano. O poeta recorre constantemente a termos como "cruz", "almas", "luz", "hóstia", "altar" e "prece".

A despeito de partilharem uma matéria-prima emocional comum, as divergências estruturais entre as duas poéticas revelam como os distintos contextos moldaram respostas artísticas opostas à opressão colonial e social. A começar pela relação com o espaço geográfico,

nota-se que o território atua em direções contrárias em cada autor. Para Leodegária de Jesus, o isolamento do planalto central brasileiro funciona como um claustro. Cercada pelas montanhas da antiga Vila Boa, a autora projeta uma topofilia intimista, na qual o ninho simboliza a busca por um refúgio seguro e a preservação da infância protegida contra as ameaças do exterior. O deslocamento geográfico é experimentado pela poeta como uma fratura, um exílio forçado que a afasta de si mesma e acentua o encolhimento de seu eu lírico.

Em contrapartida, a insularidade de Eugénio Tavares impõe uma dinâmica centrífuga, na qual o mar se estabelece como cárcere e, simultaneamente, como horizonte de fuga. Esse isolamento atlântico engendra o terralongismo, desejo pela partida que dilacera o povo caboverdiano diante da necessidade de emigrar para escapar da fome e da seca. A dor de Tavares é a dor da travessia e da hora de partir, uma temática ausente na lírica da autora goiana, cuja amargura se assenta na permanência e na imobilidade do cerrado.

Essa oposição espacial reflete-se com igual clareza nos projetos linguísticos e identitários de ambos. Leodegária de Jesus, como mulher negra inserida em uma sociedade conservadora marcada pelas feridas recentes da escravidão, adota a norma culta da língua portuguesa e a métrica clássica como instrumentos de legitimação social e intelectual. A sua resistência não se manifesta na incorporação da oralidade regional, mas na afirmação exímia de seu domínio sobre o código linguístico hegemônico, historicamente negado às mulheres e à população negra. A revolta da poeta é de natureza íntima e implosiva; ela sublima os preconceitos raciais e as interdições afetivas em um relicário de sofrimento aceito como fado e cruz. Sua própria atividade poética constitui a maior das reivindicações ao provar a plena capacidade intelectual do sujeito feminino marginalizado.

Eugénio Tavares, ao contrário, opera no palco público por meio da intervenção social e da militância jornalística. O escritor confronta os abusos da administração metropolitana e denuncia as secas devastadoras que assolavam as populações insulares. Sua maior ruptura literária reside na elevação do crioulo caboverdiano à categoria de língua literária e de veículo legítimo para a expressão da alma nacional. Ao compor mornas na língua materna das ilhas, o autor estabelece as bases da caboverdianidade e do nativismo, transformando a arte em um instrumento coletivo de resistência política contra a opressão colonial. Se a dor de Leodegária se recolhe na intimidade sagrada do peito, a dor de Tavares se expande e se politiza nas praças e na imprensa.

No plano metafísico, a vivência do amor e a percepção da morte expõem o distanciamento filosófico mais fecundo dessas produções em face do pensamento existencialista de Søren Kierkegaard. Em Leodegária de Jesus, o sentimento amoroso assume contornos platônicos, castos e sublimados, de modo que sua realização plena é comumente postergada para a eternidade celeste. Eugénio Tavares, sob uma clave herética, deifica a paixão

humana, posicionando o amor erótico acima da própria infinitude de Deus e sugerindo a supremacia do sentimento sobre a própria infinitude divina. Todavia, perante os infortúnios inevitáveis da sorte, ambos os poetas convergem ao idealizar a morte biológica como uma doce benfeitora e uma suave libertadora das amarguras temporais. No soneto de Tavares e nas composições da goiana, a sepultura é poetizada como o regaço definitivo no qual as almas sem ventura encontrarão o repouso e a cessação do sofrimento físico e espiritual.

A partir da matriz teórica do filósofo dinamarquês, essa estetização do fim biológico desvela a sintomatologia do desespero de fraqueza, estado típico da consciência cativa no estádio estético de existência. O homem imediato, desprovido de interioridade espiritual consolidada, vincula o valor da própria vida às circunstâncias externas de prazer ou dor. Diante da quebra de suas ilusões e do impacto da adversidade, o sujeito não encontra em si as ferramentas éticas para assumir a tensão intrínseca ao existir. O anseio pelo tûmulo atua como uma tentativa de fuga da responsabilidade de edificar o próprio eu. Conforme adverte Kierkegaard, o desespero é a verdadeira doença mortal precisamente pela impossibilidade de se morrer dele, de modo que a extinção do corpo deixa a alma eterna prisioneira de seu desequilíbrio íntimo perante o Criador. Ao tentarem curar a aflição do espírito com o repouso da matéria, os poetas evitam o labor do salto de fé, movimento de ruptura pelo qual a subjetividade aceita a dor e retoma a finitude por meio do paradoxo do absurdo.

Essa leitura comparativa, portanto, ilumina não apenas a riqueza das vozes de Goiás e de Cabo Verde, mas também as diferentes formas pelas quais o sujeito periférico lida com o sofrimento histórico e a busca do absoluto. Se a lírica se esquivava do salto existencial para buscar o repouso fúnebre, a beleza técnica de seus versos consolida o testamento de uma dor que, mesmo refém da finitude terrestre, aspira à eternidade.

Referências Bibliográficas:

- Claraval, B. (1998) *O Amor a Deus* (De Diligendo Deo). Martins Fontes.
- De Jesus, L. (1996). *Poetisa Leodegária de Jesus: Traços biográficos e edição crítica dos seus versos* (B. T. França, Org. e pref.).
- Kierkegaard, S. A. (1979). *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano* (C. Grifo, M. J. Marinho e A. C. Monteiro, Trans.). Abril S.A. Cultural e Industrial.
- Kierkegaard, S. (1849/2013). *A doença mortal*. Vozes.
- Tavares, E. (1996). *Eugénio Tavares – Poesias, contos, teatro* (F. Monteiro, Recolha; I. Lobo, Org. e introd.). Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

Tavares, E. (1997). *Eugénio Tavares: Pelos jornais...* (F. Monteiro, Recolha, org. e pref.). Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

Tavares, E. (1999). *Eugénio Tavares – Viagens, tormentas, cartas e postais* (F. Monteiro, Recolha, org. e notas biográficas; M. E. Monteiro, Pref.). Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

Capítulo 2: O arbítrio do poder e o apelo da terra: matrizes da opressão e da permanência em Bernardo Élis e Manuel Lopes

Resumo:

Neste capítulo, serão analisadas as convergências estéticas e éticas entre os escritores Manuel Lopes, de Cabo Verde, e Bernardo Élis, de Goiás, destacando como ambos retratam realidades periféricas marcadas pelo abandono e pela violência. Enquanto Lopes foca na resistência do homem insular contra a aridez da seca e o dilema da emigração, Élis expõe a brutalidade do coronelismo e a falência das instituições no sertão brasileiro. Ambas as obras retratam a natureza não apenas como cenário, mas como um agente histórico que exacerba as desigualdades sociais e molda a identidade de seus personagens. O estudo recorre a conceitos de Hannah Arendt e Michel Foucault para explorar temas como o pertencimento à terra e a manipulação do discurso pelo poder. Em última análise, os autores são apresentados como vozes que transformam suas obras literárias em instrumento de crítica social.

Introdução

A produção literária dos escritores Manuel Lopes, cabo-verdiano, e Bernardo Élis, goiano, emerge de contextos geográficos e históricos marcados por uma perifericidade estrutural dentro de seus respectivos universos nacionais. Cabo Verde, arquipélago sob domínio colonial português durante a escrita de Lopes, e Goiás, estado brasileiro historicamente relegado ao interior econômico e cultural, compartilham a condição de territórios considerados marginais pelos centros de poder – Lisboa e Rio de Janeiro, posteriormente Brasília. Essa posição periférica é, sobretudo, política e simbólica, o que produz uma experiência social de abandono institucional e de subalternidade que se torna matéria-prima fundamental para a ficção de ambos. O movimento Claridade, do qual Lopes foi um dos pilares, surgiu precisamente como reação a essa dupla marginalidade: a do arquipélago dentro do império português e a de sua população mestiça e pobre dentro dos cânones literários lusitanos. Sua literatura, portanto, constitui um ato de autoafirmação cultural, um esforço para fixar uma identidade crioula distinta tanto da metrópole quanto das representações exóticas. De modo análogo, Bernardo Élis escreve a partir de um Goiás ainda

marcado pelo isolamento e por estruturas arcaicas de poder coronelista, um espaço que a marcha modernizadora do Brasil parecia ignorar ou apenas atravessar de forma predatória. Sua obra pode ser lida como uma tentativa de inserir o sertão goiano como *locus* de uma tragédia social específica, que revela as entranhas de uma violência que é tanto física quanto simbólica.

Dessa condição histórica compartilhada brota uma convergência estética notável no tratamento da relação entre o homem e um ambiente natural hostil. Em Lopes, a seca e o vento leste são forças telúricas com agência própria, antagonistas que moldam inexoravelmente o destino coletivo. Em Élis, a aridez do cerrado, as cheias imprevisíveis dos rios e a vastidão opressiva do sertão cumprem papel idêntico. Contudo, a natureza em ambos os autores nunca é um mero pano de fundo; ela é um agente histórico e social. A seca em *Os Flagelados do Vento Leste* ou a espera angustiada pela chuva em contos de Élis como aqueles analisados anteriormente expõem e exacerbam as fraturas sociais pré-existentes. A catástrofe climática funciona como um revelador químico que torna visíveis as relações de exploração, a falência das instituições e os limites da solidariedade humana. Esta personificação de forças naturais como entidades quase mitológicas – o Vento Leste como flagelo, a Chuva como divindade caprichosa – aproxima seu realismo de um expressionismo sombrio, onde a paisagem exterior reflete uma paisagem interior de desespero e alienação.

É neste ponto que a dimensão do testemunho, central para a literatura de ambos, adquire sua feição mais complexa. Tanto Lopes quanto Élis partem para um mergulho profundo na subjetividade de seus personagens, muitas vezes formada pelas condições políticas e geográficas. A fome não é tratada apenas como condição física, mas como experiência moral radical. A violência, outro eixo temático fundamental para os dois autores, também é abordada de formas distintas. Em Élis, ela se manifesta principalmente por meio da violência institucionalizada do coronelismo, da pistolagem e da arbitrariedade do Estado, como será analisado no romance *O Tronco*. Em Lopes, a violência é mais difusa, emana da própria natureza e da desestruturação social que ela provoca, embora a opressão colonial e a negligência administrativa sejam pano de fundo constante. No entanto, ambos dedicam atenção especial à violência como resposta dos marginalizados. O banditismo de Leandro em *Os Flagelados do Vento Leste* e a figura do jagunço na obra de Élis são representados com uma ambiguidade crítica. Antes de heróis romantizados, são produtos diretos de um meio que lhes nega qualquer canal legítimo de sobrevivência ou dignidade. Suas ações transgressoras são, antes de tudo, sintomas da falência de uma ordem social, uma forma de agência distorcida dentro de um sistema fechado de opressão.

Por fim, a linguagem em si torna-se campo de batalha e afirmação. Lopes, alinhado ao projeto da *Claridade*, incorpora o léxico, a sintaxe e os ritmos da fala crioula, legitimando-a como veículo de expressão literária e afastando-se do português da metrópole. Élis, por sua

vez, mergulha no falar sertanejo goiano, capturando suas peculiaridades e força expressiva, num processo similar de valorização de uma cultura oral marginalizada. Esta opção linguística não é apenas realista, mas profundamente política. Ao escrever a partir da linguagem dos oprimidos que retratam, ambos os autores realizam uma operação dupla: conferem dignidade literária a vozes silenciadas e constroem uma autenticidade narrativa que reforça o caráter de testemunho de suas obras. A literatura, assim, cumpre uma função emancipatória: é ato de reconhecimento, arquivo da memória coletiva e instrumento de crítica social. A confluência transatlântica entre Manuel Lopes e Bernardo Élis reside, em última análise, na crença comum no poder da palavra literária como forma de intervenção no mundo, um realismo que, ao documentar a dor e a resistência de seus conterrâneos, aspira não apenas a refletir a realidade, mas a transformá-la através da consciência que gera.

2. A violência como léxico do poder no sertão goiano em Bernardo Élis

O romance *O Tronco*, publicado por Bernardo Élis em 1956, reconstitui a luta de facções oligárquicas no sertão de Goiás no início do século XX, com foco na Vila do Duro. A trama estrutura-se ao redor da rivalidade entre o poder privado da família Melo e a representação do poder público estadual. O patriarca Pedro Melo e o seu filho Artur Melo exercem o domínio político e econômico da região por meio do controle patronal e do emprego de capangas. O litígio ganha corpo a partir do inventário dos bens de Clemente Chapadense, ocasião em que o coletor estadual Vicente Lemes e o juiz municipal Valério Ferreira recusam a sonegação de haveres promovida pela liderança coronelista. A recusa do funcionário em aceitar a fraude deflagra a tensão.

O desenvolvimento do conflito atinge o primeiro patamar de gravidade quando Artur Melo invade o cartório com homens armados para coagir as autoridades locais. Naquela oportunidade, o chefe oligárquico busca impor a descrição fraudulenta dos bens pela força física e declara a primazia da sua vontade autocrática perante o Judiciário. Perante a coação e a remessa de denúncias para a capital do Estado, o governo envia uma comissão jurídica chefiada pelo juiz encarregado Carvalho, escoltada por um destacamento policial sob o comando do tenente Mendes de Assis e do alferes Severo. A chegada das forças estatais provoca o recuo temporário dos oligarcas para a fazenda Grotá.

A escalada militar atinge o seu momento decisivo no cerco policial à fazenda Grotá, evento no qual ocorre a morte do Coronel Pedro Melo. A investida da polícia e o abate do patriarca desarticulam o comando do clã. A conflagração política, no entanto, ganha novos contornos com os desdobramentos seguintes: "Todo mundo perguntava e ninguém sabia informar. A notícia mais certa era a de que a polícia fora prender os Melos, eles resistiram, e o

velho Pedro tinha sido morto" (Élis, 1967, p. 113). Após a invasão da fazenda, Artur Melo escapa para obter o socorro de chefes de cangaço como Abílio Batata e Roberto Dorado. A aliança com os bandos armados prevê a entrega de rebanhos e a concessão de saques na região como pagamento pela tomada da Vila do Duro.

O desfecho da narrativa registra a derrocada da ordem legal e o suplício da comunidade vulnerável sob a dupla violência dos policiais e dos jagunços. No interior do povoado, a própria força estatal descamba para o arbítrio e utiliza o arcaico instrumento de tortura escravocrata para conter reféns e suspeitos. No clímax do cerco promovido pelas tropas de Abílio Batata e Roberto Dorado, os oficiais executam ou abandonam os prisioneiros retidos no tronco, enquanto a população civil padece massacres e saques. A Vila do Duro converte-se em um espaço devastado e deserto, cenário no qual o canto das rolinhas sela a ruína das instituições e da vida comunitária.

A obra de Bernardo Élis desvela a violência como código estruturante das relações sociais no sertão goiano. Por isso, a descrição de atos brutais serve para expor sua função política e simbólica. Em *O Tronco*, a violência em vez de anomalia, constitui a gramática do poder oligárquico, representado por três figuras: Vicente Lemes, Artur Melo e o Coronel Pedro Melo. Vicente Lemes é homem de confiança do governo estadual e aliado de Eugênio Jardim, o "homem de preceito". Sua conduta é pautada por um dilema moral: o cumprimento da função pública contra o primo, Artur Melo. A rixa entre ambos foi catalisada pelo caso de Norato, um vaqueiro assassinado por Calixto Chapadense, cujas reses Artur tentou confiscar.

Se Vicente personifica a resistência do funcionário sistemático contra o arbítrio oligárquico, Artur Melo, intelectual da família e ex-Juiz Municipal, representa a sofisticação do poder. Após ser "depurado" no Rio de Janeiro pelos Caiados (Toté Caiado e Eugênio Jardim), o que impediu sua posse como Deputado Federal, ele retorna ao interior com um jornal de oposição para retomar sua influência. Artur utiliza o Direito como arma de esbulho, para manipular processos e despojar órfãos e viúvas de seus cabedais.

Na perspectiva das investigações de Michel Foucault acerca do dizer-verdadeiro, a atuação do bacharel Artur Melo corporifica o arquétipo do mau parresíasta. A verdadeira parresía exige a coragem da palavra, a franqueza desprovida de artifícios e a disposição de assumir riscos pessoais em nome de um compromisso ético com a verdade. Artur Melo opera no polo oposto: o personagem instrumentaliza a linguagem do Direito, a erudição cartorária e o discurso impresso no jornal de oposição tão só para exercer uma dominação demagógica sobre a comunidade do Duro. Em vez de cultivar o cuidado de si ou a defesa do bem comum, o seu falar produz um engano lisonjeiro e coercitivo que viabiliza o esbulho das heranças de órfãos e viúvas. Na caracterização da má parresía exposta por Foucault, a retórica curva-se aos

interesses de poder do locutor, que simula a defesa da justiça enquanto atua como agente da dominação oligárquica. O filósofo francês observa que a má parresía se manifesta quando o descompasso entre parresía e democracia não se dá por uma recusa ao dizer-a-verdade e sim por ter se colocado em seu lugar uma imitação do dizer-a-verdade, que sintetiza o discurso lisonjeiro e demagógico:

A má parresía, que expulsa a boa, é portanto, se vocês preferirem, o “todo o mundo”, o “qualquer um”, dizendo tudo e qualquer coisa, contanto que seja bem recebido por qualquer um, isto é, por todo o mundo. É esse o mecanismo da má parresía, essa má parresía que no fundo é a supressão da diferença do dizer-a-verdade no jogo da democracia (Foucault, 2010, pp. 168-169).

O Coronel Pedro Melo, pai de Artur, é o arquétipo mais cruento do coronelismo. Sua crueldade não é delegada, mas exercida pessoalmente. O exemplo definitivo é a execução de seu sobrinho, Vigilato, então agente do Correio. Após ser humilhado pelo rapaz em uma briga, Pedro Melo nutre uma raiva que só é curada pelo sangue. Em uma noite, o Coronel desce de sua calçada e, com uma lanterna furta-fogo, ilumina a face do sobrinho embriagado para atirar nela. Em seguida, ordenou que os capangas Aleixo, Tito e Resto-de-Onça jogassem o cadáver aos pés da mulher e dos filhos da vítima. O assassinato ritualístico de Vigilato, perpetrado como espetáculo público, exemplifica o uso calculista do horror físico.

Chegando à casa do sobrinho, ordenou que batessem. Aleixo bateu, a mulher abriu a porta e antes que os olhos dela pudessem habituar com a claridade da lanterna, os capangas balangavam o cadáver para lá, para cá e — zás — atiravam ele aos pés da mulher e dos filhos, dentro da sala, no chio batido e úmido.

— Um capado procê limpar — roncou a voz do tio Pedro Melo, enquanto num sopro se apagava a lanterna e tudo caía na mais negra escuridão e no chumbo do silêncio. Nem cães latiam naquela hora medonha.

(...)

Na esquina da casa de Pedro Melo, perto da calçadona soberba, no lugar onde Vigilato caíra morto, Tito, Resto-de-Onça e Aleixo fincavam uma alavanca de ferro de mais de metro de comprimento. Aquilo era para publicar o feito. Os jagunços metiam a marreta no ferro que tinha tal qual um sino de defunto.

— Pra exemplar cabra maludo — dizia o tio do alto de sua calcada alta, na frente da casona mais principal da vila. — E pra ninguém desrespeitar barba de velho! (Élis, 1967, pp. 10-11)

A fixação do cadáver em uma alavanca de ferro opera para inscrever na paisagem e no imaginário coletivo a onipotência dos Melo. A teatralização da morte, remanescente dos suplícios medievais, cumpre dupla função: intimida dissidentes em potencial e reafirma a fusão entre autoridade privada, o coronel, e espaço público, a vila. A violência aqui é performática: seu alvo real não é o corpo do ébrio, mas toda a comunidade que a testemunha.

A corrupção judicial, representada pela figura do escrivão Cláudio Ribeiro, revela a simbiose entre violência física e institucional. Cláudio Ribeiro atua como o elo de transmissão entre a ordem formal e o mando oligárquico. A sua docilidade perante a invasão do cartório por Artur Melo materializa a captura das instituições públicas pelas forças privadas do sertão. O funcionário público recusa a resistência; ele prefere colaborar de forma ativa na entrega dos documentos que deveriam salvaguardar a legalidade:

O escrivão tomou um tamborete, subiu em riba, retirou o maço e entregou nas mãos de Artur que separou os papéis que quis. Exigiu outros maços, fêz a mesma coisa, depois juntou tudo num grande pacote que entregou a um homem (Élis, 1967, p. 52).

A figura de Cláudio Ribeiro desenha-se como o retrato da fragilidade institucional perante o mandonismo oligárquico do sertão goiano. A personagem corporifica o funcionário público subalterno, cujas margens de ação estão limitadas pela premente necessidade de autopreservação física. A sua fisionomia traz como traço distintivo o “mais neutro dos sorrisos” (Élis, 1967, p. 24), um riso que visa a apaziguar os ânimos dos potentados e a escudar o indivíduo das intempéries políticas. O escrivão habita e trabalha no mesmo espaço físico em que funciona a agência do Correio, repartição que divide com o amigo Martim. Para resguardar a integridade das escrituras sob sua custódia, o funcionário instala uma barreira física: “para dentro do gradil somente êle, o juiz e os amigos passavam” (Élis, 1967, p. 04). Essa frágil demarcação ilustra o esforço de estabelecer uma ordem burocrática em um meio governado por poderes paralelos.

O verdadeiro caráter de Cláudio Ribeiro revela-se quando o perigo se materializa sob a forma física das milícias privadas do clã dos Melos. Na iminência do confronto, o medo dita o tom de suas ações. A sua atitude perante a invasão da Vila do Duro pelo Coronel Artur Melo expõe a submissão absoluta do aparelho burocrático. Cláudio despoja-se de qualquer altivez oficial e assume uma postura servil, destituída de dignidade cívica, com o fito de poupar a própria existência: “Sim senhor, sim senhor, — balbuciava Claudio entre gestos de subserviência... — Mas eu não tenho nada com isso não, Seu Coronel. Eu nem não sei de nada e a gente é tão-sòmente [sic] um pau-mandado, o senhor sabe” (Élis, 1967, p. 23).

A caracterização que Cláudio faz de si mesmo, "pau-mandado", atesta a falência do Estado no sertão. Ele reconhece que, sob o domínio das armas de fogo-central e das carabinas, a lei escrita esvazia-se de vigor. A capitulação final do funcionário consoma-se na cena em que Artur Melo violenta o espaço forense para expurgar as peças processuais incômodas. Cláudio Ribeiro exime-se de oferecer óbice à rapina e presta-se ao papel de facilitador do esbulho. O Estado não está ausente; está capturado, convertendo seus instrumentos (leis, tribunais, cadeias) em extensões do arbítrio coronelista. O tronco, instrumento de tortura que dá título ao romance, simboliza essa confluência: o artefato colonial, ressignificado como ferramenta de dominação pós-abolição, evidencia a permanência de uma matriz escravocrata nas relações de trabalho. A sujeição jurídica dos vaqueiros por dívidas fraudulentas atualiza o açoite na forma de coerção econômica. O cangaço, por seu turno, emerge como espelho deformado desse sistema. Se o coronelismo opera uma violência legalizada, o banditismo rural responde com uma violência de contra-poder, também brutal, mas desprovida de legitimidade e de convivência das instituições. O capítulo em que cangaceiros invadem propriedades representa a implosão do próprio sistema de dominação.

Gritando, pulando daqui pra ali e disparando os rifles, os jagunços surgiam de todos os pontos. Vinham pelos quintais, tentando pular o muro, mas as balas dos resistentes os Obrigavam a retroceder.

—A faca corta, a faca dói!

De repente, vigia aqui um bando de jagunços investindo. De dentro das casas, a fuzilaria estrondava. Alguns recuavam, outros ficavam mortos em riba do muro, as pernas para lá, os braços para cá, o rifle no chão, as capangas, picuas, bentinhos e santos pendurados, balançando (Élis, 1967, p. 196).

Na prosa de Élis, a paisagem sertaneja age como um coadjuvante da violência. A aridez do cerrado e a imensidão despovoada facilitam o isolamento das comunidades, tornando-as reféns dos coronéis. Essa geografia da violência encontra eco na psicologia das personagens:

Pelos caminhos do sertão, incertos caminhos cortados no mato ou no cerrado, a caravana avança sempre, ao sol e ao sereno. No deserto sem fim, as cidades e povoados são minúsculas ilhas distantes umas das outras dezenas de léguas. O [sic] sítios ou fazendas, quando existem, são como navios perdidos no êrmo. (...) O sertão é triste e feio em julho, as queimadas borrando o céu de fumaça, a vegetação já amarelecida, crestada pelo sol e pelo fogo, as árvores despidas de suas folhas pelo rigor da sêca. Pelos ermos e descampados o vento galopa seu febreiro bafo de morte, arrastando

fôlhas sêcas, levantando a poeira fina, erguendo-a nos espaços em funis de redemunhos. Nas noites sêcas, em torno da fogueira do pouso, os homens reuniam-se. O promotor Imbatiba pegava o violão e se punha a cantar modinhas, lentas e chorosas, aprendidas em Salvador, no seu tempo de estudante, ou aquelas em voga em Goiás. (Élis, 1967, pp. 55-56).

A violência deixa de ser contingente para se tornar ontológica e passa a moldar subjetividades. Até mesmo a religiosidade popular, como as preces contra assombrações no conto "A Enxada", revela-se impotente ante essa realidade esmagadora. A originalidade de Élis reside em desvendar a violência como fundamento moderno do poder no sertão, não uma herança que se carrega de tempos remotos. A violência não é uma força primitiva, mas o produto da modernidade que se impõe, o que é ressaltado, inclusive, pelos diversos nomes de marcas de armas, marcas sempre estrangeiras.

Mulato mais o Tito distribuíram com outros rapazes algumas Comblains que o velho trazia dependuradas na parede do quarto grande. Essas Comblains eram armas usadas pela polícia estadual. Quando o Governo resolveu substituir disse armamento por fuzis Mauser, determinou aos delegados de polícia que recolhessem as armas dos destacamentos locais e as enviassem para a Capital. Pedro Melo era delegado do Duro e recolheu as Comblains do destacamento ali existente, mas nado as remeteu para Goiás. Limpou-as, poliu, consertou com aquela habilidade que sabia ter, e as dependurou na parede de sua casa (Élis, 1967, p. 44).

As marcas e modelos de armas trazem consigo o signo da modernização técnica e da herança militar. A materialidade da violência na Vila do Duro ganha contornos precisos na especificação do aparato bélico que guarnece as forças policiais do Estado e as hostes jagunças. O fuzil Mauser desponta na narrativa sob o signo do reequipamento promovido pelo poder estatal. Em contraste com o vigor técnico dos fuzis Mauser, as carabinas Comblain representam o arcaísmo militar no romance. Essas armas, usadas no passado pela polícia estadual e depois recolhidas, são mantidas por Pedro Melo na parede de seu quarto grande.

O poderio paramilitar dos bandos de cangaço que servem aos Melos apoia-se no rifle Winchester. Na boca dos vaqueiros e jagunços, a Winchester ganha o epíteto popular de "papo-amarelo", denominação que alude à culatra de latão polido de seu mecanismo. Esse artefato representa o esteio do domínio privado e o único direito reconhecido naquelas paragens áridas, como anuncia Artur Melo: "Esta terra não possui justiça, nem segurança. A justiça tem que ser essa! — Artur batia na carabina de papo amarelo" (Élis, 1967, p. 24). No

estrato civil e administrativo, a marca belga Browning faz-se representar na pistola automática portada pelo coletor Vicente Lemes. A arma de bolso, munida de um pente de cinco balas niqueladas, constitui a frágil salvaguarda do funcionário público diante das investidas do clã dos Melos. Vicente Lemes apalpa o cabo de metal no bolso de sua vestimenta no instante em que o cartório sofre o esbulho, e contém o ímpeto de reagir em face da óbvia desvantagem numérica perante os jagunços armados de carabinas. Mesmo com as armas estrangeiras, ainda há o tronco, instrumento que tortura corpos e, no campo simbólico, enraíza o poder coronelista na terra, uma alegoria perene da relação entre violência, território e dominação na formação social brasileira.

No tratamento das personagens que compõem o espectro da violência em *O Tronco*, nota-se uma sofisticação analítica que recusa o maniqueísmo. A barbárie não é distribuída entre mocinhos e vilões, e sim se apresenta como produto sistêmico de uma formação social específica, na qual o Estado republicano e o coronelismo não aparecem como forças opostas, e sim como variações de uma mesma gramática do poder. A análise das figuras que habitam os estratos militares, jurídicos e paramilitares da narrativa evidencia essa homologia perturbadora: a farda e o couro de jagunço, sob o escrutínio da prosa bernardiana, cobrem corpos igualmente dispostos à crueldade quando a impunidade os autoriza.

A estrutura do romance segue uma lógica de progressão trágica, na qual cada etapa narrativa – o inventário, a comissão, a prisão e o assalto – funciona como um torniquete que vai suprimindo, gradualmente, qualquer possibilidade de resolução civilizada. O estopim cartorário, a disputa em torno dos bens de Clemente Chapadense, é deliberadamente trivial em sua origem, e essa trivialidade tem função estética precisa: demonstrar que a violência oligárquica não necessita de causas excepcionais para se manifestar, pois constitui a própria normalidade das relações de poder no sertão. Artur Melo invade o espaço forense para suprimir os despachos contrários aos seus interesses no inventário de Clemente Chapadense. A violência atinge o documento burocrático e fiscal, quando esse se torna um obstáculo. A exigência legítima do coletor Vicente Lemes, o cumprimento de uma obrigação burocrática elementar, desencadeia uma carnificina porque o sistema coronelista não admite a lógica do direito como instância superior à vontade dos potentados.

O inventário fraudulento de Clemente Chapadense, um documento burocrático, um rol de bens deliberadamente incompleto, funciona como o primeiro elo de uma cadeia causal que conduzirá à chacina de reféns, à fuga de autoridades sob a chuva noturna e ao abandono de uma vila inteira à voracidade dos cangaceiros. Essa escolha narrativa, ao ancorar o desastre em um ato de corrupção cartorária corriqueira, sugere que a barbárie não precisa de pretextos extraordinários para eclodir, porque ela é o estado natural de um sistema social construído sobre a impunidade. A morte de Clemente Chapadense, que antecede o inventário e o motiva,

é ela própria produto de uma armação política. A fria engenharia de Artur Melo, aconselhando o inimigo ao desarmamento enquanto instrui o aliado ao ataque, revela o bacharel em sua essência mais autêntica: um homem que utiliza a linguagem do direito e da mediação como disfarce para a mesma lógica de eliminação que seus jagunços executam com facas e espingardas. O discurso dramático proferido sobre o cadáver de Clemente, com a carabina erguida como símbolo da única justiça possível no sertão, é um dos momentos mais reveladores do romance: Artur Melo não está apenas ameaçando, está declarando uma espécie de teoria política, a convicção de que a força é a única linguagem legítima naquele território.

O episódio da invasão do cartório traduz essa teoria em ação concreta. Vicente Lemes rasgando os próprios autos sob a mira das espingardas dos capangas é uma imagem que condensa toda a tese central da obra: o Estado de direito, quando desprovido de poder coercitivo efetivo, é papel, e o papel capitula diante da bala. O juiz Valério Ferreira já sabia disso antes de qualquer disparo ser desfechado, e o seu pessimismo irônico não é resignação intelectual, mas conhecimento empírico acumulado de quem observou esse espetáculo repetir-se inúmeras vezes. A exigência tributária de Vicente Lemes historicamente representava a tentativa de afirmar que existia uma ordem legal superior à vontade dos coronéis. A resposta de Artur Melo foi demonstrar, com espingardas engatilhadas, que essa afirmação era uma ilusão.

Vicente Lemes encarna essa impossibilidade. Sua posição é estruturalmente insustentável: representante de um Estado que não possui força real para se impor, inserido por vínculos matrimoniais no próprio clã que deve fiscalizar, portador de uma concepção de dever cívico radicalmente incompatível com a moral consanguínea do sertão. O episódio em que é forçado a rasgar os próprios autos sob a mira dos capangas de Artur Melo sintetiza essa contradição: o Estado chega ao sertão goiano como papel, e o papel, diante da bala, não possui autoridade. Apesar da resistência inicial e até de aventar atirar contra o deputado, percebe que isso só deslocaria aquele poder das mãos de Artur para as mãos do coronel Pedro, e a própria morte, inevitável, e talvez até a morte do juiz Valério por efeito colateral, seriam em vão:

Foi com ódio, foi com vergonha, foi cheio de humilhação que Vicente tomou do processo e, atendendo as imposições de Artur, rasgou as folhas que continham os despachos e informações anteriores. Porque não reagir? A Browning estava ali na algibeira com as balas. Era pegá-la e ia ir disparando em riba daquela gente. Sim, seria morto. Isso não tinha dúvida que Mulato, Resto-de-Onça, Joao Rocha não estavam ali apenas para fazer bonito. Morria, mas ficaria a fama. Amanhã, depois, por muitos anos o povo ia se lembrar que ali teve um homem de mais coragem do que os Chapadenses, mais valente que João Dias, de Boa Vista (Élis, 1967, p. 51).

O lampejo de coragem se dissolve e Vicente, além de desistir de pegar a pistola e atirar contra o deputado, entrega a ele o único poder que realmente detinha, o da escrita. Até a escrita torna-se refém em um sistema de poder que não respeita as instituições.

Vicente meteu a mão na algibeira, apalpou a Browning, mas sentiu a coragem esmorecer. Reagir à bala seria o mais inteligente? Estava visto que não. Vicente reagia, matava Artur ali na sala, mas também seria morto e com êle o juiz Valério e outros companheiros. E tudo voltava a ser dominado pelo velho Coronel Pedro Melo. A mão de Vicente saiu do bolso, tomou o encaixe, molhou no tinteiro, enquanto seus beijos trémulos murmuravam:

— Pode ditar, Seu Doutor Deputado Artuzinho.

— Não, uai, não vou ditar não. Você sabe fazer. Você está pago para saber isso.

O coletor mantinha a pena no ar:

— Sei escrever aquilo que minha vontade dita. Agora estou fazendo uma coisa obrigado por você. Não sei qual é o seu querer (Élis, 1967, p. 51).

O embate entre o coletor de rendas e o bacharel ilustra a fratura do pacto parresiástico no horizonte do sertão goiano. Foucault ensina que o enunciado parresiástico depende de uma dramática do discurso na qual o sujeito se vincula à enunciação, com a aceitação do risco da própria vida para manter a fidelidade ao que julga ser a verdade. No confronto com a ameaça das armas de Artur Melo e de seus capangas, Vicente Lemes vivencia o drama moral do parresiasta diante do poder tirânico: a escolha entre a manutenção da palavra autêntica e a reação física, que resultariam em seu extermínio, e a rendição à força alheia. No instante em que abdica de sacar a pistola Browning e aceita redigir o documento sob o ditado do deputado, o funcionário rompe a ligação ética do sujeito com seu próprio dizer. A capitulação de Vicente, expressa na frase em que se declara compelido a registrar o querer alheio, marca a supressão do espaço da fala franca e consolida a vitória da coerção sobre o compromisso com a verdade. Como assinala a análise foucaultiana sobre o risco da enunciação:

A atitude parresiástica não se resume a proferir aquilo que se considera verdadeiro e, sim, em aceitar as consequências. Em contextos de opressão, dizer a verdade pode significar correr risco de sofrer punições, das mais brandas às mais graves, como a pena de morte, conforme a história do mundo nos ensina. Há algo que faz com que se assumo esse risco, a necessidade de resistir à opressão por um propósito maior do que a manutenção da segurança individual. Esse é o caso de Dion, cujo enfrentamento do

tirano Dionísio, conforme relatado por Plutarco, é usado como exemplo de atitude parresíasta por Foucault em sua aula de 12 de janeiro de 1983 (Pereira dos Santos, 2025, p. 21).

A trajetória de Vicente é a de uma ilusão que se desfaz em etapas, cada uma mais dolorosa que a anterior, culminando na constatação de que a força policial enviada para restabelecer a ordem é moralmente indistinguível daquela que veio reprimir. Valério Ferreira, o juiz tuberculoso, representa a consciência lúcida dessa impossibilidade. Sua debilidade física é metáfora da própria condição da lei no interior: corpo consumido por dentro, mantendo-se ereto por puro esforço de vontade, sabendo da iminência de seu colapso. Ferreira recusa ilusões desde o princípio, decifrando antes de qualquer outro personagem os artifícios do juiz Carvalho e a lógica de traição que governa a intervenção estatal. Seu pessimismo não é fraqueza de caráter, mas acuidade analítica nascida da experiência acumulada de ver a lei funcionar como instrumento de poder privado. A ironia amarga de sua existência reside em que sua inteligência, suficiente para diagnosticar o desastre, é insuficiente para evitá-lo.

A figura do juiz Carvalho representa o oposto simétrico de Ferreira: inteligência sem ética, competência a serviço da ambição pessoal. O artilheiro que ele tece contra Artur Melo, a promessa de impronúncia em troca do desarmamento, seguida pela prisão dos líderes já desguarnecidos, é a lógica republicana posta em funcionamento em seu modo característico, o de utilizar o vocabulário da legalidade para executar o que o coronelismo fazia com pistolas. A fuga noturna de Carvalho, abandonando os civis à mercê da soldadesca e dos cangaceiros, completa o retrato de um Estado que, quando não é cúmplice da violência, é omissor diante dela. A chegada da comissão judicial e militar, que poderia representar a confirmação da autoridade republicana, demonstra em vez disso a perfeita simbiose entre a corrupção institucional e a violência coronelista. O juiz Carvalho não é um homem excepcionalmente mau: é um homem médio funcionando dentro de uma lógica sistêmica na qual a ascensão política depende da capacidade de instrumentalizar o poder para fins particulares.

A conduta das autoridades judiciais e burocráticas em *O Tronco* aprofunda o diagnóstico da má parresia na administração do Estado. Enquanto o juiz Valério Ferreira preserva uma acuidade crítica impotente, o juiz Carvalho encarna a degradação ética do discurso. Carvalho vale-se de uma veridicção fraudulenta: o magistrado promete garantias legais e a impronúncia aos opositores para induzi-los ao desarmamento, para em seguida efetuar a prisão traiçoeira e a fuga na escuridão. Essa instrumentalização da linguagem forense reduz o ato discursivo a uma técnica de manipulação desprovida de risco para o enunciador. Sob a ótica de Foucault, o mau parresíasta prefere a segurança obtida pela adulação e pelo silêncio cúmplice a assumir a responsabilidade por seus atos no espaço público. A conduta do escrivão confirma a tese de

que a má parresía se caracteriza pela falta de coragem para apresentar oposição e pela busca da segurança e do sucesso pela adulação (cf. Foucault, 2010, pp. 168-169).

Os oficiais militares Mendes de Assis, Severo e Enéias convertem a degradação estatal em ato concreto. O massacre dos nove reféns desarmados no sobrado, executado sob a justificativa de prevenir um ataque externo, é a cena mais densa da narrativa precisamente porque elimina qualquer distinção possível entre a força pública e o banditismo que ela foi enviada para combater. Élis constrói essa cena sem melodrama: a brutalidade é descrita com uma *secura* que é, ela mesma, uma forma de horror. O saque do cadáver de Pedro Melo pelos soldados, a subtração dos dezoito contos de réis das algibeiras do velho patriarca morto, transforma o ato militar em ato criminoso comum, suprimindo a última distinção simbólica entre farda e cangaço.

Nesse contexto, a figura de Resto-de-Onça assume um significado que ultrapassa o individual. O capanga do coronel, com seus tiques nervosos no momento de matar, sua incapacidade de raciocínio autônomo, é o produto mais bem acabado do sistema coronelista: um homem transformado em instrumento puro de violência, destituído até mesmo da consciência de sua própria vitimização. Quando o vaqueiro Belisário o acusa de perseguir os próprios companheiros de infortúnio para agradar aos patrões, o romance toca numa das suas dimensões mais perturbadoras: a violência oligárquica não se sustenta apenas pela brutalidade dos poderosos, e sim pela colaboração ativa de indivíduos que ela própria destruiu. Resto-de-Onça é o resultado previsível de uma socialização que substitui a solidariedade de classe pela lealdade servil ao senhor.

A simetria entre jagunços e soldados, demonstrada ao longo da narrativa, atinge sua expressão mais elaborada na figura de Artur Melo e em sua aliança com os bandoleiros Abílio Batata e Roberto Dorado. O ex-deputado, letrado e politicamente sofisticado, representa a versão civilizada do mesmo poder que os cangaceiros exercem com facões e espingardas. A progressiva perda de autonomia de Artur diante de seus aliados do cangaço, quando Abílio Batata assume as rédeas da turba e anula o poder de decisão do advogado, é a demonstração de que a violência instrumentalizada eventualmente escapa ao controle de quem a invoca. O letramento de Artur, sua toga, seus mandatos parlamentares, constituem verniz sobre uma estrutura de dominação que, quando desafiada, não possui outro recurso senão o mesmo que os analfabetos do bando: a força bruta.

Bernardo Élis não escreve um romance sobre coronéis maus e republicanos bons: escreve sobre uma formação social em que a violência é a linguagem comum de todos os agentes, que possui sotaques distintos, que varia apenas em seus formatos e justificativas. A prosa, construída com precisão de cirurgião e paixão de cronista, converte um massacre regional do interior de Goiás em diagnóstico perene das patologias do poder. O tronco do

título, artefato escravocrata que permanece nas prisões do século XX, é a imagem mais econômica do diagnóstico de que nada foi realmente abolido, apenas renomeado.

O projeto literário bernardiano se recusa a distribuir a violência apenas entre grandes antagonistas, para demonstrar, a partir das personagens secundárias, como ela permeia e deforma cada estrato social, do oficial ao recruta, do chefe de jagunços ao capanga analfabeto. As figuras que compõem o espectro militar e paramilitar da narrativa constituem, cada uma a seu modo, variações de uma mesma condição estrutural: a do indivíduo capturado por forças que não compreende inteiramente e que o transformam em instrumento de um poder que tampouco o reconhece como sujeito. O Alferes Severo encarna essa dinâmica em sua expressão mais perturbadora. Élis o constrói como um homem de coragem animal e inteligência mínima, qualidades que o tornam não apenas útil, mas preferível, para o Juiz Carvalho. A lógica perversa dessa preferência é reveladora: o magistrado deposita mais confiança num homem brutal e incapaz de raciocínio moral autônomo do que num oficial tecnicamente superior. Severo não questiona ordens porque não possui o repertório conceitual para fazê-lo, e é exatamente essa vacuidade ética que o torna o executor ideal das traições e chacinas planejadas pela cúpula.

Abílio Batata inverte os códigos estéticos do cangaceiro tradicional para produzir um efeito ainda mais perturbador. Élis sabia que a monstruosidade seria mais eficaz se apresentada sob feições banais, e o resultado é um dos mais logrados retratos da crueldade na ficção regionalista brasileira. O terno de linho, os abotoadores de ouro, a voz fanhosa e a silhueta encurvada constroem uma aparência de inofensividade que o narrador desfaz gradualmente, acumulando episódios de atrocidade crescente. O massacre da família do vaqueiro Supriano, narrado com a mesma secura factual de um relato burocrático, é uma das cenas mais tecnicamente ousadas do romance: ao recusar o melodrama, Élis converte o horror em algo ainda mais insuportável, porque parece naturalizada dentro daquela lógica. A relação de Batata com Artur Melo, e o progressivo esvaziamento da autoridade do bacharel diante do cangaceiro, demonstra uma tese central da obra: quem utiliza a violência como instrumento político eventualmente perde o controle sobre ela, tornando-se refém das forças que invocou.

A figura de Baianinho opera como contraface de toda essa brutalidade. Sua presença na narrativa cumpre uma função que vai além do contraponto sentimental: ela demonstra como o sistema coronelista produz vítimas em todos os estratos, inclusive entre aqueles que ostentam a farda de seus executores. A dívida fraudulenta com o Coronel Batista, que transformou um homem livre num recruta compulsório, é o mesmo mecanismo que aprisiona vaqueiros nas fazendas por dívidas de armazém, a mesma lógica que Élis disseca no enredo principal. A viola que chora na noite do acampamento, os sonhos de caça com mundéus e arapucas, o olhar atento às flores do pequizeiro – esses detalhes não são ornamentação

sentimental, mas dados precisos sobre o que a engrenagem do poder desperdiça e destrói. A morte de Baianinho abandonado na margem de um córrego, sob a chuva, com os olhos abertos para o céu, é o encerramento mais eloquente possível de uma vida que nunca encontrou espaço para existir plenamente.

Ferreirinha representa uma terceira modalidade dessa vitimização: o jovem que poderia ter sido médico e que se torna soldado não por vocação violenta, mas por necessidade econômica implacável. Seu afeto pela namorada distante na capital, suas poupanças para o curso universitário, sua incapacidade de enrijar-se diante do sofrimento alheio – tudo isso o distingue visceralmente dos Severo, dos Enéias e dos Mané Vitó que o cercam. O gesto de molhar os lábios do moribundo Baianinho, no meio da fuga sob a chuva, é um dos atos de humanidade mais custosos da narrativa, precisamente porque ocorre quando qualquer dilação pode significar a morte do próprio Ferreirinha. A escolha de Élis em dar a esse jovem uma sobrevivência é significativa: ele escapa não como herói, mas como testemunha, portador de uma consciência que o sistema tentou, sem êxito completo, corromper.

O Norte de Goiás como apresentado na narrativa não é apenas localização, é condição existencial. A imensidão que isola a Vila do Duro dos centros de poder cria um vácuo no qual as hierarquias informais do coronelismo substituem o Estado de direito, e onde as fronteiras com a Bahia, o Maranhão e o Piauí funcionam como abertura para bandoleiros e como vias de circulação para alianças criminosas. A Fazenda Grotá, com seu aqueduto de palmeiras macaúbas transpondo precipícios em pilares de oito metros, é a materialização arquitetônica desse poder: construída com as próprias mãos do coronel, integrando a hostilidade do terreno à lógica de dominação, tornando a natureza cúmplice da oligarquia. A Vila do Duro, esvaziada pelos habitantes em fuga, convertida em trincheira perfurada por balas e em vala rasa para cadáveres, é o mesmo espaço que Bernardo Élis transforma em monumento literário ao desamparo do sertão goiano, onde a república chegou apenas como nome e onde a violência permaneceu como única lei reconhecida por todos os lados do conflito.

O assassinato de Pedro Melo concentra em si toda a podridão moral dessa simetria. O velho coronel, desarmado e rendido, é executado a baionetadas e golpes de coronha por soldados que depois saqueiam as suas algibeiras. A cena possui uma economia narrativa brutal: Élis não comenta, não julga explicitamente, apenas descreve a sequência de atos com uma precisão que torna o julgamento moral do leitor inevitável. O detalhe do soldado Tonha subtraindo dezoito contos de réis do cadáver é particularmente significativo: a pilhagem transforma a execução extrajudicial numa transação comercial, esvaziando-a de qualquer pretensão de legitimidade estatal e reduzindo-a ao mesmo nível das sebaças dos bandoleiros. A ironia fúnebre do sepultamento – o homem que desprezava casimira enterrado com ela, sem

as tábuas de cedro que cultivara para a própria morte – encerra o ciclo de vaidade e poder com uma elegância macabra que seria quase cômica se não fosse trágica.

O cerco à Vila do Duro é o momento em que todas as linhas narrativas convergem para o colapso absoluto. A transformação do espaço urbano em trincheira – paredes perfuradas, galerias internas, redutos distribuídos pelos pontos cardeais do largo – materializa a conversão definitiva da comunidade em campo de batalha. O que era vila torna-se fortaleza; o que era lar torna-se posto de resistência. As mulheres e crianças engatinhando sob os móveis enquanto os projéteis estilhaçam as portas de peroba representam a destruição não apenas física de um espaço, mas simbólica de uma forma de vida. A grita dos invasores, os cânticos fúnebres de excelências entoados como tática de terror psicológico, o retumbar da voz de Roberto Dorado anunciando a própria chegada entre os disparos – tudo isso compõe uma dramaturgia do horror que Élis orchestra com precisão teatral, como notou o crítico Francisco de Assis Barbosa ao comparar a marcação de cenas do romance a um roteiro cinematográfico.

A chacina dos reféns no sobrado representa o ponto de não retorno moral da narrativa. Oficiais acuados pelo avanço dos jagunços resolvem o problema dos prisioneiros da maneira mais abjeta possível: matando-os. A ordem de Enéias e sua execução por Mané Vitó e Nestório são narradas sem retórica de condenação, em um rebaixamento de tom que torna a atrocidade ainda mais insuportável porque a trata como decisão administrativa. Vicente Lemes erguendo a voz contra o massacre iminente e sendo ignorado é a última cena de qualquer ilusão residual sobre a possibilidade de impor limites éticos àquele conflito.

A fuga final é a tradução física do esgotamento moral. Vicente Lemes trocando as vestes brancas por casimira escura para esconder-se nas sombras, chorando no pasto da Pedra Branca, acusado pela própria esposa e pela sogra que deveria ter protegido, encarna o fracasso não de um homem, mas de uma ideia: a de que a lei, por si só, poderia conter a violência estrutural num território onde ela nunca foi outra coisa senão argumento dos mais fortes. A travessia do rio Palmas em embarcação precária, sob a chuva e próximos dos rebojos, é o rito de passagem dessa derrota. O trovão que encerra o romance, no entanto, não é apenas convenção literária de renovação: é a natureza afirmando a sua indiferença à tragédia humana e, simultaneamente, a promessa de que o ciclo recomeçará, porque os mecanismos que produziram o desastre permanecem intactos sob a chuva que os lava sem os purificar.

3. A condição insular como arena da escolha ética em Manuel Lopes

O romance **Chuva Braba**, publicado em 1956 pelo autor cabo-verdiano Manuel Lopes, estabelece um marco fundamental na consolidação da literatura cabo-verdiana moderna, particularmente na esteira estética do movimento Claridade. A narrativa debruça-se

sobre a fratura existencial que acomete o sujeito insular, cindido entre a necessidade econômica de emigração e o desejo de permanência, no caso a ilha de Santo Antão. O drama adquire uma feição universal na representação das secas cíclicas que assolam o arquipélago de Cabo Verde e convertem a paisagem geográfica em um espaço de prova ética. O autor articula essa dialética por meio do embate íntimo que se instala nos habitantes do vale, cujas trajetórias revelam diferentes modos de responder ao desamparo e à hostilidade do meio ambiente.

A trama inicia-se com o retorno de Joquinha, um emigrante próspero que regressa do Amazonas e decide estender a mão a seu afilhado, Mané Quim, jovem de vinte e três anos cuja existência se define pelo labor diário da enxada. O conflito central instala-se a partir da proposta de migração para o Brasil, que o padrinho faz ao afilhado. Joquinha enxerga na partida a única salvação contra as secas cíclicas que assolam as ilhas, ao passo que Mané Quim traz em si um apego à terra natal.

A dúvida entre partir e ficar ganha espessura psicológica por meio das diversas vozes da comunidade que cercam Mané Quim. De um lado, a mãe, Nha Joja, aceita o destino da separação com uma resignação dolorosa, convicta de que "destino d'ocês todos é andar... Pra nós, aqui, a vida acabou" (Lopes, 1956, p. 50). Do outro, o vizinho André endossa a visão do padrinho. Mané Quim, todavia, oferece resistência íntima ao projeto de desterro. Ele acalenta o sonho modesto de reerguer a nascente do Ribeirãozinho e recusa a ideia de que a sua vida seja inútil na ilha, de sorte que expressa o seu desassossego em confidências e silêncios.

A primeira grande virada da trama ocorre quando a violência do meio e a miséria moral dos homens golpeiam a frágil estabilidade do protagonista. Na calada da noite, um "daninho" — designação popular para o invasor que saqueia as plantações — destrói e rouba o regadio de batatas que Mané Quim cultivava com esmero, ato que espalha uma profunda desolação em seu espírito. A humilhação da perda, somada à violência doméstica que Nha Totona impõe à filha Escolástica, moça a quem Mané Quim ama em segredo, após descobrir os encontros do casal na mangueira, quebra as forças de resistência do jovem.

Se o padrinho Joquinha encarna o vetor da dispersão geográfica e do pragmatismo econômico que aponta para o estrangeiro, e se Mané Quim se debate contra sua própria indecisão, Escolástica surge como a força centrípeta que vincula o jovem agricultor à sua ilha natal. A jovem constitui a própria corporificação da matéria insular, dotada de uma vitalidade que se opõe à aridez da estiagem:

Com o seu andar bamboleante, quase espalhafatoso, as ancas dançando a roda da cintura, cintura de pilão, exageradamente estreita mas firme como num torno de batuque, mal parecia pousar os pés no chão tal a leveza com que pisava as pedras que atravancavam o caminho (Lopes, 1956, p. 35).

A relação entre Escolástica e Mané Quim insere-se na dinâmica das barreiras sociais que estratificam a sociedade da ribeira. A despeito de sua consciência sobre a disparidade social, a moça nutre um afeto silencioso pelo protagonista, livre de ambições de ascensão ou de alianças formais: "Escolástica também sabia que ela não era da mesma classe do Mané Quim; não esperava que ele um dia viesse a casar com ela. Mas ninguém estorvava que gostasse dele mesmo assim" (Lopes, 1956, p. 42).

O sentimento de impotência que Mané sente em relação aos acontecimentos recentes dita a sua capitulação temporária. A impossibilidade de proteger a amada e a ruína de sua própria lavoura minam a resistência do rapaz, que aceita o convite de emigração formulado por Joquinha e proclama de forma abrupta a sua partida. Ele desiste de lutar contra a proposta de Joquinha e anuncia a sua partida em um tom de absoluto cansaço: "não é preciso mais histórias... Eu vou com o padrim" (Lopes, 1956, p. 207). O desenrolar do conflito se dá com o deslocamento dos viajantes para o Porto Novo, local onde devem aguardar o navio que os conduzirá a São Vicente e, depois, ao Brasil. Nesse espaço de transição, a noite revela-se hostil e preenhe de mal-entendidos. Mané Quim é confundido com contrabandistas de grogue pelas autoridades locais e sofre uma detenção arbitrária na escuridão. Após o equívoco ser desfeito pelo chefe do posto, o jovem abriga-se no armazém de Mariano, onde repousa sobre sacos de sarapilheira. A conversa com Mariano, que retrata a futilidade da lida agrícola como uma "vidinha de burro" (Lopes, 1956, p. 261), reativa a angústia de Mané Quim. O barulho do mar desperta nele uma saudade de sua morada tranquila na ribeira, de modo que o seu corpo experimenta um pavor físico diante do gigantismo do oceano e da perda iminente de sua identidade.

O desfecho do drama precipita-se com a eclosão de um temporal violento que se abate sobre Santo Antônio durante a madrugada. A tempestade assume o papel de um chamado mítico que reescreve o destino do protagonista: "lufada violenta de vento e grossas bategas de chuva fria irromperam pela porta escancarada... Chuva braba, boa amiga!" (Lopes, 1956, p. 287). Na manhã seguinte, regenerado pelo cheiro de terra molhada e pela promessa de fartura que a enxurrada traz ao Ribeirãozinho, Mané Quim dirige-se ao padrinho, recusa o vestuário e os adereços novos que ele lhe comprara e exige de volta o seu caixote de madeira com as roupas antigas. A conversa final encerra o embate de visões de mundo. Joquinha tenta uma última vez demover o rapaz com a promessa de fartura da bacia amazônica e do Rio Negro, porém o jovem recusa a submissão à riqueza alheia ao proferir: "nem água nem mandioca dos outros me fartam os olhos" (Lopes, 1956, p. 302). O romance conclui-se com o retorno do protagonista ao seu posto na ribeira, onde ele decide empunhar novamente a sua enxada para

lavar a própria terra, em um gesto soberano que reconcilia o homem cabo-verdiano com o seu chão.

A personagem Mané Quim personifica a fidelidade ao território e a vinculação profunda ao trabalho agrícola. Com vinte e três anos, o jovem tem sua percepção de mundo moldada pelos ritmos da natureza local, pois encontra na mansa melodia do vale sua identidade: “Para Mané Quim, era essa a realidade, a sua realidade de vinte e três anos. Desde que nascera até hoje tinha sido essa a sua música familiar, a música que os seus ouvidos melhor entendiam” (Lopes, 1956, p. 29). A proposta de emigrar para a Amazônia, apresentada pelo padrinho Joquinha, fratura essa harmonia interior e instala uma angústia que desafia a simplicidade de sua existência. Sua ligação à terra é definida pelo vizinho André a Joquinha como uma enfermidade incurável:

Agricultura é uma maldição, fica sabendo. É uma laçada que vai apertando, apertando. Uma mania, um vício, uma cisma, tu não fazes a mínima ideia. Está doente de terra e de água o teu afilhado. Eu não sou melhor nem pior do que ele. A única diferença é que tenho mais do que ele tem, vou-me defendendo, a laçada não sufoca tanto. No resto somos a mesma coisa, uns doentes, uns condenados... Tenho a impressão que o vieste pegar tarde. Ele já tem a doença metida no corpo. É um destino danado, uma maldição (Lopes, 1956, p. 152).

Ao cabo de duras hesitações, Mané Quim recusa o destino da partida e formula seu compromisso ético de resistência ao declarar: “todo o modo, quem vai longe perde a alma. Não quero perder a minha” (Lopes, 1956, p. 304). Em oposição direta ao apego telúrico do afilhado, a figura de Joquinha encarna o pragmatismo do emigrante que retornou enriquecido e que enxerga na partida a única via plausível de redenção social. Joquinha encara a devoção à gleba calcinada como uma obstinação irracional e empenha-se em convencer o rapaz a acompanhá-lo até Manaus. Para seduzir Mané Quim, o padrinho descreve as dimensões do Rio Negro e a abundância hídrica da Amazônia, e estabelece um contraste asfixiante com a penúria da ilha:

Lá para onde te quero levar chove de faltar. — A voz do Joquinha tornou-se mansa, evocativa. — É o fim do mundo. Mas a gente se habitua. Ha lá um rio, afluente do Amazonas — é como um ribeiro muito grande a entrar assim (com a ponta dum indicador tocou o meio do outro indicador) noutra ribeiro maior — pois esse rio, nos meses em que nado chove chega a ter em certos pontos cinco quilômetros de largura, me ouves bem? cinco quilômetros. O caminho de uma hora a pé pela estrada fora. É

tudo água a correr, água doce, água de regar plantas! Quando chega a época das chuvas põe-se aquele mesmo rio a engrossar, a engrossar, até apanhar vinte e cinco quilômetros de largo, muito mais que este mar que separa Santo Antão de S. Vicente! A gente fica banzo. Pois é, mas tu agora, por causa desta chuvinha e destas enxurradas de passa-logo, já pensas voltar para trás! Queria te ver olhando para o Rio Negro e perguntando: «Pode lá ser que esta água toda vem de nascentes lá de riba. Só te quero dizer que no mundo não há justiça. Quanto a chuvas, como também quanto a muita coisa, o mundo está mal dividido (Lopes, 1956, pp. 300-301).

A retórica de Joquinha apoia-se na promessa de prosperidade material e de superação do medo da fome, e oferece uma alternativa de futuro que pressupõe o desenraizamento e a renúncia à herança familiar do Ribeirãozinho. Por essa razão, Nhô Lourencinho o acusa de tentar usurpar a identidade do jovem afilhado, ato que compara a um pacto faústico ao sentenciar: "sempre conseguiste. Compraste-lhe a alma como Mefistófeles. Ou arrancaste-lha" (Lopes, 1956, p. 276).

O desfecho dramático precipita-se com a eclosão da chuva, evento que reconfigura o horizonte existencial das personagens e determina a permanência definitiva do protagonista. A água que desaba sobre os campos atua como um chamamento que restitui a Mané Quim o vigor de sua vocação agrária, fato que se expressa em sua declaração audaciosa: "esta chuva está-me a chamar lá pras minhas bandas" (Lopes, 1956, p. 297). Diante da regeneração da terra e da promessa de transbordamento do Ribeirãozinho, o jovem rompe o compromisso de viagem e assume o seu posto no cultivo da herança paterna, convicto de que a enxada é o seu instrumento de vida, conforme assinala o momento em que decide "pegar na sua enxada para viver a sua vida" (Lopes, 1956, p. 290).

Um diálogo com a obra *A condição humana*, da filósofa Hannah Arendt, publicada em 1958, pode iluminar as personagens do romance no que diz respeito à relação do ser humano com a terra e com a construção de um mundo habitável. A investigação de Hannah Arendt acerca da *vita activa* estabelece uma diferenciação conceitual entre o plano físico da reprodução biológica e a dimensão edificada da morada humana. A filósofa alemã define a Terra como o suporte físico primordial da vida orgânica, enquanto o Mundo resulta da atividade da fabricação, pela qual o ser humano constrói um abrigo durável e objetivo. No *Prólogo* de *A Condição Humana*, Arendt formula essa clivagem na seguinte passagem:

A Terra é a própria quintessência da condição humana e, ao que sabemos, sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de oferecer aos seres humanos um habitat no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício. O mundo —

artifício humano — separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos (Arendt, 2020, n.p.).

Na arquitetura do pensamento arendtiano, a Terra representa o dom gratuito da natureza, o espaço ecológico de que a vida necessita para o seu metabolismo contínuo. O Mundo, por sua vez, constitui a estrutura objetiva de artefatos, instituições e significados que os homens erguem sobre o solo natural por meio do trabalho de fabricação. A Terra acolhe a existência biológica sem exigência de técnica; o Mundo oferece à vida propriamente humana uma estabilidade contra a efemeridade dos ciclos naturais, de modo que os objetos duráveis protegem a comunidade dos mortais contra a força corrosiva do tempo. A pertença à Terra atrela o corpo às necessidades orgânicas; a pertença ao Mundo insere o sujeito em uma ordem comum de permanência.

O romance *Chuva Braba*, de Manuel Lopes, ilustra a tensão entre esses dois polos na experiência existencial do protagonista Mané Quim, no vale de Ribeirãozinho. A ilha de Santo Antão surge como o domínio da Terra, em que a seca impõe a dureza do processo vital e a ameaça constante da escassez hídrica. Mané Quim recusa a passividade diante da aridez e empenha a sua enxada na edificação do seu próprio espaço habitável. A narrativa explicita a forma pela qual o jovem lavrador percebe o seu micro-habitat trabalhado:

Tal era o mundo de Mané Quim. Mundo acanhado esse — meia dúzia de socalcos, uns regos sequiosos, uma nascente moribunda — mas que lhe bastava. Bastava-lhe porque acreditava no futuro do Ribeirãozinho. Havia umas coisas incompletas ali, que não tinham tocado os limites: talvez os pilares não construídos ainda, talvez a água que havia de voltar à nascente e molharia a terra sedenta até o último palmo. Esta esperança era um laço. E tudo seria possível — todos os planos e todas as lutas — enquanto o laço se não desfizesse, ou não se quebrasse o fio que o amarrava. Aquele sonho... (Lopes, 1956, p. 143).

A relação de Mané Quim com o solo de Santo Antão não está fundada na colheita. O seu esforço busca a consolidação de uma obra durável na pedra, expressa no alinhamento das levadas, no ajuste dos pilares de alvenaria e no domínio sobre o curso das águas. O orgulho do lavrador decorre da capacidade humana de moldar a matéria bruta da natureza e conferir-lhe um sentido de permanência cultural. Essa postura reificadora ganha confirmação textual na seguinte reflexão da personagem:

Amava trabalhar rijo, e o seu prazer era pensar que a terra não recusava tudo ao esforço dos seus braços e ao suor do seu rosto. O homem devia ter orgulho em dizer: «Isto aqui era pedra sobre pedra, e fiz correr água e virar verde». A satisfação de criar vida onde havia cascalheira e sede era a sua grande ambição e alegria (Lopes, 1956, p. 146).

A seguir, o narrador faz uma comparação entre o trabalho na terra e a relação sexual:

Como o homem que faz filho a uma mulher e pensa depois que nada é mais seu neste mundo que aquela carne a que a mulher deu vida, por obra e graça dele e de acordo com ele. E, mal sabia Mané Quim que a natureza é tão pródiga nele, homem semeador de vidas, quão caprichosa e exigente nela, mulher, fecundadora de semente e criadora de vidas; que é na ansiedade irresistível de procriação que o homem, de sociedade com a mulher, se curva vertendo amor, dedicação e sacrifício sobre aquele ventre, que é o seio da terra, rico de promessa e dádiva; e na ansiedade daquela busca de todos os dias, onde há recusa e aceitação, derrotas e sucessos, e, acima de tudo, dedicação e amor, perseverança e prodigalidade na dádiva da semente da vida,— a vida surge sempre um dia na carne nascida da mulher e no fruto tombado da árvore (Lopes, 1956, p. 146).

Sob a ótica de Hannah Arendt, a recusa obstinada de Mané Quim à proposta de emigração elaborada por seu padrinho Joquinha pode ser compreendida como a defesa intransigente de sua pertença ao Mundo. Joquinha encarna a mentalidade da alienação moderna, a qual enxerga o planeta pelo viés da exploração de recursos e considera a existência humana a partir da satisfação biológica no consumo abundante. Ao oferecer as riquezas do Rio Negro e a fartura da Amazônia, o padrinho propõe a troca de um abrigo comum construído com suor pela facilidade material de um solo alheio. Mané Quim percebe que o desterro geográfico destruiria o seu elo com a obra de suas mãos e acarretaria a perda de sua própria identidade ética. A sua determinação de permanecer no vale afirma-se em sua réplica categórica ao padrinho no Porto Novo: “— Ocê não vai arrancar-me daqui nada. Palpita-me que arranjarei a vida sem ser preciso ir pra longe. Ocê deixe-me voltar à tranquilidade e à paz do espírito” (Lopes, 1956, p. 137).

Em seu diálogo final antes do regresso à ribeira, Manel Quim consolida a rejeição ao pragmatismo mercantil ao declarar ao padrinho que nem a água nem a mandioca dos outros saciam a sua vista (Lopes, 1956, p. 302). A figura de Joquinha, em contraponto, o emigrante regressado que incita o afilhado Mané Quim a abandonar a ilha de Santo Antão, ilustra com singular clareza o conceito de alienação do mundo (*world alienation*) formulado por Hannah Arendt em *A Condição Humana*. A pensadora alemã define a alienação do mundo como o duplo

movimento da modernidade que desliga o ser humano da pertença tátil à Terra e do cuidado com a durabilidade do artifício humano comum.

Para compreender um pouco melhor, é necessário trazer brevemente a noção de *animal laborans*, conforme aparece na obra arendtiana: *animal laborans* refere-se ao ser humano enquanto dedicado à atividade elementar do labor. Essa figura conceitual expressa o aprisionamento da existência às exigências biológicas e à reprodução do organismo. Na arquitetura da *vita activa*, Arendt estabelece a definição dessa modalidade de vida:

O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida. A condição humana do labor é a própria vida (Arendt, 2020, n.p.).

A caracterização do *animal laborans* assenta-se na efemeridade dos produtos gerados por seu esforço. Os bens resultantes dessa faina destinam-se ao consumo e ao sustento do metabolismo natural, sem acrescentar objetos duráveis ao artifício humano. Distinto do *homo faber*, cuja ação edifica um mundo estável de coisas, o *animal laborans* permanece subjugado ao ritmo circular da natureza. Arendt analisa essa sujeição aos imperativos da sobrevivência. A vida do *animal laborans* transcorre na privacidade do corpo, sem acesso à esfera pública do discurso e da ação política. Sua dinâmica restringe-se ao ciclo ininterrupto de produção e consumo, movimento que se encerra com a morte do próprio organismo. Com a vitória da lógica do *animal laborans*, o indivíduo perde a capacidade de habitar a Terra como uma morada estável, e passa a avaliar a existência por critérios utilitários e monetários. Para Arendt, a perda do abrigo comum decorre da primazia dos processos vitais ininterruptos de produção e consumo, que engolem os objetos duráveis e convertem todo o ambiente em material descartável:

Um dos óbvios sinais do perigo de que talvez estejamos a ponto de realizar o ideal do *animal laborans* é a medida em que toda a nossa economia já se tornou uma economia de desperdício, na qual todas as coisas devem ser devoradas e abandonadas quase tão rapidamente quanto surgem no mundo, a fim de que o processo não chegue a um fim repentino e catastrófico. Mas, se esse ideal já estivesse realizado e não passássemos realmente de membros de uma sociedade de consumidores, já não viveríamos mais num mundo, mas simplesmente seríamos impelidos por um processo em cujos ciclos perenemente repetidos as coisas surgem e desaparecem, manifestam-se e somem, sem

jamais durar o tempo suficiente para conterem em seu meio o processo vital (Arendt, 2020, n.p.).

O impulso de emigração que mobiliza Joquinha e a sua insistência em levar o afilhado para a Amazônia traduzem de modo exemplar esse desenraizamento moderno. O regresso de Joquinha à ilha natal distancia-se da intenção de reconstruir a comunidade de origem ou de restaurar os solos secos de Ribeirãozinho. A personagem encarou a ilha como um espaço falido, uma energia desperdiçada sem viabilidade econômica, cuja aridez justifica a fuga imediata. O horizonte de vida de Joquinha desloca-se para a fluidez do capital e para o dinamismo abstrato dos negócios em Manaus, cidade na qual mantém seus empreendimentos. O exílio deixa de figurar como uma provação dolorosa e passa a representar a única trajetória racional para quem busca o progresso material. Na retórica do padrinho, o trabalho da enxada na ilha reduz-se a uma estagnação estúpida. Joquinha formula essa visão pragmática da partida e do destino humano ao exortar o rapaz no pátio:

Uma pedra bem pesada que erguemos a custo pela encosta acima, e, antes de alcançar o topo, torna a rolar para o fundo porque a não podemos sustentar—e há-de irremediavelmente cair a cada tentativa reforçada — isso nunca foi futuro para ninguém. Futuro não é marcar passo. Quando pensamos no futuro temos sempre em mira consertar a vida. E, por isso que pensei em ti, rapazinho, e quero-te levar comigo para Manaus. Tu aqui não serves para nada, não passas de uma energia desperdiçada. Te estudei bem, teu futuro está lá fora. O Jack pode se encarregar de tudo. Como te disse, podes perfeitamente estabelecer uma mesada à comadre. Ganharás o suficiente para isso. E vestirás uma roupinha melhor, te divertirás—o homem não é besta de trabalho—e aprenderás a viver. És um moço direito, sério, novo ainda e rijo. Vais ajudar o padrinho, não é assim? (Lopes, 1956, p. 16)

A fala de Joquinha condensa a mentalidade utilitária da modernidade, na qual a existência humana é avaliada pela métrica da eficiência e do bem-estar individual. Ao comparar a vida em Santo Antônio ao mito de Sísifo — "uma pedra bem pesada que erguemos a custo pela encosta acima, e, antes de alcançar o topo, torna a rolar para o fundo" (Lopes, 1956, p. 16) —, o padrinho reduz o esforço do lavrador a um ciclo estéril de sobrevivência biológica. Sob a perspectiva de Hannah Arendt, Joquinha concebe o futuro a partir do acúmulo de conforto privado e do progresso material ("vestirás uma roupinha melhor, te divertirás"), associando a permanência na ilha ao simples "marcar passo" (Lopes, 1956, p. 16). Na arquitetura conceitual

arendtiana, o futuro fundamenta-se ontologicamente na natalidade, isto é, na capacidade humana de inaugurar o novo e de agir em um espaço compartilhado

No ensaio *A crise na educação*, Arendt adverte que "tudo destruímos se tentarmos controlar o novo de tal modo que nós, os velhos, possamos ditar a sua aparência futura" (Arendt, 2003, p. 243). Ao sentenciar que o futuro de Mané Quim "está lá fora" e ao tentar determinar o itinerário do afilhado em Manaus, Joquinha busca ditar a aparência desse futuro. Ele pretende anular a espontaneidade e a liberdade de escolha do jovem no seu próprio solo natal.

A noção de conservação ganha um tratamento revelador no confronto entre a visão de Joquinha e as reflexões arendtianas. O padrinho considera insustentável a manutenção da vida agrícola na ribeira e rotula o trabalho de Mané Quim como "uma energia desperdiçada" (Lopes, 1956, p. 16). Ele repudia a ideia de preservar a herança local e defende o abandono da ilha como único imperativo racional. Em Arendt, o ato de conservar possui um sentido político e pedagógico decisivo para a salvaguarda do artifício humano. A conservação do mundo feito pelos homens protege a comunidade contra a força corrosiva do tempo e contra a voracidade dos ciclos biológicos. No âmbito educacional, Arendt assinala que a responsabilidade dos mais velhos consiste em "abrigar e proteger alguma coisa – a criança contra o mundo, o mundo contra a criança, o novo contra o velho, o velho contra o novo" (Arendt, 2003, p. 242). Joquinha recusa essa tarefa de tutela do mundo herdado. Em vez de apresentar a Santo Antônio os meios para a reconstrução dos socacos e das levadas, o padrinho estimula a deserção da terra e trata a habitação insular como uma ruína inevitável. A conservação, que para Arendt representa a garantia de um abrigo durável para os mortais, é percebida por Joquinha como um castigo inútil, desprovido de retorno financeiro.

A relação de Joquinha com o meio natural afasta-se da contemplação da natureza como matriz acolhedora. A geografia é tratada como um vasto reservatório de recursos à disposição do consumo imediato e do enriquecimento veloz. Em seu discurso, a exuberância hídrica do Rio Negro e a imensidão da floresta tropical opõem-se à penúria de Santo Antônio pelo critério da exploração quantitativa. A floresta amazônica surge desprovida de dignidade intrínseca, encarada como mera matéria-prima para a extração mercantil. Em diálogo durante a viagem, a personagem explicita a sua concepção predatória do ambiente natural:

Para mim o Brasil é Amazonas, é Mato Grosso. Digo mais ao meu amigo: para mim o Brasil começou apenas. É um grande boi onde cada um tira um naco. Por enquanto estão-lhe roendo as unhas. Mas o melhor como sabe está por baixo da pele. Brasil será Brasil quando entrar a sério no Amazonas... Eu vou para Manaus, a terra que bebe no Rio Negro. O que ali tem de fantástico é diferente: é cada um poder apontar para uma

árvore perdida na floresta e dizer: «Aquela árvore que está vendo ali basta para fazer a fortuna duma família» (Lopes, 1956, p. 223).

A mentalidade utilitária de Joquinha para com o mundo reflete-se na relação com o afilhado. Sob a grade analítica de Arendt, o enfraquecimento do espaço público e da ação política cede lugar a interações regidas pela instrumentalização do outro. Joquinha reduz os laços afetivos e familiares a expedientes de utilidade privada. A sua oferta de patrocínio ao afilhado reveste-se de benevolência paternal, contudo oculta a busca por um assistente jovem para os seus empreendimentos na velhice. Ao confessar as suas verdadeiras motivações ao vizinho André, Joquinha expõe o caráter funcional de seu gesto:

Me sinto só, é o que é. A gente em ganhando idade tem precisão dum filho. É uma questão prática, nada sentimental, meu velho. Eu não sou rico, não. Tenho uma coisinha pouca. E não se sabe quando é que a morte chega. Entra sem pedir licença. Me lembro bem dum uruguaiano... te conto depois. Tu compreendes, não tenho família chegada. Foi sorte ter baptizado este moço antes de viajar, sorte para ele e para mim também. Agora, ao deixar Manaus, disse ao sócio que vinha matar saudades e buscar um filho que cá deixei (Lopes, 1956, p. 164).

Dessa forma, a análise de Joquinha a partir do pensamento de Hannah Arendt pode ilustrar como a alienação do mundo é capaz de remodelar a subjetividade do indivíduo moderno. Ao converter o desejo de emigrar em imperativo de sobrevivência econômica, ao reduzir a natureza a objeto de consumo e ao instrumentalizar os semelhantes como forças de apoio para a própria velhice, a personagem de Manuel Lopes corporifica a figura do sujeito despossuído de um lar autêntico. A recusa final de Mané Quim em acompanhar o padrinho reafirma o valor da pertença ao solo natal e da edificação de um mundo durável na ilha, em oposição ao nomadismo utilitário e alienado representado por Joquinha.

Ainda convém destacar a figura de Nhó João Joana, usuário de Ribeira das Patas, que exemplifica a expansão sem freios do utilitarismo antropocêntrico, no qual todos os bens e relações comunitárias decaem para a condição de meros meios no mercado de trocas. Para Arendt, quando o cálculo instrumental do *homo faber* perde a orientação pela durabilidade do artifício humano, o mundo padece de profunda desvalorização, e os objetos e as terras convertem-se em mercadorias de especulação (Arendt, 2020, n.p.). O usuário enxerga as glebas agricultáveis das Rochas tão só como garantias de dívidas e juros cumulativos, indiferente ao valor intrínseco do cultivo ou à recuperação do solo. A sua lógica contábil e insensível manifesta-se na futilidade mercantil que despoja o trabalho agrária de sua dignidade,

conforme atesta o relato de suas transações coercitivas: "Temos de criar compromisso um com o outro, claro. Preto no branco, quero dizer. Como de costume, já sabes... Mais de quinhentos mil réis não posso dar" (Lopes, 1956, p. 98).

Em contraste com a sanha usurária, as figuras de André e Nhó Sansão corporificam o aprisionamento do *animal laborans* ao metabolismo cego da vida orgânica. Sob a chave arendtiana, a condição do *animal laborans* atrela a existência ao ciclo infatigável de necessidades do corpo, sem a edificação de um lar mundano durável contra as ruínas do tempo. André percebe o trabalho agrícola da seca como servidão biológica e esforço sem recompensa, ao classificar a lida da terra sob o estatuto do sofrimento. Por sua vez, Nhó Sansão recusa o cuidado com as levadas e o cultivo sistemático, e entrega os socacos ao capim bruto para a engorda do gado em consumo imediato: "Deixa a grama criar. (...) Quem tira minhas gramas são os meus bichos. Minhas vacas e minhas cabras dão queijo e manteiga. (...) Não tenho paciência para aturar lavradores" (Lopes, 1956, pp. 116-117). Ambas as condutas abdicam da construção de uma ordem estável e entregam o solo à devastação do esquecimento.

Considerações finais

A convergência entre Manuel Lopes e Bernardo Élis excede qualquer eixo temático singular. Ela constitui uma visão de mundo: a convicção compartilhada de que a literatura existe para nomear o que os documentos oficiais silenciam, para restituir complexidade humana a existências que o poder econômico e político tratou como descartáveis. Antes de encerrar este percurso, cumpre resgatar dimensões que a necessidade de síntese foi obliterando ao longo das análises anteriores, e que são indispensáveis para a compreensão integral das duas poéticas.

A questão da linguagem como projeto político merece atenção mais detida: em Lopes, a incorporação do crioulo cabo-verdiano não é ornamentação folclórica nem concessão ao localismo: é um gesto de soberania cultural. Ao legitimar o falar das ilhas como veículo de alta literatura, o movimento Claridade realizou uma operação que a teoria pós-colonial reconheceria como descolonização da imaginação, a afirmação de que a experiência crioula possui densidade suficiente para gerar sua própria literatura, sem precisar traduzir-se para os padrões metropolitanos. Em Élis, o falar sertanejo goiano cumpre função análoga, mas com uma nuance adicional: sua prosa absorve o idioma popular sem folclorismos, integrando a fala regional a uma construção estilística de grande sofisticação. Ambos os autores inventaram, em sentido pleno, uma língua literária, e essa invenção é em si mesma um ato de resistência.

A construção do feminino nas duas obras permaneceu insuficientemente explorada. Figuras como Nha Joja, mãe de Mané Quim, e Dona Benedita, matriarca dos Chapadenses, encarnam formas distintas mas igualmente poderosas de resistência e capitulação. Nha Joja, consumida pela resignação depois de ver a prole desaparecer nos caminhos da emigração, é um monumento ao luto como condição permanente da mulher crioula. A transferência da responsabilidade das decisões para as forças do destino não é passividade: é a única forma de sobrevivência psicológica disponível a quem perdeu filhos repetidas vezes para o oceano. Dona Benedita, por sua vez, expõe a contradição interna da oligarquia: é ao mesmo tempo vítima da expropriação coronelista e participante ativa da cultura que a tornou possível. Sua censura a Vicente Lemes nas horas finais do cerco revela como o sistema patriarcal corrompe até as consciências que ele destrói, tornando as vítimas cúmplices involuntárias de sua própria opressão. Em Lopes, Escolástica e as mães dos flagelados que recorrem a gestos extremos para poupar os filhos da inanição representam a face mais brutal desse feminino sacrificial: corpos que a seca e o abandono colonial transformaram em suporte de uma dor que não encontra linguagem adequada na cultura dominante.

A questão geracional, igualmente subanalizada, estrutura ambas as obras de maneira profunda. O conflito entre Mané Quim e Joquinha não é apenas um dilema individual entre a permanência e a emigração: é o embate entre duas concepções de temporalidade, entre o tempo cíclico e telúrico do lavrador que acredita na renovação da terra e o tempo linear e acumulativo do emigrante que apostou na ruptura como forma de progresso. Joquinha não está errado em termos práticos, e Lopes não o demoniza: a obra sustenta a tensão sem resolver o dilema, porque compreende que ambas as opções representam formas de perda. Essa recusa do maniqueísmo é uma das marcas mais sofisticadas da ficção de Lopes, frequentemente subestimada em leituras que o reduzem a um elogio da permanência. Em *Élis*, a questão geracional manifesta-se na oposição entre a geração dos coronéis, que construiu seu poder com as próprias mãos e compreende a violência como linguagem primária, e a geração de Artur Melo, que recorreu à toga e ao mandato parlamentar como instrumentos de um poder essencialmente idêntico ao do pai. O filho letrado não supera o pai bárbaro: sofisticando-o, conferindo verniz institucional à mesma lógica de dominação.

A intertextualidade com a tradição literária mais ampla merece registro. O regionalismo nordestino brasileiro, particularmente Graciliano Ramos e José Lins do Rego, constituiu uma mediação decisiva entre as duas poéticas. O *Claridade* absorveu esses autores como modelo de engajamento com a terra e com as classes populares, e *Élis* encontrou nessa mesma tradição o paradigma para a ficção do Centro-Oeste. Há, portanto, uma triangulação transatlântica real: o neorrealismo nordestino funcionou como ponto de contato indireto entre o goiano e o cabo-verdiano, criando uma linhagem estética que conecta o sertão de Graciliano ao arquipélago de

Lopes através de Élis. Essa genealogia literária não anula a originalidade de nenhum dos dois – demonstra, ao contrário, como tradições locais podem dialogar e fertilizar-se mutuamente através de mediações inesperadas.

A dimensão temporal das obras, o fato de que ambos os autores estão escrevendo sobre comunidades em transição entre ordens sociais distintas, também merece ser sublinhada. Lopes escreve sobre um arquipélago que começa a questionar o colonialismo sem ter ainda os instrumentos políticos para superá-lo; Élis escreve sobre um Brasil Central que o projeto modernizador de Getúlio Vargas e, depois, a construção de Brasília, estão prestes a transformar irrevogavelmente. Há em ambos uma consciência aguda de que estão documentando um momento de encruzilhada, que as formas de vida que retratam estão em vias de desaparecer ou de se transformar de maneiras imprevisíveis. Essa consciência da historicidade confere a suas obras um caráter de urgência que vai além do testemunho: é o esforço de fixar, antes que se dissipe, a memória de comunidades que a modernidade tende a apagar ou a folclorizar.

Por fim, é necessário afirmar o que talvez seja a mais fundamental entre as convergências entre Manuel Lopes e Bernardo Élis: a recusa de qualquer forma de consolo fácil. Seus universos ficcionais não oferecem redensões limpas nem heróis sem manchas. Mané Quim volta à ilha, mas a seca continuará. Vicente Lemes foge, mas a estrutura coronelista permanece intacta. Os reféns são massacrados. As mães perdem os filhos para o oceano ou para a fome. A literatura de ambos os autores insiste nessa recusa do consolatório porque compreende que a verdade sobre o sofrimento das populações periféricas não pode ser domesticada em narrativas de superação sem trair as próprias existências que pretende honrar. O trovão que encerra *O Tronco* prenuncia chuva, mas não apaga o sangue no chão. A chuva braba que faz Mané Quim recusar o embarque é real, mas a próxima seca também virá. É nessa zona de incerteza mantida aberta, nessa recusa de fechar o que a história manteve aberto, que reside a honestidade radical e o duradouro valor literário das obras de Manuel Lopes e Bernardo Élis.

A aproximação entre Bernardo Élis e Manuel Lopes apresenta dois autores que, sem contato direto e a partir de geografias radicalmente distintas, desenvolveram projetos literários fundados sobre premissas éticas e estéticas afins. A sistematização dessas afinidades e dessas diferenças exige que se parta do nível mais profundo – o das convicções que sustentam a escrita – antes de ascender às divergências de forma, estilo e contexto que tornam cada um deles inconfundível. A convergência mais fundamental reside na concepção da literatura como ato ético. Tanto Lopes quanto Élis escrevem a partir da recusa de que a ficção possa pretender neutralidade diante do sofrimento coletivo. Essa postura determina que a beleza de seus textos seja sempre inseparável de uma consciência política. Em ambos, a palavra literária existe para nomear o que os documentos oficiais silenciam e para restituir singularidade humana a

existências que o poder econômico tratou como descartáveis. O movimento Claridade, ao qual Lopes se vincula, e o regionalismo crítico brasileiro, no qual Élis se insere, partem das premissas de que a literatura autêntica emerge das fraturas do convívio social e de que a identidade cultural de uma comunidade marginalizada só pode ser afirmada pelo enfrentamento de suas condições materiais.

Dessa convicção compartilhada decorre uma segunda convergência: a centralidade do espaço natural como força ativa na conformação do destino humano. Em ambos os autores, a paisagem não é cenário, mas agente. A seca cabo-verdiana e o vento leste, em Lopes, funcionam como potências históricas que exacerbam as desigualdades preexistentes, revelando com crueldade as fraturas de uma ordem social construída sobre a exploração colonial. O cerrado goiano, as cheias dos rios, a vastidão despovoada do Brasil Central, em Élis, cumprem função análoga: criam o isolamento que torna possível a impunidade do coronelismo e entregam as comunidades à tirania dos mais fortes. Nos dois casos, a natureza opera em conluio tácito com os sistemas de dominação, não porque seja intrinsecamente maligna, mas porque a ausência de estruturas estatais e institucionais competentes transforma suas adversidades em catástrofes sociais que poderiam ser mitigadas.

A terceira grande convergência está no tratamento da violência como produto sistêmico, e não como aberração individual. Élis e Lopes recusam o maniqueísmo que distribuiria a barbárie entre vilões excepcionais e vítimas inocentes. A degradação moral se apresenta como consequência da privação material. Tanto Élis quanto Lopes documentam o processo pelo qual a fome extrema, a servidão por dívidas ou o isolamento geográfico corroem os laços afetivos e os princípios éticos. O filho que agride a mãe para sobreviver, o salteador que rouba para alimentar os seus, a personagem que abraça o cangaço por ausência de alternativas – esses atos monstruosos não são apresentados como expressões de maldade inata, mas como efeitos previsíveis de sistemas que privam os sujeitos das condições mínimas para a vida digna. Essa perspectiva reconhece as determinações estruturais sem abdicar da crença na possibilidade de uma humanidade diferente.

As divergências, porém, são igualmente reveladoras, porque demonstram que premissas éticas semelhantes podem gerar soluções estéticas radicalmente distintas. A divergência fundamental está no registro estilístico. Lopes trabalha com um realismo que, sem nunca idealizar a condição insular, mantém uma contenção expressiva que canaliza a emoção para a estrutura narrativa. A crueza está nos fatos, não na linguagem. Élis, ao contrário, desenvolve uma estética que integra o expressionismo ao regionalismo documental, produzindo imagens deliberadamente perturbadoras, grotescas, que forçam o leitor a sair da zona de conforto da simpatia distante e a confrontar a degradação em seus detalhes mais insuportáveis. Isso compõe uma poética do choque que não encontra equivalente em Lopes.

A segunda divergência está na natureza da violência retratada. Em *Élis*, a violência é predominantemente institucional e interpessoal: resulta da ação deliberada de homens sobre outros homens, mediada por estruturas de poder identificáveis – o coronelismo, a corrupção policial, o banditismo profissional. É uma violência que tem rostos, nomes, ordens dadas e cumpridas. Em Lopes, a violência mais profunda é difusa e impessoal: a seca não tem culpados diretos, o abandono colonial produz seus efeitos por omissão mais do que por ação, e a desagregação social emerge de uma acumulação de circunstâncias que nenhum vilão singular poderia ser responsabilizado inteiramente. Isso não significa que Lopes ignore a dimensão política da tragédia cabo-verdiana – a exploração colonial e a usura dos proprietários estão claramente denunciadas –, mas que o peso das determinações naturais é proporcionalmente maior do que na obra de *Élis*, na qual a natureza oprime, mas os homens matam.

No romance de Manuel Lopes, os episódios de hostilidade na ilha mantêm-se restritos ao âmbito doméstico e comunitário, tais como o saque noturno de uma plantação de batatas ou a severidade de uma mãe sobre a filha. Não existe em Santo Antão um aparato coercitivo organizado a oprimir os habitantes nem uma disputa pelo controle das instituições públicas. A tensão principal habita o espírito do protagonista, cindido entre a permanência no cultivo da terra e a partida sob a influência do padrinho Joquinha. Em contrapartida, o texto de Bernardo *Élis* estrutura a violência como a própria gramática da vida social e política no sertão. O coronelismo captura o Estado, o cartório e o tribunal. A força das armas de fogo anula a autoridade da lei escrita. O uso do tronco, dos massacres e da exibição pública de cadáveres cumpre uma função de intimidação coletiva.

Essa divergência no modo de representação do conflito impede a aplicação de certas categorias da filosofia política, como a parresía ou a fala corajosa perante o tirano, ao romance *Chuva Braba*. O parresiasta necessita de uma arena pública e de uma autoridade coercitiva explícita contra a qual erguer a sua palavra sob risco de morte. Em Manuel Lopes, Mané Quim não enfrenta um poder estatal despótico nem um tirano oligárquico. A sua decisão de ficar na ilha constitui uma escolha ética pessoal em prol da edificação do seu próprio lar e do seu trabalho na terra. Por outro lado, em *O Tronco*, o confronto apresenta feição institucional e bélica. A tentativa de funcionários públicos e juizes de fazer valer a ordem legal esbarra na força armada dos potentados locais. O espaço público da vila sofre a aniquilação pela ação dos jagunços e pela cumplicidade do poder oligárquico, fato que reduz os indivíduos à condição de corpos vulneráveis sob o império da força bruta.

Da mesma forma, a aplicação das noções de Hannah Arendt à análise de *Chuva Braba*, ancorada nas categorias da *vita activa* voltadas para a experiência existencial do indivíduo perante o trabalho e a terra, é uma chave de leitura adequada porque a trama se desenvolve no âmbito da escolha ética individual e da relação afetiva com o solo insular. A adequação não é

preservada se as noções arendtianas fossem mobilizadas para a interpretação de *O Tronco*, de Bernardo Élis. A ficção bernardiana retrata uma formação social dominada pela violência oligárquica sistêmica e pela aniquilação do espaço público por milícias armadas.

Em *Chuva Braba*, o conceito de *homo faber* ilumina a conduta de Mané Quim, cuja ambição se realiza na edificação de uma morada durável sobre a rocha por meio da enxada. O jovem lavrador percebe o seu trabalho como ato de criação de um artifício humano capaz de resistir à aridez do clima. Em *O Tronco*, a atividade humana perde o caráter construtivo e ordenador do mundo. Os instrumentos em cena no sertão goiano são armas de fogo e instrumentos de tortura, como o próprio tronco das prisões e as carabinas importadas. A violência exercida pelo clã dos Melos destrói as estruturas físicas e sociais da vila. O uso da categoria de *homo faber* para examinar os agentes de *O Tronco* seria inadequado porque, para Arendt, a fabricação exige a edificação de um mundo protetor para os mortais, ao passo que a dominação coronelista produz a ruína da convivência humana.

A terceira divergência reside no tratamento do tempo e da memória. Lopes é um escritor profundamente temporal: seus romances constroem a passagem do tempo como experiência vivida, a lentidão das estações, o envelhecimento dos personagens, a acumulação de perdas que transforma as comunidades. A nostalgia, em sentido etimológico rigoroso, a dor do retorno impossível, é uma das tonalidades afetivas dominantes de sua ficção. Élis, mesmo quando trabalha com materiais históricos como em *O Tronco*, tende a comprimir o tempo, a privilegiar o momento de crise sobre o processo lento, o clímax sobre o desenvolvimento. A catástrofe está inscrita desde o princípio e a narrativa é o percurso inexorável em direção a ela.

A quarta divergência, talvez a mais significativa em termos de alcance cultural, está nas tradições literárias que cada autor habita e reconfigura. Lopes escreve a partir de uma situação colonial em que a construção de uma literatura nacional é ela mesma um ato político, uma afirmação de que existe uma experiência cabo-verdiana irredutível aos padrões metropolitanos. Sua obra é, entre outras coisas, um projeto de fundação literária, com tudo o que isso implica de responsabilidade e de autoconsciência histórica. Élis escreve a partir de uma tradição nacional já consolidada, com a qual dialoga e à qual tenta estender para territórios que ela ainda não havia alcançado – o Brasil Central, o sertão goiano, o mundo dos vaqueiros e dos camaradas que o regionalismo nordestino havia deixado de fora. Sua tarefa não é fundar uma tradição, mas expandir e radicalizar uma que já existia.

Uma quinta divergência que pode ser apontada é o tratamento dado à natureza circundante. No romance cabo-verdiano, a natureza figura como um princípio ativo e existencial. A aridez da seca e a escassez de água impõem aos habitantes da ribeira uma prova diária. A terra surge como um parceiro de existência que exige o cuidado e o labor de renovação. O retorno das chuvas no desfecho da narrativa atua como uma força

restauradora, uma convocação física que devolve ao protagonista Mané Quim a certeza de sua vocação agrária e a sua ligação ao vale de Ribeirãozinho. Em Bernardo Élis, a natureza assume feição diversa. O cerrado goiano, a vastidão dos descampados e a poeira das queimadas compõem uma geografia da solidão. Essa imensidão física isola as comunidades do interior e favorece a proliferação do poder privado dos coronéis. As fazendas e os caminhos desertos convertem-se em extensões do domínio oligárquico, espaço físico no qual o meio ambiente serve de palco para execuções, emboscadas e controle territorial.

A problematização da territorialidade nas obras de Manuel Lopes e Bernardo Élis revela disjunções na representação da matéria geográfica e das estruturas sociais. Em *O Tronco*, a imensidão do cerrado goiano atua como fator de isolamento das vilas e fortalece o arbítrio das oligarquias rurais. A geografia descrita por Élis converte a paisagem em um espaço de desamparo institucional (Élis, 1967, pp. 55-56). A vastidão do sertão impede a consolidação da ordem republicana e favorece a captura dos aparelhos de Estado pelo poder privado. A violência instala-se como norma reguladora das relações de trabalho e da disputa pelo solo, visível na permanência do tronco como instrumento de tortura de origem escravocrata.

Em contraponto direto à aridez social do sertão goiano, a insularidade de Santo Antônio em Manuel Lopes apresenta a natureza sob a chave da provação ética e da intimidade física. A escassez hídrica na ribeira de Ribeirãozinho deriva das contingências do clima e das secas cíclicas do arquipélago. O confinamento geográfico impõe o dilema entre a permanência e o exílio voluntário. A ligação de Mané Quim com a terra possui feição construtiva e telúrica, sem o traço de coerção bélica presente no universo bernardiano. A enxada surge no romance caboverdiano como utensílio de edificação do abrigo humano, por meio do qual o lavrador almeja transformar o cascalho seco em lavoura verde (Lopes, 1956, p. 146).

A natureza dos artefatos e a mediação técnica do conflito acentuam as divergências formais entre as duas narrativas. Na ficção de Bernardo Élis, os instrumentos de dominação consistem no aparato bélico e na usurpação dos papéis forenses. O direito formal sofre degradação perante a força das armas estrangeiras, realidade exposta quando o bacharel Artur Melo empunha a carabina para ditar a sua lei (Élis, 1967, p. 24). A invasão do cartório e a humilhação do funcionalismo público revelam a cooptação das instituições estatais pela classe dominante. O escrivão Cláudio Ribeiro expressa a derrocada da legalidade e a sua própria submissão ao declarar a sua impotência (Élis, 1967, p. 23).

Diferente do cenário de cooptação institucional e terror público no sertão goiano, o drama de Manuel Lopes preserva a esfera da escolha moral do indivíduo. A pressão exercida por Joquinha sobre Mané Quim opera no plano da sedução econômica e do afeto familiar. O retorno do padrinho enriquecido visa à aquisição da força de trabalho do jovem e à supressão de suas raízes insulares. A comunidade percebe o caráter predatório dessa proposta, conforme

atesta a fala de Nhô Lourencinho contra Joquinha, comparando-a a Mefistófeles. A recusa de Mané Quim no Porto Novo afirma a autonomia do sujeito frente às tentações do capital exterior. O protagonista reafirma a sua integridade ética ao recusar o desterro, convicto de que o exílio destruiria a sua identidade.

A espetacularização da violência em Bernardo Élis contrapõe-se ao recolhimento dos conflitos em Manuel Lopes. No romance *O Tronco*, a crueldade cumpre uma função pedagógica de intimidação coletiva, na qual o Coronel Pedro Melo expõe o cadáver do próprio sobrinho na praça da vila para consolidar o mando oligárquico. Essa encenação da morte visa ao aniquilamento de qualquer oposição política. Em *Chuva Braba*, as fricções sociais limitam-se a perturbações do cotidiano rural, a exemplo do furto noturno da colheita de batatas por um daninho. A perda material provoca o abatimento do agricultor, contudo não resulta no derramamento de sangue nem no terror comunitário.

As duas obras desenharam horizontes divergentes quanto à possibilidade de regeneração do mundo humano. Em Bernardo Élis, a tempestade final que desaba sobre a vila não expurga a corrupção das estruturas políticas nem devolve a vida aos mortos do conflito. As engrenagens do coronelismo permanecem intactas sob a água. Em Manuel Lopes, o advento da chuva braba atua como renovação cosmológica e triunfo da esperança agrária. O temporal devolve a fertilidade à ribeira e reconcilia Mané Quim com a lida da terra. A narrativa cabo-verdiana encerra-se com a afirmação da pertença ao solo, enquanto a prosa bernardiana registra o diagnóstico da barbárie estrutural da formação social brasileira.

O que estas convergências e divergências revelam, em conjunto, é que Élis e Lopes partem de uma mesma aposta fundamental: a de que a literatura que dura é aquela que assume o risco de ser desconfortável, que insiste em dar corpo e voz às existências que os sistemas de poder preferem manter abstratas e invisíveis. A distância do Atlântico entre Goiás e Cabo Verde é, diante dessa aposta partilhada, uma circunstância geográfica menor.

Referências Bibliográficas

- Arendt, H. (2003) *Entre o passado e o futuro*. Tradução M. W. Barbosa. 5a Ed. São Paulo: Perspectiva.
- Arendt, H. (2020). *A condição humana* (R. Raposo, Trad.; 13.ª ed. ebook). Forense Universitária.
- Élis, B. (1967). *O tronco* (2.ª ed.). Livraria José Olympio Editora.
- Foucault, M. (2010). *O governo de si e dos outros: Curso no Collège de France (1982-1983)* (E. Brandão, Trad.). Martins Fontes.
- Lopes, M. (1956). *Chuva braba*. Edição da Claridade.

Capítulo 3: O animal, o humano, o além do humano: Augusta Faro e Orlanda Amarílis

Introdução

A investigação ontológica acerca das fronteiras que separam a humanidade da animalidade constitui um dos eixos filosóficos mais complexos da história do pensamento. Historicamente, o ser humano buscou autodefinir-se em oposição a todos os demais seres vivos, agrupando a vasta diversidade biológica sob a categoria redutora de "animal" para justificar uma pretensa superioridade antropológica calcada na posse de atributos como a linguagem articulada, a consciência da finitude, a intencionalidade das ações e a criação simbólica. Essa demarcação, contudo, opera como uma ferramenta discursiva de dominação que não apenas empobrece a complexidade existencial da fauna, mas também é frequentemente mobilizada para desumanizar, silenciar e subjugar parcelas da própria humanidade consideradas desviantes, estrangeiras ou subalternas, reduzindo-as à nudez da barbárie ou à condição de corpos coisificados. É nesse limiar de violência e desamparo que a tradição literária do bestário sofre uma profunda mutação epistemológica para atuar, na modernidade, como um dispositivo de desestabilização que expõe o escândalo, a irracionalidade e as patologias do espírito humano diante da indomável força do mundo orgânico.

Para dar conta dessa complexa inserção do animal como vetor do "além do humano", o presente artigo estrutura-se a partir da justaposição de duas matrizes teóricas e estéticas fundamentais: as categorias ocidentais do insólito — notadamente o gênero fantástico e o realismo mágico — e a formulação decolonial do realismo animista. No escopo das literaturas de matriz europeia, o fantástico, teorizado pelo estruturalista Tzvetan Todorov, exige a ocorrência de uma hesitação agonizante experimentada por um sujeito submetido às leis naturais quando confrontado com um evento de ordem aparentemente impossível. Em contrapartida, o realismo mágico e o maravilhoso, segundo a teórica Irène Bessièrre, naturalizam o evento extraordinário como uma linguagem compensatória da coletividade. Rompendo com esses paradigmas eurocêntricos que tratam o inverossímil como uma anomalia ou suspensão provisória do real, consolida-se o conceito de realismo animista, aprofundado por pesquisadores como Harry Garuba, o qual postula que, nas cosmologias africanas, o mundo material e o espiritual dialogam de forma indissociável e imanente. Nessa ontologia, as forças invisíveis e a ancestralidade não rompem a ordem natural, mas integram um regime

contínuo de significação que orienta ativamente a historicidade, o ecossistema e as relações sociais.

A eficácia e a divergência dessas engrenagens teóricas são demonstradas por meio da análise pormenorizada do conto *As formigas*, da escritora goiana Augusta Faro, obra que se inscreve rigorosamente nos paradigmas do fantástico de matriz ocidental. A narrativa acompanha a tragédia de Dolores, uma protagonista imersa em uma neurose higienista que a leva a escovar compulsivamente os próprios dentes e as bocas de suas bonecas de celuloide, na tentativa desesperada de erigir uma barreira asséptica contra a contaminação orgânica e a decomposição atrelada à morte. O assombro instaura-se quando um exército de formigas invade o seu espaço de vigília. A sociedade cartesiana e positivista que cerca a protagonista recusa-se a validar essa irrupção do assombro, diagnosticando o relato como fruto de ociosidade ou frustração sexual, o que abandona Dolores à solidão da loucura e, por fim, decreta a sua absorção letal pela animalidade. No conto de Faro, o delírio e a morte atestam a falência do sujeito moderno que busca isolar-se da natureza em uma redoma de inorgânica pureza.

Em um percurso literário diametralmente oposto, o artigo examina o conto *Luna Cohen*, da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, o qual exige um deslocamento analítico para a matriz decolonial do realismo animista. A narrativa focaliza uma pesquisadora acadêmica diaspórica que viaja à Nigéria munida de todo o instrumental teórico, racionalista e metodológico ocidental. Em solo africano, a sua pretensa superioridade intelectual colapsa não diante de monstros impossíveis, mas frente a um ambiente onde a vitalidade biológica e a tradição ancestral afirmam autonomamente a sua soberania. O contato iminente com sardões, insetos e a relva habitada por serpentes deflagra um delírio puramente fóbico e um severo colapso somático na protagonista, reduzindo-a à inércia de uma infecção intestinal que desmente as suas blindagens civilizatórias. A falência da razão de Luna agudiza-se pela sua incapacidade de assimilar o tecido social animista, no qual o respeito às hierarquias tribais atua como lei e a transmutação de uma mulher estrangeira em uma "deusa yorubá" é relatada com absoluta naturalidade discursiva, comprovando a integração plena entre os mundos material e espiritual.

O estudo propõe uma investigação comparativa na qual a representação do delírio e da invasão animal funciona como o eixo diferenciador entre modos díspares de conceber a literatura e a própria realidade. Enquanto no ocidentalismo de *As formigas* a agressão zoológica e impossível destrói as barreiras de um mundo utilitário provocando a loucura solitária, na poética de Amarílis as manifestações fóbicas de Luna Cohen denunciam a limitação do intelecto acadêmico para perscrutar e dominar um sistema cultural africano antidualista. A análise pretende demonstrar, portanto, que a literatura contemporânea mobiliza o bestiário

não apenas para evidenciar o inalienável desamparo da condição humana, mas para afirmar que instâncias reprimidas, como o inominável biológico e a ancestralidade espiritualizada, recusam a redução a meros objetos de observação empírica, impondo-se invariavelmente pelas fraturas do nosso entendimento.

1. A noção de animal

A pergunta sobre o que é o humano pode ser rastreada desde os primeiros registros que homens e mulheres deixaram sobre as pedras. A representação de si, daqueles que são semelhantes e daqueles que são diferentes, como se observa nas pinturas em paredes cavernas, indica, entre tantas possibilidades de leitura, uma investigação daqueles primeiros artistas sobre uma fronteira entre eles e outros seres com quem compartilhavam a vida na Terra. Desde então, as respostas foram várias – e parecem insuficientes. É como se o humano, capaz de nomear, de compreender e de dominar os outros seres não pudesse aproximar-se de si mesmo e de penetrar a própria condição. Um recurso para acalmar a inquietude da impossibilidade de uma resposta satisfatória foi o agrupamento de todos os outros animais em uma totalidade para servir de comparação negativa: de um lado, o conceito de “animal”, todos aqueles que não são humanos; o que é superior ao animal, é isso o que se pode chamar de humano. Assumida essa superioridade, trata-se de fundamentá-la em um critério ou mais de um que os outros animais não possuem: a linguagem oral e a escrita, a consciência da morte, a intencionalidade das ações, o erotismo, a arte, o trabalho, a criação de símbolos, a memória, a política, a religião. Tal retórica da exclusão é operada por conceitos que se supõem definidores do humano enquanto empobrecem a experiência ontológica dos demais seres vivos – por exemplo, ao negar a eles a noção do “morrer”, como fez Heidegger, e, por consequência, a possibilidade de uma existência enquanto “projeto”, como fez Sartre, em desconsideração aos estudos, apesar de ser uma questão longe da unanimidade, que garantem a complexidade social, que inclui o luto, a divisão de trabalho e a divisão de castas, em determinadas espécies, desde primatas a insetos classificados como eussociais: cupins, vespas, algumas espécies de abelhas e algumas espécies de formigas – entre as quais se observa, inclusive, uma espécie de tratamento dos cadáveres, mesmo que seja por resposta instintiva a uma necessidade sanitária.

O cuidado com os cadáveres, entre os humanos, cumpre uma função sanitária, por causa das reações químicas durante o processo de decomposição que podem ser nocivas aos vivos. Assim, a atividade humana de depositar seus mortos em algum lugar distante, seja sob a terra ou dentro de grutas, poderia ser considerada um mecanismo do instinto de sobrevivência se fosse analisada por uma espécie alienígena que não fosse capaz de compreender as linguagens humanas, por ter um sistema de comunicação mais sofisticado. Por

consequência, essa espécie alienígena não seria capaz de compreender a forma como os humanos manifestam o sentimento de perda e a criação simbólica que há por trás dos diversos rituais fúnebres. Não se pode especular se as formigas sentem – e como sentem – a perda dos membros mortos que afastam de seus ninhos porque os humanos, com o recurso que têm, podem apenas determinar suas respostas químicas e as vantagens de determinado comportamento para a sobrevivência do grupo. No entanto, resta a dúvida: homogeneizar as diferenças entre espécies em um grande conceito – “o animal” – é um recurso que contribui para que todas as suas ações, por mais complexas e sofisticadas, sejam consideradas como resultado de um ímpeto instintivo?

Ao se colocar em causa a oposição entre esse grande conceito – o animal – ao conceito “humano”, conceitos ligados pela condição biológica – corpo e órgãos –, coloca-se de imediato a oposição entre natureza em estado bruto e uma capacidade inata para a construção de cultura. A nudez não percebida do animal – uma não-nudez, portanto –, que Jacques Derrida elege como um critério diferenciador, seria uma demarcação da natureza pura: o humano é o único animal que fabrica roupas – com as mãos, importante notar devido a centralidade que a mão humana representou para filósofos como Heidegger – para esconder seu sexo, exposto a partir do momento em que conseguiu se sustentar no chão apenas com os pés. O saber-se nu insere o humano em um estado de nudez que não pode ser rompido – e, ao contrário, é sublinhado – por essa consciência que o faz se cobrir. Dessa forma, estariam ambos nus e não-nus, um no sentido avesso do outro, mas em uma dinâmica na qual em que apenas quem veste tem a soberania. Por isso, espécies inteiras desapareceram sob a mão humana, essa mão capaz de técnica e de cultura, e tantas outras têm sido exploradas e, nos últimos séculos, adverte Derrida, em escala industrial. A nudez dessa entidade “animal” é também sinônimo da ausência de uma linguagem que os ouvidos humanos compreendam como tal e que indica, junto à ausência de técnica, a ausência de racionalidade que, em efeitos práticos, é interpretada como a ausência de sensibilidade que confirma a sua inferioridade e atenua quaisquer violências cometidas contra as outras espécies. A pergunta de Bentham sobre “eles”, os animais, poderem sofrer ainda causa espanto: se eles são capazes de sofrer, há um problema ético em causar esse sofrimento, quaisquer que sejam os motivos⁷. Pergunta cuja resposta parece impossível, pois

⁷ “É pensando na fonte e nos fins dessa compaixão que alguém como Bentham, como sabemos, propôs há dois séculos mudar a própria forma da questão do animal, tal como ela domina também o discurso da tradição, tanto no seu catálogo filosófico de argumentos mais refinado quanto na linguagem corrente do senso comum. A questão, dizia aproximadamente Bentham, não é a de saber se o animal pode pensar, raciocinar ou falar etc. como se finge em suma interrogar-se continuada mente (de Aristóteles a Descartes, de Descartes, sobretudo, a Heidegger, a Levinas e a Lacan – e esta questão determina aquela de tantos outros *poderes* ou *haveres*: *poder*, *ter* o poder de dar, o poder de morrer, o poder de inumar, o poder de vestir-se, o poder de trabalhar, o poder de inventar uma técnica etc., o poder que consiste em ter, por atributo essencial, tal ou tal faculdade, portanto tal ou tal poder). A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao *poder* ou ao *ter lagos*, ao *poder-ter* o *lagos*, a aptidão ao *lagos* (e o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *lagos*, privado do *poder-ter* o *lagos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). A questão *prévia* e *decisiva* seria a de saber se os animais *podem sofrer*. ‘*Can they suffer?*’. Eles podem sofrer?, perguntava simplesmente e tão profundamente Bentham” (Derrida, 2002, pp. 53-54).

todos esses viventes, agrupados na palavra “animal”, foram considerados destituídos de linguagem⁸ e, portanto, de qualquer direito de resposta. É o homem quem tem o poder de resposta, mesmo quando a pergunta não é para e sobre ele.

Uma resposta a uma questão relacionada à sua existência, como a capacidade de sofrer e de pensar, perpassa pela construção de uma autobiografia. Ao responder pelo “animal”, o homem incorpora a ele seus valores, como ocorre nas fábulas, seus medos e seu desejo, não de demarcar as diferenças que há entre todas as espécies, e sim de superioridade. Por não deter o poder de resposta sobre a sua existência e porque não tem individualidade garantida por um nome próprio, o animal não é capaz tampouco de reordenar, apagar ou fingir os próprios rastros – e menos capazes são de fazê-lo por meio de uma técnica que fixe essa reordenação, como é a escrita. Mesmo os animais que são capazes de atos engenhosos para fins de autopreservação, de caça ou de sedução, não podem ser considerados “mentirosos”, pois não há intencionalidade em seus atos, apregoa a tradição antropocêntrica, apenas instintos. De fato, a menos que o ser humano consiga decodificar os sons e os gestos dos outros animais, para compreender o real alcance de sua capacidade comunicativa e racional, as outras espécies estarão confinadas no silêncio e na ignorância, que reduzem suas existências ao uso e ao serviço, à carne e aos ossos.

A mentira, a capacidade de mudar a memória de um acontecimento por meio da palavra falada e da escrita, afigura-se como atributo exclusivamente humano – ou, de forma mais radical, um atributo masculino, pois foram os homens os únicos autores possíveis durante muitos séculos, hegemonia que se mantém, apesar de dissimulada. Digno de nota é, portanto, que sejam as mulheres associadas à mentira, à sedução, à corrupção, à dissimulação e à fofoca quando poucas vezes desde o aparecimento da humanidade elas tenham podido, de fato, falar e, menos ainda, escrever. A partir do momento em que uma mentira é contada de forma oficial para ressaltar os valores de algum governante, quem mentem são aqueles que se levantam para contestá-la e, por isso, se falaram, suas vozes não chegaram a ser impressas em pedras, papiros ou tábuas de argila. As vozes não registradas são condenadas a desaparecerem no instante quanto menos se valoriza a transmissão oral como fonte de conhecimento válido e quanto mais se a classifica como saber rudimentar, pré-histórico e, claro, animal. Aqueles humanos que não escrevem, aqueles que falam em língua estrangeira e aqueles que falam *mal* a própria língua parecem ter perdido a dignidade basilar que os separaria da animalidade e por isso podem ser banidos, domesticados ou sacrificados. Esses humanos perdem o direito ao pertencimento à própria espécie; seus corpos, pela cor, pela nudez ou pelas vestes, pelos

⁸ “Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de ‘responder’. E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem.” (Derrida, 2002, p. 62).

costumes, pelos deuses que cultuam, pelas línguas que falam e pelos lugares onde habitam são considerados mais próximos da animalidade. Isso é possível se notar nos discursos que se popularizaram nas cartas produzidas sob o espírito das Grandes Navegações sobre as populações nativas das Américas e da África. Nota-se de igual maneira nos regimes políticos de diversas épocas – inclusive a contemporânea – que incluem em suas agendas a exclusão de direitos, o exílio daqueles que são considerados uma ameaça ao Estado e a interdição da entrada de estrangeiros. A nudez física não percebida do animal, em última instância, poderia ser equivalente à nudez de não se saber menos humano e quais as graduações dessa noção, calcada no poder e impossível de se justificar pela biologia. Esses outros são um problema a ser resolvido, pois embora não sejam considerados tão humanos ao ponto de merecerem direitos, também não cedem com tanta facilidade à domesticação e ao adestramento. Para isso são criadas formas de conter a ação selvagem: o cansaço e a fome, a imposição da doença pela impossibilidade de acesso à cura e a prisão ou banimento daqueles que tentarem, por meios contrários à lei, escapar das margens de subexistência onde foram abandonados, assim como seus pais, avós e todas as gerações anteriores ao próprio nascimento.

A privação da linguagem, considerada pelos grandes nomes da filosofia ocidental a fronteira entre o humano e o resto dos animais, pode ser estendida aos humanos que se quer excluir do conceito de humanidade. O desdobramento que aparece é o de que, embora equipados com recursos de comunicação – vocais, mas também visuais, como gestos, linguagem de sinais, imagens e inscrições, estas inclusive podem ser também táteis, como no Sistema Braille –, esses humanos não têm o direito de falar sobre si mesmos e, principalmente, não têm o direito à resposta. As violências, desde as mais sutis e diárias às extremas como a tortura, sempre são acompanhadas da imposição do silêncio. O único som permitido às vítimas é o grito de dor – que na linguagem popular e literária tem sido identificado como “urro” e “berro”, não por acaso sons animais. É na ausência do sentido do grito de dor que a vítima completa seu processo de desumanização. Se morre, muitas vezes perde o direito à sepultura e seu corpo, sem rosto, vaga em um mar de outros corpos sem nome.

Uma segunda exclusão é operada em relação ao próprio corpo humano, o vínculo indissolúvel com a animalidade: há que se desenvolver o espírito para que as amarras biológicas não comprometam a humanidade que reside no intelecto, assim como pode ser lido com René Descartes. Uma terceira exclusão se dá ao se considerar como “menos humanos” e até mesmo não-humanos aqueles que, apesar de pertencerem à espécie, não possuem um “valor” que os permita serem considerados entre seus pares, todos aqueles que são considerados anormais e desviantes, que representam um perigo à ordem por estarem mais próximos à natureza nua – bárbaros, diriam os romanos. Tal compreensão funciona como uma estratégia discursiva para cercar seus direitos, para apartá-los do mundo, para subjugá-los e dispor de suas vidas.

“Humano” não é somente uma classificação biológica e sim uma virtude a ser alcançada, sinônimo da excelência racional e moral que dota aqueles que mereceram a designação “humana” com o direito de violentar os que estão do lado de fora.

2. O realismo fantástico e o realismo animista, duas formas do além do real

A classificação das literaturas africanas como pertencentes ao gênero fantástico, nomenclatura pertinente a autores europeus, ou ao realismo mágico, nomenclatura pertinente a autores latino-americanos, tem despertado a reflexão de teóricos e escritores africanos. O sistema simbólico dos autores africanos compreende o sobrenatural como algo que permeia todos os aspectos da existência, e o mundo além do físico mantém-se em constante diálogo com o mundo material.

De modo geral, o termo “fantástico” refere-se àquilo que ultrapassa os limites do que se convencionou caracterizar como realidade, isto é, tudo aquilo que escapa à percepção e à comparação pelos sentidos humanos. Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), busca estabelecer parâmetros teóricos para definir a literatura que pode ser classificada dessa forma, com o propósito de determinar uma regra aplicável a diversas obras. Segundo sua proposta, o fantástico se caracteriza como o gênero que implica necessariamente uma hesitação experimentada tanto pela personagem quanto pelo leitor e que inviabiliza uma leitura de cunho poético ou alegórico, sob pena de dissolução do efeito fantástico. Por isso, para o autor, poucas obras atendem de maneira integral aos requisitos do gênero (Todorov, 2010).

A amplitude que o conceito de fantástico alcança, bem como as diversas manifestações literárias que dele decorreram ao longo do tempo, inviabilizam uma delimitação teórica exaustiva e precisa. As manifestações do fantástico variam de acordo com o contexto histórico, local, visão de mundo do autor e necessidades históricas. No âmbito da teoria literária, há consenso em localizar a gênese do fantástico no século XVIII e seu apogeu no século XIX, período em que autores como E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant dedicaram-se à problemática do sobrenatural de maneiras variadas. O reconhecimento deste aspecto histórico não é fortuito, já que, no século XVIII, doutrinas pautadas na lógica, na razão e no empirismo científico passaram a suplantiar o pensamento metafísico, até então representado pela ortodoxia cristã e, marginalmente, por ordens esotéricas e credos populares.

Todorov sistematiza elementos fundamentais da estrutura do fantástico para defini-lo como um gênero literário próprio localizado na fronteira entre o “estranho” e o “maravilhoso”: a ambiguidade, a hesitação, a verossimilhança e a intervenção sobrenatural. Segundo Todorov (2010, p. 31), o fantástico decorre da “hesitação experimentada por um ser que só conhece as

leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Nesse sentido, hesitação semelhante ocorre, de modo transitório, no gênero estranho, quando o sobrenatural acaba racionalmente explicado, e inexistente no maravilhoso, cuja aceitação do sobrenatural é prévia.

O teórico assevera, em seu estudo clássico sobre o fantástico enquanto gênero limítrofe ao estranho e ao maravilhoso:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov, 2010, p. 59-60).

No âmbito do estranho, o sobrenatural é mera aparência: expressa o incomum, o surpreendente, o inusitado. No maravilhoso, o sobrenatural é constitutivo e cotidiano no universo imaginário proposto, com suas leis próprias. O fantástico, por sua vez, emerge como hesitação situada entre esses extremos, firmando-se na indefinição entre uma sobrenaturalidade aparente e uma naturalidade excepcional. As narrativas fantásticas assim se fundamentam em jogos de representação da realidade.

Esse panorama justifica a simultaneidade do apogeu do fantástico com a hegemonia do realismo na literatura moderna. Todorov reforça que o fantástico dialoga com o tempo da indefinição e da incerteza, desaparecendo ao se resolver a ambiguidade, pois, nesse instante, o texto pertence ao campo do estranho, se prevalece a explicação racional, ou do maravilhoso, se aceita a preexistência de outras leis naturais.

De acordo com Todorov (2010, p. 38-39), a classificação de um texto no gênero fantástico exige três condições: a) o texto deve induzir o leitor a considerar o universo das personagens como real e a hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os eventos narrados; b) essa hesitação pode ser partilhada por uma personagem, promovendo sua representação como tema; e c) o leitor deve manter uma postura contrária a interpretações alegóricas e poéticas. O termo central é hesitação, de modo que o leitor implícito precisa vacilar entre causas naturalistas e sobrenaturais para os fatos insólitos. Todorov considera fundamentais a primeira e a terceira condição; a segunda é facultativa, ainda que frequente.

Na análise das narrativas fantásticas, Todorov identifica um mecanismo comum dividido em três aspectos formais: verbal, sintático e semântico. O aspecto verbal abrange a enunciação (narrador) e o enunciado (narração). Para o fantástico, o narrador deve ser representado, ora como personagem envolvido nos fatos, ora como alguém que focaliza o olhar dos personagens, garantindo ambiguidade interpretativa. A enunciação requer

dispositivos que mantenham a ambiguidade, como o emprego do pretérito imperfeito e expressões modalizadoras (“parecia que”, “tive a impressão que”). Tais mecanismos, segundo Todorov (2010, p. 43-6), garantem a imprecisão desejada. O aspecto sintático refere-se à estrutura dos pontos culminantes (sustos, visões, desaparecimentos, aparições) e à irreversibilidade da sequência cronológica, crucial para o êxito da narrativa fantástica. O aspecto semântico se concentra nas temáticas elegidas, divididas por Todorov em temas do eu (relação do personagem com o seu mundo) e do tu (relações interpessoais).

A respeito da presença de temas vinculados ao sobrenatural negativo e à tendência maniqueísta, o autor entende-os como abertura do gênero para a encenação de conteúdos condenados pela moralidade vigente. Assim, esses temas — amor homossexual, poligamia, incesto, perversões, sadismo, violência, crueldade, necrofilia, loucura — são artificialmente associados ao “mal” ou ao inverificável, escapando à legislação proibitiva. Para Todorov (2010, p. 165), tais tópicos cumprem funções social e psicológica de “válvula de escape” para ansiedades, neuroses e medos, além de confirmar a especificidade literária da narrativa.

O gênero fantástico, sob essa ótica, define-se como narrativa cujos episódios, sejam sobrenaturais, fantásticos ou insólitos, desestabilizam a percepção de realidade dos personagens. A verossimilhança não se opõe ao fantástico, pois, neste, são esperadas reações “fantásticas” segundo a lógica interna do gênero (Todorov, 2010, p. 52). O corpus de Todorov inclui contos e novelas de autores europeus do final do século XVIII – tendo *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte como marco – ao início do século XX. Todorov (2010, p. 176) explica essa brevidade: “o século XX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista”. Por essa razão, o modelo de fantástico delineado traz marcas históricas e geográficas específicas.

A proposta teórica de Todorov se restringe às narrativas selecionadas, nas quais a hesitação perdura até o término: as ocorrências sobrenaturais seriam reais ou enganosas, frutos de sonho ou erro de percepção? O autor afirma que, a partir de Franz Kafka, o fantástico se extingue na medida em que os fenômenos insólitos e sobrenaturais das narrativas deixam de suscitar hesitação, substituídos pela literatura de ficção científica, para qual explicações, com base em sistemas e invenções científicos reais ou imaginados, justificam esses fatos. Afirma ele:

No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre a base daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia tomar consciência disso ainda mais fortemente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é completamente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos,

portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – uma literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder, depois, atacá-lo violentamente – mas Kafka chegou a superá-lo. Ele trata o irracional como fazendo parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o “real” (Todorov, 2010, p. 177).

Irène Bessière (1974/2012), em vez de interpretar o fantástico como resposta literária ao racionalismo, entende o gênero como decorrência da suspensão, simultânea, das ideias metafísicas e racionais, insuficientes para elucidar os eventos narrativos. Consequentemente, muitas narrativas fantásticas exibem ceticismo, deixando o personagem sem compreensão total dos acontecimentos reputados como sobrenaturais. Esse processo introduz um efeito de hesitação, sintetizado pela questão: deve-se acreditar ou não? No exame do relato fantástico, Irène Bessière amplia as considerações propostas por Todorov, fornecendo elementos para distinguir o conceito de “fantástico” daquele atribuído ao “maravilhoso”. Para a autora, no fantástico, os acontecimentos narrados são cogitáveis apenas como possibilidades internas do próprio relato, de modo que não podem se referir diretamente ao universo externo; já o maravilhoso mantém relação distinta, pois, mesmo separado da realidade, expressa o “dever-ser” e pode manifestar-se de forma absoluta.

A autora afirma: “Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final” (Bessière, 2012, p. 5). Assim, o conto maravilhoso é interpretado como reflexo e anulação da desordem cotidiana. O maravilhoso, enquanto referência sociocultural, compensa a desordem do mundo real ao transformá-lo de forma que se torne representativo do homem universal e do coletivo. Dessa maneira, o maravilhoso é constantemente atualizado e definido em consonância com a contemporaneidade de sua produção, projetando a sociedade do momento histórico ao qual pertence, sem impedir que culturas futuras operem novas leituras. Para Bessière, o relato fantástico surge do conto maravilhoso, do qual herda a marca do sobrenatural e o questionamento do acontecimento, mas com diferenças fundamentais:

O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma. O relato fantástico, parente do conto, se apresenta como um anti-conto (Bessière, 2012, p. 9).

Nesse sentido, para Bessière (2012, p. 8), “a relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética”. Assim, ao ser provocado por um elemento insólito, o desenrolar da ação transita para o plano da legibilidade; “real” e “irreal” constroem vínculo inseparável. Bessière ainda delimita as relações entre fantástico e maravilhoso:

O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (Bessière, 2012, p. 9).

Dessa forma, o maravilhoso opera como instrumento de veiculação e aceitação de valores culturais, conduzindo o leitor a um passado coletivo. O discurso maravilhoso envolve o leitor e o convida à fruição do relato, sem indagação acerca dos significados, uma vez que, como destaca a autora (Bessière, 2012, p. 9), “O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Neste sentido, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração.” Portanto, evidencia-se que o maravilhoso exhibe os acontecimentos, sua necessidade textual, sem relativizar nem o fato narrado nem suas consequências.

Segundo Bessière (2012, p. 7), o maravilhoso atua magicamente para corrigir as imperfeições do mundo: “para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio”, em uma esfera onde tudo é passível de realização. Em relação à teoria de Todorov, Bessière avança ao considerar que o fantástico não se limita à hesitação entre ordem natural e sobrenatural, mas se constitui a partir da contradição recíproca entre essas ordens. Dessa maneira, ultrapassa-se o conceito de hesitação do leitor, ampliando-se o campo do fantástico. Conforme aponta:

O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da adivinha. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima da resolução por meio de uma resposta. A hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia” (Bessière, 2012, p. 12).

A ambiguidade, a dúvida e a contradição caracterizam os textos fantásticos, tornando-os paradoxais e convidando o leitor ao exercício interpretativo, permeado por enredos e explicações não conclusivas. Assim, a narrativa fantástica incorpora elementos significativos da cultura – o sobrenatural e o surreal – como meios de construir imagens coletivas relativas à religião, ciência, poder, autoridade e fragilidade do sujeito. Bessière observa:

Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha (Bessière, 2012, p.14).

Em decorrência dessa concepção, Bessière não considera plausível a conclusão de Todorov acerca da dissolução do fantástico nas criações e técnicas literárias contemporâneas. Para a autora, o fantástico não precisa ser vinculado ao irracional. O elemento sobrenatural mantém a função de verificar a atuação da lei no texto e, portanto, de transgredi-la. Entretanto, é necessário reconhecer a ambiguidade inerente à presença do sobrenatural, pois figura a tensão entre o desejo livre e a inscrição desse desejo na lei.

Jose Luis Hopffer Cordeiro Almada, ao fazer um panorama da ficção cabo-verdiana pós-claridosa, relata uma mudança de paradigma para a ficção após a independência do país: o realismo social pronunciado das obras realizadas nos períodos anteriores abre espaço para aquilo que ele se refere como “real maravilhoso”. A coletânea *A casa dos mastros* (1989) de Orlanda Amarílis é citada por Almada como um dos momentos mais elevados e elaborados da vertente, ao lado da obra *Desassossego*, de Fernando Monteiro:

Tradicionalmente abordou a ficção cabo-verdiana seres sobrenaturais mais como produtos do imaginário infantil e personagens da literatura oral. Com as obras acima referidas, particularmente com *Desassossego*, os seres sobrenaturais (“finados,” “espíritos,” “Satã”) tornam-se eles próprios as personagens fundamentais da intriga ficcional. Inseridas na realidade telúrica e espiritual do Homem cabo-verdiano, elas mesmas são os actores fundamentais dessa mesma realidade, ainda que absurdas pelo que representam de inverosímil quando se é conduzido por cânones de pensamento puramente racionais (Almada, 2003, p. 233).

Almada ainda ressalta que naquele contexto existencial, tais elementos eram verossímeis, uma vez que as narrativas urdem possibilidades que são compreensíveis dentro da realidade cabo-verdiana, pela forma com o qual os cabo-verdianos se relacionam com o mundo dos espíritos. Ao referir-se à Amarílis, Almada entende que o real maravilhoso e mágico

em sua obra está fundado “no espiritismo urbano da ilha de S. Vicente, particularmente no chamado racionalismo cristão de forte influência brasileira” (Almada, 2003, p. 234). Almada ainda dá outros exemplos do gênero:

O realismo mágico e maravilhoso e ainda patente em obras ficcionais de outros autores, como por exemplo “Chuva Nocturna,” de Dionisio de Deus y Fonteana, “A Noiva” e “Púbis de Vénus” de Euricles Rodrigues, “A Cidade e o Ídolo,” de José Vicente Lopes, A Ilha Fantástica de Germano Almeida e de forma difusa e imbricada com um certo realismo metafísico na obra de G.T. Didial (como, por exemplo, nos contos “A pergunta,” “Em Antinoopolis”) (Almada, 2003, p. 234).

Apesar de a classificação de Almada das referidas obras ser coerente, teóricos e escritores africanos, como Harry Guaruba, têm trabalhado a partir do conceito de “realismo animista” para a classificação das obras que se situam nessa esfera liminar entre o realismo e o sobrenatural. O pesquisador brasileiro Sílvio Ruiz Paradiso (2020) rastreia a gênese do conceito no romance *Lueji*, do escritor angolano Pepetela, em 1989. No romance, artistas angolanos, com formação europeia, debatem acerca de um espetáculo de balé que fuja dos padrões eurocêntricos e seja capaz de transmitir, na sua forma, as tradições africanas antes da colonização que serviam de mote para o enredo, enquanto um coreógrafo tcheco desejava interpretar essas tradições a partir da linguagem formal considerada clássica na Europa. Quando a personagem Jaime afirma: “Eu queria era fustigar os dogmas, un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié...” (Pepetela, 1997, p. 451), a personagem Lu responde: “– Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...” (Pepetela, 1997, p. 451). Jaime concorda, mas se lamenta de que não haja nenhum teórico que tenha trabalhado o conceito, portanto, embora houvesse o nome e as obras de arte que poderiam ser classificadas como tal, não havia uma base teórica que explicasse suas características e motivos. Ao tentar definir o conceito para outra personagem, Cândido, Lu demonstra a falta de solidez que havia até então e consegue apenas listar o realismo animista entre outros realismos: “O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí” (Pepetela, 1997, p. 451-452).

Embora não tenha ele próprio teorizado sobre o termo, Pepetela, deixa entender, nos debates entre as personagens, que “realismo animista” deveria ser utilizado para descrever uma forma artística que reflete a realidade africana, marcada pela coexistência de elementos tradicionais e modernos, além de crenças animistas que atribuem vida e espiritualidade a objetos e fenômenos naturais. Até àquela altura, não havia quem tivesse teorizado sobre as especificidades das literaturas africanas, então se aproximavam da classificação latino-

americana de realismo mágico, que já se mostrava uma alternativa melhor que a definição europeia acerca do gênero fantástico. Paradiso sintetiza a importância de se nomear as literaturas africanas a partir de si mesma: “O Realismo Animista é ‘animista’, pois se baseia na mentalidade anímica presente no imaginário do continente negro, e é ‘realista’, pois fazem parte intrínseca de uma percepção do real” (Paradiso, 2020, p. 105).

O escritor e pesquisador nigeriano Harry Garuba⁹ (2012) aprofundou o estudo do realismo animista, destacando sua capacidade de subverter as convenções do realismo ocidental e integrar o pensamento mágico e espiritual às narrativas africanas. Garuba observa que leituras que aplicam a categoria de “realismo mágico” ao texto africano tendem a desconsiderar o enquadramento ontológico distinto que as poéticas animistas propõem. A presença do animismo não se reduz a expediente estilístico ou a índice do maravilhoso: trata-se de uma cosmovisão plenamente imanente à experiência social (Garuba, 2012, pp. 249-251). Quayson (1997, p. 244), citado por ele, explica que o animismo, nos contextos africanos, constitui uma matriz subjetiva estruturante, anterior à crença religiosa, orientando a relação entre sujeito e mundo como processo contínuo de reencantamento. Não se trata, portanto, de fenômeno transitório ou de anomalia do real, mas de aspecto integral da historicidade e da sociabilidade.

Ao contrário de religiões como o Cristianismo e o Islamismo, o animismo não se refere a uma religião específica, mas a uma forma de consciência religiosa dilatável conforme necessidade. Sua característica fundamental, em oposição ao monoteísmo, é não se orientar por uma divindade imanente. O animismo recusa entidades espirituais não incorporadas, espiritualizando o mundo material por meio da presença localizada de deuses e espíritos em objetos físicos, considerando-os manifestações materiais dos mesmos. Não há a criação de imagens esculpidas para representar um ser espiritual; em vez disso, o espírito reside localmente no objeto material, que é dotado de vida espiritual simultânea e coextensiva à sua natureza, adquirindo significado social e espiritual para além do valor de uso. Rios e objetos naturais não são apenas recursos naturais; eles também são valorizados por razões culturais e sociais. A reificação animista, originalmente religiosa, dissocia-se com frequência do religioso estrito, tornando-se parte do processo geral de significação na sociedade. O aprisionamento do espírito na matéria, ou a fusão do material e do metafórico, conforme a lógica animista, reproduz-se nas práticas culturais (Garuba, 2012, p. 241-242).

⁹ Garuba muitas vezes é creditado como sul-africano, pelo importante trabalho que desenvolveu na África do Sul, para onde migrou depois de quinze anos de magistério na Universidade de Ibadan, onde obtivera seus graus acadêmicos, para lecionar, primeiro na Universidade de Zululand e, a partir de 2001, na Universidade de Cape Town, onde lecionou até 2019. Paradiso ressaltava a importância do autor: “O realismo animista, enquanto conceito, começou a ser teorizado por Garuba no texto ‘Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre’ [Ben Okri: animismo realista e o gênero faminto] (1993) e depois em *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society* (2003)” (Paradiso, 2024, p. 9).

O materialismo animista, no entendimento de Garuba (2012), baseia-se em uma consciência religiosa do mundo material, mas para evitar a associação com idealismo, alinha-se ao materialismo cultural de Raymond Williams (1977, pp. 121-127). O animismo é compreendido como uma prática materialista produzida e reproduzida por instituições específicas, sob procedimentos que denotam poder e autoridade. Os conceitos de materialismo animista e inconsciente animista são introduzidos em diálogo com o materialismo cultural de Williams e o inconsciente político de Fredric Jameson, tomando ambos como referências para refletir sobre as orientações filosóficas da crítica. Garuba (2012) observa que Williams e Jameson se apoiam em uma tradição discursiva que perpassa Marx, Freud, Jung, Lacan e outros, para desenvolverem suas formulações, inserindo o debate no âmbito das práticas culturais e de suas genealogias.

A literatura africana, nesse sentido, cumpre função que transcende a simples adoção de formas mágicas: projeta modos de significação radicalmente enraizados em matrizes míticas e espirituais, constituindo uma obra que faz da própria linguagem instrumento de mediação entre humanos, ambiente e ancestralidade. A literatura, ao ser permeada pelo animismo, manifesta um realismo em que esses elementos sobrenaturais – que a estética ocidental nomearia de “fantásticos” – são experiências legitimadas no cotidiano pela historicidade e pelo saber de matriz africana (Quayson, 1997, p. 246-248; Soyinka apud Quayson, 1997, p. 244).

Ao assumir que o realismo animista constitui um fenômeno imanente, Garuba (2012, pp. 251-252) recusa a leitura que reduz o animismo a mero artifício fantástico e reafirma a centralidade do significado mediado como *locus* de intercâmbio e negociação. O binômio realismo mágico/realismo fantástico se mostra insuficiente, pois parte de um enquadramento em que a irrupção do impossível ou do maravilhoso no plano real se configura como suspensão da ordem natural, autorizando a existência provisória do insólito. No entanto, o animismo africano não opera nesse esquema: a intervenção do espiritual e do extraordinário não é ruptura da ordem, mas expressão de um mundo que compreende e integra diferentes planos ontológicos como regime corrente de experiência e de significação (Garuba, 2012, p. 249-253; Rooney, 2000, p. 87-92).

Chinua Achebe, referindo-se à etnofilosofia igbo, ressalta a pluralidade e a antidualidade animistas, incompatíveis com o monopólio da verdade típico do monoteísmo ocidental: “Nada é absoluto. ‘Eu sou a verdade, o caminho e a vida’ seria blasfêmia ou absurdo, pois se sabe que um homem pode adorar a Ogwugwu com devoção e ser morto por Udo” (Achebe apud Quayson, 1997, p. 248). Portanto, o realismo animista reflete uma lógica que rejeita a oposição entre razão e irracionalidade, entre história e mito, que absorve instrumentos modernos sem eliminar o fundamento mágico-espiritual da experiência (Garuba, 2012, p. 254-255; Chabal e Daloz, 1999, p. 63-64).

Ao empregar o termo *Realismo Animista*, adota-se perspectiva compatível com o código que rege a vida social africana e seus modos de inscrição do sagrado na materialidade. Tal abordagem reconhece, com Charles Taylor (2002, p. 106), a centralidade do imaginário social e sua função organizadora das práticas coletivas, afastando-se do paradigma secularizante e racionalista do Ocidente. Nesse ponto, como observa Soyinka (apud Quayson, 1997, p. 244), o animismo estrutura uma consciência permanente, não doutrinária, mas reguladora tanto da sociabilidade quanto da historicidade. Isso faz constituir uma prática literária e cultural própria, distinta dos modelos do encantamento provisório do realismo mágico. Defender o termo *realismo animista*, portanto, é enfatizar a necessidade de uma crítica literária atenta à alteridade ontológica das cosmologias africanas, à relevância política de suas estratégias de representação e ao papel constitutivo da experiência espiritual comunitária na formação do real, do simbólico e do narrativo em África.

3. Augusta Faro e as formigas

Augusta Faro teve sua primeira obra voltada para o público adulto, *A Friagem*, publicada em 1998 pela editora goiana Kelps. Uma matéria de Roberto Pompeu de Toledo para a revista *Veja* fez com que um público mais amplo se voltasse para a autora: o traço singular da sua coletânea de treze contos era apresentar temas como a violência contra a mulher, a maternidade e a sexualidade feminina por um olhar fantástico e povoados de personagens, lugares, signos e marcas discursivas goianos.

As Formigas é o conto de abertura e é nele que conhecemos Dolores, uma mulher que, em um temor desmedido de que formigas entrem em sua boca, escova excessivamente os dentes – os seus, claro, e até mesmo os de suas bonecas. A limpeza pode ser lida como uma representação de uma pureza sexual, pois sabemos que depois de um primeiro rapaz pegar em seus seios ainda nascentes, ela repeliu todos os outros e por isso, na cidade, dizem que ela precisa de um marido. O medo das formigas pode ser lido, ainda, como medo da morte. Em dado momento, para as bonecas, pergunta: “Será que minha mãe morreu por que sujou a boca?” (Faro, 2001, p. 11). Apesar dos dentes limpos, as formigas que, de fato, haviam sido suas maiores companheiras durante a vida, saem de sua boca *limpa e cheirosa*, quando morre.

Dolores não respirava, imóvel, branca como leite, nua, mas coberta de formigas de todas as cores e feitios, num movimento de fim de mundo. (...) E Dolores ria o seu sorriso de solidão, com a boca limpa e cheirosa mas destilando um fio – formiguinhas descendo num filete – que passava pelas cobertas, percorria o chão, saindo pela janela.

Aquele fiozinho de formigas risonhas, pequenas, as menores de todas (Faro, 2001, p. 18).

Aos poucos, o terror transcende o sono e Dolores começa a ser atormentada por alucinações mesmo acordada. Em meio às suas tentativas desesperadas de limpar a casa com álcool e querosene para afastar os insetos, ela sente que as formigas sobem pelo seu corpo rindo e "trincando os dentes de celuloide". As formigas também atacam as próprias bonecas que enfeitavam as prateleiras, chupando os olhos delas um por um.

No contexto mais amplo da narrativa, a busca incessante pela pureza entra em colapso quando Dolores começa a ser atormentada por sonhos e visões de formigas. Apesar de não comer doces nem carne e de rejeitar visitas que pudessem atrair insetos, ela passa a sentir as formigas estufando sua boca, mordendo seus beijos e trincando seus dentes. Para combater esse horror, a obsessão por limpeza de Dolores atinge níveis desesperados: ela manda lavar a casa inteira com álcool e querosene, e chega a colocar latas de querosene com água nos pés de sua cama. O aspecto mais perturbador dessa luta é que ela ocorre apenas na mente de Dolores; vizinhos e até mesmo o Corpo de Bombeiros inspecionam a casa e garantem que está "tudo limpinho".

A estrutura narrativa do conto articula-se com as discussões ontológicas sobre a fronteira entre a humanidade e a animalidade. No conto, a protagonista Dolores manifesta uma obsessão patológica pela limpeza, dedicando-se a escovar os próprios dentes inúmeras vezes ao dia e a higienizar compulsivamente as bocas e os dentes de celuloide de suas bonecas. Ao tentar purificar a si mesma e aos seus objetos inanimados de qualquer traço de sujeira ou decomposição, a personagem tenta erguer uma barreira intransponível contra a dimensão natural e finita da existência, como uma negação da contaminação do mundo biológico.

O conflito central da narrativa instaura-se quando essa fronteira artificial é rompida pela invasão de formigas, primeiramente no plano onírico e, progressivamente, no espaço físico e psicológico da protagonista. As formigas adquirem intencionalidade, mordendo os lábios da personagem, trincando os dentes de celuloide das bonecas e rindo alto com um perturbador "riso de formiga". Essa agência quase demoníaca e personificada dos insetos destrói a percepção da morte como um mero evento sanitário, transformando a invasão em um cerco ontológico que corrói a sanidade de Dolores.

A forma como a sociedade ao redor de Dolores lida com essa invasão reflete a dinâmica da hesitação proposta por Tzvetan Todorov para definir a literatura fantástica. Como vimos, o gênero fantástico fundamenta-se na vacilação experimentada por indivíduos que conhecem apenas as leis naturais ao se depararem com um evento aparentemente sobrenatural, gerando uma ambiguidade entre uma explicação racional e a admissão do impossível. Ao relatar seu

tormento, Dolores encontra apenas o ceticismo fundamentado no racionalismo médico e social. Essa hesitação cartesiana e positivista isola a protagonista em uma experiência limítrofe entre a loucura clínica e o assédio do sobrenatural.

A tragédia de Dolores decorre, em grande medida, da impossibilidade de operar dentro de um paradigma em que as esferas do real e do sobrenatural sejam permeáveis. O seu meio social, rigidamente estruturado pela epistemologia ocidental e pela negação do invisível, abandona-a à própria sorte ao exigir provas materiais e lógicas de sua aflição. Como a sociedade não concebe a coexistência de planos ontológicos de forma integrada, o insólito torna-se um elemento patológico e letal.

O desfecho do conto sela a vitória da força insólita sobre a barreira humana, culminando na dissolução da divisão entre o orgânico e o inorgânico. Quando Dona Felisbina encontra o cadáver de Dolores, depara-se com uma cena onde o macabro se estetiza: a moça jaz imóvel, coberta por um enxame enlouquecido de formigas, ladeada por suas bonecas de bocas abertas que formam uma guirlanda ao redor do leito, enquanto um fio contínuo de pequenas formigas risonhas entra pela boca limpa e sai pela janela. A morte da protagonista não suscita o luto simbólico que convencionalmente atestaria a sua condição humana, mas sim a sua reabsorção pela natureza operada por agentes entomológicos que, literariamente, assumiram uma potência fantástica. O sorriso póstumo de Dolores, permeado pelo desfile dos insetos, sugere que a purificação absoluta almejada pela humanidade é uma ilusão, e que as instâncias que a razão tenta excluir acabam por retornar, cobrando o seu preço na confluência trágica entre o delírio e a materialidade da carne.

A tradição literária do bestiário sofreu uma profunda mutação epistemológica ao longo dos séculos, transitando de uma função essencialmente moralizante na Idade Média para a representação do mistério, do irracional e da patologia do espírito humano na modernidade. Enquanto os bestiários medievais, derivados de compêndios como o *Physiologus*, utilizavam a fauna para espelhar a ordem divina e fornecer lições exegéticas de conduta, a literatura contemporânea apropria-se do animal para desestabilizar as fronteiras ontológicas estabelecidas por uma retórica da exclusão, mecanismo conceitual por meio do qual a humanidade busca autodefinir-se em oposição direta a tudo o que classifica como animalidade. Em *As formigas* essa reconfiguração moderna do bestiário adquire uma densidade ao narrar o trágico embate entre a obsessão higienista humana e a força irrefreável, invasiva e inominável do mundo orgânico.

Em uma leitura com base nessa tradição conceitual, a protagonista Dolores representa a exacerbação patológica da tentativa civilizatória de afastar o ser humano de sua matriz biológica e finita. A sua rotina é marcada por uma assepsia compulsiva, evidenciada no ato de escovar os próprios dentes inúmeras vezes ao dia e de higienizar meticulosamente as bocas de

suas bonecas de celuloide. Esse comportamento rigoroso e asfixiante ilustra o esforço da racionalidade em negar a deterioração da carne e os fluidos corporais, construindo uma redoma artificial contra a contaminação da natureza e, em última instância, contra a morte. Ao idolatrar o inorgânico e o imperecível, materializado no plástico das bonecas, Dolores encarna a ilusão antropocêntrica de que a cultura e a assepsia técnica podem isolar a humanidade das leis implacáveis da decomposição orgânica a que todos os entes biológicos estão submetidos.

Contudo, o bestiário irrompe na narrativa de Augusta Faro não para pacificar a personagem com apólogos morais, mas para instaurar o escândalo e a ruína ontológica. As formigas, que inicialmente surgem na forma de pesadelos reveladores de angústias inconscientes, passam a materializar-se no espaço de vigília, subvertendo a ordem impecável da residência – o mundo humano. O conto opera uma virada fantástica ao restituir aos insetos a intencionalidade que a razão humana lhes furtou, e é precisamente na intencionalidade do animal que o efeito terrífico se concretiza. Em vez de atuarem movidas por um puro instinto de sobrevivência e comunicação química, as formigas do conto trincam e quebram os dentes das bonecas, invadem as narinas dos retratos e, de forma supremamente insólita, emitem um ruidoso e zombeteiro riso, que é negado ao animal como privilégio humano pelas teorias racionalistas.

A atribuição desse riso peculiar aos insetos carrega as implicações filosóficas mais contundentes do conto sobre a frágil definição do humano. O pensamento antropológico e sociológico consolidou atributos como a autoconsciência, a ironia, o humor, a intencionalidade e a elaboração de interditos morais frente à morte como instâncias exclusivas da humanidade, separando-a de um universo zoológico que estaria preso puramente à imanência orgânica de seus instintos. Ao transferir a expressão consciente do riso para as formigas, a narrativa corrompe subversivamente a retórica da exclusão, usurpando do ser humano o seu monopólio sobre a agência e o significado. O animal literário, aqui, abandona a condição de criatura mecanicista para tornar-se uma legião consciente que invade o domínio existencial humano exatamente para ridicularizar a presunção e a futilidade das defesas erguidas pela assepsia.

Essa agência insólita evidencia a falência da racionalidade humana diante do que se instaura como um indomável "além do humano". A dimensão do além do humano na literatura reflete as forças obscuras, selvagens e primitivas que a estabilidade social e o cartesianismo higienista tentam recalcar e esquecer. Quando Dolores relata o assédio sofrido, esbarra no ceticismo de uma sociedade que não tolera a irrupção desse inominável: os médicos diagnosticam as visões como consequência da privação afetiva e da falta de casamento e os familiares atribuem a condição à ociosidade solidária. A mulher que não se casa, que não vive em função de um lar também foi considerada uma anomalia por uma história social escrita por homens. Seu irmão, Zé, diz em um momento: "Mulher que não tem serviço, não casa, dá nisso.

Tem que ter marido e filho para cuidar, senão endoida" (Faro, 2001, p. 17). Em outro, é mais contundente, em diálogo com a esposa:

- Falta de couro.
 - Não, Zé, paciência, isso é solidão que cozinha os miolos dela.
 - Que mané solidão, falta de serviço, isto sim.
 - Até pode ser, mas é sua irmã, tem que ter dó. Vamos levar lá pra casa.
 - Vamos nada. Por que não caso, para ter a sua casa? Mulher tem que casar, santa.
- (Faro, 2001, p. 14)

A exclusão da experiência do assombro pela lógica médica e positivista abandona a personagem à solidão de sua própria loucura. Ao se domesticar o invisível e marginalizar o animal como objeto, os indivíduos são condenados a um colapso quando as instâncias suprimidas da natureza insistem em seu próprio regresso. O desfecho do conto assinala, de forma dramática, a vitória inalienável dessa animalidade transcendente sobre a redoma de pureza.

A morte, um acontecimento que a civilização humana tentou incessantemente afastar de si por meio de ritos de distanciamento e da angústia da finitude, acaba por impor-se de forma inexorável através da marcha das formigas. A presença do animal no conto atesta que a tentativa do sujeito de existir assepticamente isolado das intempéries da degradação biológica e animal, protegido entre as muralhas erguidas pela própria razão, é uma ilusão devorada pelo sorriso inflexível da própria natureza.

A retórica da exclusão configura-se como um mecanismo histórico e conceitual por meio do qual a humanidade buscou estabelecer uma fronteira ontológica intransponível entre si e os demais seres vivos, agrupando-os sob a categoria redutora e genérica de *animal*. Para justificar essa pretensa superioridade antropológica, o pensamento filosófico e social elegeu características que julgava exclusivas à espécie humana, tais como a linguagem, a consciência da morte, a intencionalidade das ações, o riso e a criação de símbolos, empobrecendo a complexidade existencial dos outros seres vivos em prol de uma autoelevação. Em *As formigas*, a personagem Dolores encarna essa retórica de forma patológica e exacerbada por meio de sua obsessão extremada pela assepsia. Ao escovar compulsivamente os próprios dentes e os dentes sintéticos de suas bonecas, a protagonista tenta erigir uma barreira física e simbólica contra a contaminação orgânica, o declínio biológico e a animalidade, buscando uma purificação inalcançável que a distancie da dimensão natural, suja e finita da existência.

A intrusão dos insetos, que se inicia no plano onírico e avança gradualmente para o espaço físico e de vigília da personagem, não se materializa como uma simples infestação

biológica, mas como um assédio ontológico dotado de escárnio, propósito e consciência. O elemento central dessa desestabilização narrativa e filosófica é o "riso de formiga". Ao conferir aos insetos a capacidade de rir alto, estalar os lábios e cerrar os dentes em uma marcha cadenciada, o texto literário apropria-se de um traço intrinsecamente ligado à consciência e à intencionalidade humana — a expressão de ironia ou deboche — e o transfere para os seres que representariam, na visão antropocêntrica, um grau puramente mecânico de animalidade. Esse riso subverte a retórica da exclusão de maneira dupla: primeiramente, ao rirem, as formigas usurpam um monopólio comportamental da humanidade, implodindo a premissa de que a intencionalidade subjetiva é uma fronteira segura que separa o ser humano do restante do mundo biológico. Em segundo lugar, os insetos utilizam esse riso zombeteiro exatamente para ridicularizar e corromper os símbolos da pureza artificial de Dolores. O riso cadenciado acompanha a ação violenta e implacável das formigas de morderem os beijos da protagonista e trincarem os dentes de celuloide das bonecas, profanando e destruindo as instâncias máximas da assepsia inorgânica que a mulher venerava.

5. Orlanda Amarílis e os pequenos animais percorrendo a pele

Orlanda Amarílis nasceu em Santa Catarina, na ilha de Santiago, em Cabo Verde. Sua trajetória de vida foi profundamente marcada pelo deslocamento geográfico: viveu seis anos na Índia, dois em Angola e, por fim, fixou-se em Lisboa, o que lhe conferiu uma forte condição diaspórica. Historicamente, Amarílis ocupa um lugar de destaque por ser a primeira escritora caboverdiana a ser publicada em livro, sendo autora de obras fundamentais como *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989).

Sua carreira literária iniciou-se nas páginas da revista *Certeza*, em 1944. Diferente do movimento literário anterior (*Claridade*), que focava no regionalismo, a geração da *Certeza* foi impulsionada pelo Neorrealismo português e pelo materialismo dialético, inserindo o destino político e histórico de Cabo Verde no contexto mais amplo do continente africano. Amarílis absorveu esse engajamento e voltou sua literatura para a desalienação e a denúncia do drama coletivo.

A relevância de sua obra para a literatura e a consolidação da identidade de Cabo Verde manifesta-se em múltiplos aspectos. A grande personagem de Amarílis é o caboverdiano, retratado tanto nas ilhas quanto no exílio em Lisboa. A autora capta o dilema existencial estrutural do arquipélago: o "ter de partir querendo ficar e o querer partir tendo de ficar". Ao escrever sobre a emigração, ela destrói o mito de que o mundo estrangeiro é uma salvação, mostrando que a "Terra Longe" muitas vezes significa discriminação e marginalização (onde

o emigrante "não é mais nada"). Ela alerta que a aculturação total transforma o indivíduo num "cigano errante", condenado à solidão e sem raízes.

Amarílis operou uma verdadeira resistência ao colonialismo através de sua linguagem. Ao se recusar a usar apenas o padrão da metrópole, ela criou um português caboverdianizado, alimentado constantemente pela sintaxe, reelaboração e léxico do crioulo falado. Essa fusão capta a oralidade e a intimidade da língua materna, permitindo a sobrevivência dos valores civilizatórios de Cabo Verde no texto escrito. Orlanda Amarílis destaca-se também por contar a história das mulheres dentro da História de Cabo Verde. Suas obras constroem retratos de mulheres inseridas em um sistema patriarcal e colonial, revelando existências de lutas, muitas vezes marcadas pelo vazio ou pela queda social, oferecendo um espaço literário para aquelas que antes eram silenciadas.

Como já vimos, a inserção do animal na literatura contemporânea atua como um dispositivo de desestabilização que rompe as barreiras erguidas pela cultura e pela racionalidade. No conto *Luna Cohen*, da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, a fauna instaura uma tensão psicológica que aponta para a fragilidade da condição humana diante do mundo orgânico e desconhecido. A protagonista, uma pesquisadora acadêmica em viagem à Nigéria para desenvolver a sua tese de doutoramento, depara-se com um ambiente onde a natureza e a animalidade irrompem de forma subjacente e contínua, desafiando a sua redoma intelectual e a sua sensação de controle.

A presença de "sardões enormes, verdes", portadores de manchas róseas ou castanhas, e de sardaniscas gordas que levantam a cabeça assemelhando-se a "um bicho pronto a atirar-se", provoca em Luna um calafrio fulminante que lhe desce pela espinha abaixo. Esse temor perante o réptil ilustra a confrontação do humano com o além do humano, aquilo que é radicalmente outro, uma alteridade inassimilável que escapa à apreensão puramente racional e à linguagem estruturada. A animalidade, no conto, afirma-se de maneira tautegórica: os animais não são alegorias de vícios ou virtudes humanas, mas significam a si mesmos na pujança de sua realidade biológica. Eles exteriorizam as forças primitivas capazes de desorganizar a estabilidade artificial do mundo civilizado, forçando a personagem a um confronto direto com o vital orgânico que o intelecto tentou em vão recalcar.

Esse sentimento de ameaça imanente adquire contornos espaciais agudos com a menção ao jardim zoológico situado no próprio campus universitário de Ile-Ife, onde Luna se hospeda. A conjectura de que "um daqueles bichos se lembrasse de fugir e comesse por aí a rondar" desencadeia um sobressalto imediato, levando a protagonista a erguer-se de um salto para verificar se a porta está trancada de forma a proteger-se. O espaço de contenção animal deixa de representar o domínio científico do homem sobre a natureza para se transmutar num repositório de perigo latente, lembrando a constante vulnerabilidade humana perante a

ferocidade indomada. A barreira física da rede na janela, contra a qual voam nuvens noturnas de mosquitos e bichinhos atraídos pela luz da sala, metaforiza essa fronteira exígua e defensiva que separa a interioridade humana da vastidão do caos biológico exterior.

A invasão psicológica do não-humano atinge um de seus ápices quando o amigo brasileiro, Da Silva, alerta Luna sobre a presença furtiva de serpentes na relva úmida. A mera enunciação do animal rastejante é suficiente para que Luna experimente uma sensação de pavor somático, sentindo fantasmagoricamente "cobrinhas a subirem-lhe pelas costas acima, rastejando como seda a estalar e a enrolarem-se debaixo do vestido". A literatura atesta aqui a falência da razão: o bestiário não reside apenas fora do sujeito, mas tem a potência de invadir o seu imaginário físico, de dissolver a segurança do espaço habitado e de impor um cerco ontológico. Esse mesmo pavor se manifestara anteriormente, quando um simples ruído contínuo nos arbustos levava Luna a imaginar "cobras, lacraus, lagartos", motivo que a fez correr aterrorizada para fora de seu próprio quarto de dormir.

Em uma vertente complementar da análise do bestiário, o conto de Orlanda Amarílis mobiliza a imagem animal sob a ótica sociológica do rebaixamento e da reificação, processos violentos e intrínsecos à condição do homem inserido nas engrenagens burocráticas. Submetida ao exaustivo trânsito por diversos aeroportos internacionais, marcada pelo cansaço físico e pela ausência de consideração por parte das companhias de aviação, Luna amarga a constatação de que os viajantes não são tratados com dignidade, refletindo que "os passageiros são largados como gado em cada etapa". A utilização da metáfora do gado, rebanho cuja existência é gerida de forma utilitária, anônima e apática, reflete a despersonalização do sujeito. O sistema econômico subtrai aos indivíduos a sua subjetividade e a sua prerrogativa kantiana de serem tratados como fins em si mesmos. Nem todo humano é tratado de forma distinta ao animal que ele acredita estar em uma condição existencial inferior à sua. A condição humana é idêntica em direitos à condição do animal conduzido sem autonomia de um curral para o outro, quanto mais o sujeito está próximo da base da pirâmide social.

Quanto mais toma consciência de sua condição social, o sujeito, o mecanismo de autoelevação através do qual o ser humano julga poder isolar-se plenamente em sua civilidade superior colapsa. O animal literário, revelado quer sob a repulsa ao bicho escorregadio, quer sob a humilhação do ajuntamento bovino, sublinha o constante desamparo do ser, obrigando o leitor a interrogar os precários limites entre o sujeito moderno e as inexoráveis correntes da vida biológica orgânica. O bestiário assume o estatuto de metáfora ao deflagrar uma desestabilização do sujeito que o impele à busca vertiginosa por uma identidade autêntica. É na intersecção dessas duas vertentes – a tragédia do determinismo social e o assombro diante do vitalismo orgânico irracional – que os contos de Orlanda Amarílis podem ser lidos e interpretados.

No conto *Thonon-les-Bains*, a fatalidade que se abate sobre a emigrante cabo-verdiana Piedade ilustra o processo de animalização do sujeito humano defronte aos que não reconhecem sua humanidade por qualquer razão que seja. Piedade, que emigrara para a França em busca de melhores condições materiais, é assassinada pelo noivo ciumento no chão de uma casa de banho, sendo o seu fim descrito com a perturbadora constatação de que fora "degolada como se de um porco se tratasse". A escolha dessa figuração zoomórfica para relatar o extermínio da personagem aniquila a sua dignidade humana no momento da morte, convertendo-a em pura matéria orgânica abatida, depois de empurrá-la para a fronteira da animalidade pela violência do mais forte. A desumanização que acompanha essa tragédia é reiterada pelo próprio irmão da vítima, Gabriel, ao constatar a impotência de clamar por justiça em solo estrangeiro, declarando que "emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada". Essa redução ontológica do sujeito subalterno à escória e ao animal de abate consolida uma leitura social do conto de Amarílis. A opressão sistêmica expropria a humanidade do indivíduo até lhe restar apenas o corpo coisificado.

Retornando à tessitura do conto *Luna Cohen*, constata-se que a tensão primordial entre a noção de humanidade e de animalidade se articula por meio do embate estrutural entre o apogeu da construção cultural e a irredutibilidade da matéria biológica. Historicamente, a postulação da superioridade antropológica fundamenta-se na capacidade intelectual e na elevação do "espírito", instâncias singulares do saber que permitiriam ao ser humano um desprendimento existencial do mundo orgânico e imanente para vivenciar a sua abertura ao mundo. Na narrativa de Orlanda Amarílis, a protagonista encarna metodicamente esse ápice do artifício civilizatório: ela é uma pesquisadora imersa em debates analíticos complexos, participando de discussões sobre o sionismo e a história de Israel com seu colega, articulando as orientações metodológicas de sua tese de doutoramento e dissertando acerca dos desdobramentos sociológicos de revoluções políticas europeias. Todo esse estofo cognitivo atua como uma autêntica fortaleza racional que tenta demarcar uma distância segura das pulsões instintivas inerentes à animalidade. Contudo, o ambiente geográfico e climático da Nigéria, caracterizado por uma vegetação densa, úmida e impenetrável, atua como a força orgânica silenciosa que corrói paulatinamente essa pretensa autonomia do intelecto. A falência dessa segurança intelectual na delimitação do humano evidencia-se na ineficácia dos escudos civilizatórios erguidos para velar a dimensão biológica da espécie.

A reflexão filosófica de Jacques Derrida postula que o vestuário e o pudor operam como atributos estritamente humanos, criados não apenas como proteção térmica, mas primordialmente para ocultar a nudez animal da carne, o que instaura a ilusão estética e moral de uma essência desvinculada do estado de natureza. No percurso de Luna, a tensão atinge o seu ápice de assombro quando o terror instintivo atravessa as barreiras de suas indumentárias,

momento em que a ameaça rastejante da fauna é imaginada invadindo sorrateiramente a intimidade de seu "vestido cor-de-rosa com ramagens verdes". A ironia literária subjacente reside no fato de que o próprio traje feminino ostenta motivos botânicos, configurando uma tentativa da cultura de domar e estetizar a natureza em um tecido, a qual se revela absolutamente inútil quando o pavor orgânico subjuga a mente da pesquisadora. Essa vulnerabilidade impõe-se quando a protagonista, ao deparar-se com o cansaço extremo e as falhas do conforto artificial, atravessa o espaço do quarto inteiramente despida em direção ao banho de madrugada, um momento de despojamento que a destitui das blindagens acadêmicas e a reconecta à fragilidade fundamental do animal perante as agressões térmicas de um ar condicionado que lhe fere a garganta.

Ademais, o conflito entre as instâncias do humano e do inumano materializa-se por intermédio de um inevitável colapso somático da protagonista. A tentativa civilizatória de suprimir a fisiologia em prol da razão instrumental é um esforço precário e suscetível à ruína. O distanciamento da animalidade, almejado pelo domínio da técnica e pela assepsia dos espaços intelectuais, é desmentido com gravidade por um severo quadro clínico de cólicas, espasmos e infecção intestinal que prostra a personagem por um período de três semanas. A doença, lida sob esse enquadramento ontológico, opera como o grande nivelador das espécies. Enquanto a mente e as ambições de Luna anseiam por dominar as teorias históricas e dar prosseguimento ao recolhimento de dados, o seu trato gastrointestinal a submete incondicionalmente às leis irrefreáveis da biologia, reduzindo-a a uma existência reativa e apática, abandonada em uma cadeira de lona onde se limita a observar o voo de insetos. O corpo doente e febril recusa a transcendência do controle humano e reafirma a sua imanência como matéria perecível, atestando que, a despeito de toda a erudição acumulada ou das complexidades de seu debate político, o indivíduo permanece irrevogavelmente atado às engrenagens orgânicas.

Por conseguinte, a arquitetura do conto desvela que a demarcação entre a humanidade e a animalidade não consubstancia uma vitória irrevogável do progresso, mas sim uma fronteira provisória e mantida a alto custo psicológico. Os arranjos universitários, os jantares em hotéis de luxo distanciados da realidade local e a formulação de pesquisas científicas representam os esforços laboriosos do trabalho, a ferramenta central por meio da qual o ser humano reprime a exacerbação dos instintos para sustentar o mundo da razão. Todavia, a ficção de Orlanda Amarílis diagnostica as fissuras dessa retórica da exclusão. A presença imponderável da animalidade no limiar das cercas que protegem as vivendas humanas — e, sobretudo, a animalidade que habita e adoece as próprias entranhas da personagem — nos lembra de que a civilidade é um artifício constantemente sitiado pelas forças inarticuladas e caóticas da matéria

viva, forças estas que não reconhecem títulos acadêmicos e que aguardam as fraturas do nosso entendimento para reafirmarem a sua inegável e ancestral soberania.

5. Amarílis e Faro: o fantástico e o animista nas fronteiras do humano

A poética de Augusta Faro consolida-se através de um trânsito estético muito bem delineado entre os modelos ocidentais do gênero fantástico e do maravilhoso. No conto *As formigas*, atesta-se a adesão aos paradigmas do fantástico postulados pelo estruturalista Tzvetan Todorov. Para Todorov, o fantástico fundamenta-se na irrupção de um evento aparentemente impossível que provoca uma profunda hesitação psicológica na personagem ou no leitor, entes que concebem o mundo pelas leis do mundo natural. A experiência da personagem Dolores, atormentada por um invasivo exército de formigas que riem e marcham com intencionalidade, choca-se contra a barreira do racionalismo e do positivismo. O meio social que cerca a protagonista reage com um ceticismo clínico: a comunidade em torno dela – médicos, vizinhos, parentes – reduz os delírios a uma possível frustração afetiva, à solidão, à não realização de uma vida conjugal. Essa recusa social em aceitar a coexistência do extraordinário com a materialidade condena Dolores à loucura e à morte. A narrativa opera precisamente na transgressão violenta e agonizante das leis naturais, característica central do fantástico europeu.

Outras narrativas de Augusta Faro, presentes na mesma coletânea, revelam o emprego do maravilhoso e do realismo mágico, vertentes em que o evento insólito dispensa a hesitação dolorosa do fantástico e insere-se de forma assimilável na realidade ficcional. No conto *As Flores*, a protagonista Rosa nasce acompanhada de fenômenos atmosféricos de coloração rósea, traz no peito uma mancha perfeitamente desenhada na forma de um galho de roseira, nutre-se apenas de pétalas e exala uma intensa fragrância floral. Diferentemente da angústia solitária de Dolores, a condição de Rosa é gradualmente absorvida por sua comunidade. Embora a princípio suscite orações, temores escatológicos e atraia contingentes de médicos, cientistas e parapsicólogos, o extraordinário acaba perdendo o caráter assombroso. A cidade acostuma-se à peculiaridade da menina, que cresce saudável, desenvolve uma sociabilidade plena, culminando em um casamento apesar de suas singularidades. No leito nupcial, seu corpo é transmutado em rosas de todas as cores. Essa dissolução da dúvida e a naturalização do inexplicável no convívio humano alinham-se profundamente com o realismo mágico, modalidade narrativa que trata o inverossímil com a mesma prosaicidade conferida aos atos corriqueiros.

A mesma operação do maravilhoso e da diluição da fronteira entre sobrenatural e realismo ocorre no conto *As Sereias*. Yara, a protagonista, e seu noivo forasteiro estabelecem contato noturno e harmônico com dezenas de sereias mitológicas nas águas de um rio local.

Após a morte do marido e do filho do casal, a carga mágica da narrativa é transferida ao corpo de Yara, cujos cabelos passam a crescer em velocidade vertiginosa e contínua. Em vez de marginalizar a viúva por essa anomalia fisiológica, a cidade mercantiliza o absurdo: a abundante cabeleira de seda dourada da mulher impulsiona a inauguração de uma nova indústria têxtil, voltada à fabricação de mantas, cortinas e colchas feitas com seus fios capilares, promovendo o progresso e até a construção de um aeroporto. O insólito não rompe a estrutura da sociedade, mas é subjugado ao seu pragmatismo econômico e rotineiro. O desfecho da narrativa, no qual Yara entra nas águas entoando um canto desconhecido na companhia das sereias cristalizadas no imaginário local, firma a narrativa como lenda, sem exigir que o leitor ou a cidade procurem por explicações racionalistas.

Por esses exemplos podemos compreender que a ficção de Augusta Faro transita entre a aflição suspensa do fantástico, demonstrada pelo colapso de uma mentalidade higienista confrontada pelo inominável em *As formigas*, e a passividade encantatória do maravilhoso e do realismo mágico, exposta de maneira sublime na aceitação coletiva das anomalias corporais botânicas de *As Flores* e nas transformações capilares prodigiosas de *As Sereias*. Ao contrário dos contos da autora goiana, o conto *Luna Cohen*, da cabo-verdiana Orlanda Amarílis, exige um deslocamento epistemológico vigoroso que afaste a narrativa das tradicionais categorias ocidentais do insólito. O realismo animista desponta na teoria literária como uma formulação decolonial indispensável para a análise das literaturas africanas, distanciando-se do enquadramento do fantástico europeu – marcado pela vacilação cartesiana descrita por Tzvetan Todorov – e do realismo mágico latino-americano. O animismo configura-se como uma cosmovisão contínua na qual o mundo material e o espiritual mantêm um diálogo indissociável e orgânico. Nessa ontologia, a intervenção de forças extraordinárias não provoca uma ruptura da ordem natural, mas expressa a integração natural de diferentes planos de existência como um regime corrente de significação social.

A poética da escritora cabo-verdiana insere-se de forma muito peculiar nessa vertente. O ensaísta Jose Luis Hopffer Cordeiro Almada aponta que a ficção de Cabo Verde pós-independência operou uma transição estética de um realismo social engajado para narrativas nas quais a realidade telúrica e espiritual atua como o motor fundamental da intriga, inserindo elementos outrora julgados absurdos em uma vivência verossímil das dinâmicas existenciais africanas. No caso específico do conto *Luna Cohen*, a ambientação transcorre na Nigéria, e a atmosfera que circunda a protagonista é intensamente tensionada pelas premissas do materialismo animista. O texto encena o embate silencioso entre a racionalidade ocidental da formação acadêmica de Luna, empenhada em sua tese de doutoramento, e o animismo do espaço geográfico e social que a acolhe.

O realismo animista estipula ainda que o imaginário espiritual atue como o principal organizador das práticas e hierarquias coletivas, regulando a sociabilidade muito além do que o secularismo eurocêntrico pode conceber. A narrativa tangencia essa complexa rede simbólica ao descrever a observação atenta de Luna em relação aos rituais sociais. Durante um almoço no campus, a protagonista presencia a chegada do chefe de um clã que, ao aproximar-se do anfitrião, dobra os joelhos no mosaico cinzento e verga-se até tocar com a testa no chão. Luna constata a permanência de sistemas de classe e tradições e defronta-se com um tecido social no qual a reverência corporal não constitui mera etiqueta diplomática, mas a corporificação de uma estrutura ancestral que organiza o mundo visível – os reis, os chefes de tribo e os anciãos – em contínuo respeito à hierarquia emanada pelo mundo invisível das tradições. A literatura africana, orientada por essas matrizes, cumpre a função de projetar modos de significação radicalmente enraizados na ancestralidade e na oralidade, forçando a intelectualidade externa a reconhecer a soberania imperturbável dessa cosmologia paralela.

A crise de desamparo vivida pela protagonista agudiza-se de forma incontornável em decorrência de sua limitação para se integrar a esse realismo imanente. Luna Cohen, judia e orgulhosamente cabo-verdiana, rejeita o imperialismo discursivo e a obsessão sionista de seus pares europeus na universidade, firmando-se em uma identidade diaspórica própria. Entretanto, a sua ferramenta de apreensão da vida ainda se limita ao racionalismo dos métodos e ao recolhimento sistemático de dados. Quando a sua mente é invadida pelo pavor fantasmagórico de cobras a rastejar estalando sob as suas vestes, e o seu corpo físico sucumbe a uma severa infecção intestinal que a paralisa por semanas, a narrativa consolida o triunfo da materialidade indomável sobre o paradigma secularizante.

Na perspectiva decolonial dessa poética literária, a natureza e a cultura locais não assumem o papel de um pano de fundo exótico ou passivo. Ao contrário, atuam com uma agência poderosa que repele a arrogância da compreensão cartesiana. A análise de "Luna Cohen" através do realismo animista comprova, assim, que Orlanda Amarílis concebe uma obra em que as balizas da racionalidade acadêmica são continuamente tensionadas. A mensagem última parece ser a de que o solo africano não se deixa assimilar meramente como um objeto de teses e inquições históricas. Ele se impõe como um autêntico organismo plural e espiritualizado, no qual as forças insondáveis da tradição comunitária, do mito corporificado e do vitalismo da matéria afirmam autonomamente a sua soberania e o seu modo único de inscrever o ser humano no mundo.

A representação literária da animalidade e o consequente mergulho das personagens no delírio configuram eixos analíticos centrais para demarcar a profunda distância epistemológica entre os contos *As formigas*, de Augusta Faro, e *Luna Cohen*, de Orlanda Amarílis. Essas narrativas mobilizam o contato do ser humano com a fauna para encenar o

colapso da racionalidade e da pretensa superioridade antropológica, mas o fazem através de chaves teóricas radicalmente distintas. A análise comparativa dessas instâncias permite distinguir com precisão o enquadramento ocidental dos gêneros do insólito — notadamente as tensões entre o fantástico e o realismo mágico — da complexidade decolonial imanente ao realismo animista, matriz conceitual na qual a relação inseparável entre a matéria e o espírito organiza ativamente o tecido social e a historicidade africanas.

Em *As formigas*, a irrupção do animal no espaço doméstico opera como uma transgressão violenta e literal das leis biológicas que sustentam o mundo empírico, instaurando o delírio por meio da aguda hesitação epistemológica postulada por Tzvetan Todorov, conforme vimos. A protagonista Dolores, imersa em uma neurose higienista, dedica-se à purificação asséptica de sua própria boca e dos dentes inorgânicos de suas bonecas de celuloide. O seu delírio instala-se de forma irreversível quando o assédio animal usurpa características exclusivamente humanas: as formigas riem alto com um som cadenciado assemelhado a uma serrinha de brinquedo, marcham de forma intencional e destroem ativamente os símbolos da redoma de pureza da personagem. A patologia que acomete a mente de Dolores é, fundamentalmente, o corolário do isolamento imposto por uma epistemologia de bases cartesianas. A sociedade que a cerca, representada pelos saberes médicos, pela utilidade pragmática dos irmãos e pela vistoria do Corpo de Bombeiros, exige a empiria positivista e reduz o evento insólito a diagnósticos de ociosidade, frustração afetiva ou mera "cisma", recusando-se peremptoriamente a validar a experiência do assombro.

Essa dinâmica afasta *As formigas* do paradigma do realismo mágico. Segundo a teórica Irène Bessièrre, no maravilhoso e no realismo mágico, a ocorrência do impossível atua como uma linguagem da coletividade que compensa as desordens do mundo real; o acontecimento irreal não problematiza a essência da lei normativa, mas apresenta-se como perfeitamente aceitável e imanente ao cotidiano daquela comunidade ficcional. Na obra de Augusta Faro, pelo contrário, o evento insólito não é passível de conciliação comunitária. Ele opera sob o signo da agressão fantástica e da incerteza, forçando a personagem a fraturar a própria sanidade diante de um meio que repudia a anomalia.

Em diametral oposição, o conto *Luna Cohen* elabora o delírio e a presença animal não como uma infração das leis da física passível de choque fantástico, tampouco como um adorno de realismo mágico, mas como a manifestação soberana de um mundo estruturado sob o realismo animista. A protagonista Luna, uma pesquisadora acadêmica diaspórica imersa em debates históricos e políticos do Ocidente, viaja à Nigéria munida de todo o instrumental teórico, racionalista e metodológico. O seu contato com a fauna local não pressupõe o aparecimento de bestas impossíveis, mas o choque extenuante com uma vitalidade orgânica real que a sua redoma intelectual é incapaz de domesticar. A mera presença de sardões

enormes, sardaniscas prontas a atacar ou a ameaça latente de animais em um jardim zoológico no campus impõe um terror instintivo à protagonista. O delírio que assalta Luna Cohen não nasce da quebra das leis da física. No entanto, a personagem é invadida pelo pavor fantasmagórico de sentir "cobrinhas a subirem-lhe pelas costas acima, rastejando como seda a estalar e a enrolarem-se debaixo do vestido", e o seu embate com o ambiente culmina em um severo colapso corporal, consubstanciado em uma infecção intestinal que a condena a semanas de apatia letárgica.

O delírio fóbico de Luna atua como o sintoma da falência da razão acadêmica perante um ambiente no qual o materialismo animista detém a agência primordial. Para teóricos decoloniais, como Harry Garuba, o realismo animista rejeita leituras exógenas que tentam enquadrar as literaturas africanas nos moldes latino-americanos do realismo mágico, pois o animismo não é um expediente estilístico que permite a suspensão provisória e lúdica do real. O animismo constitui uma ontologia profunda e coextensiva à realidade material, na qual as divindades e entes não-humanos habitam organicamente o espaço, orientando a historicidade, o pertencimento social e o próprio ecossistema. A narrativa atesta a fluidez dessa cosmologia quando o colega brasileiro de Luna, Da Silva, relata com absoluta naturalidade discursiva que uma estrangeira do departamento de artes assumira responsabilidades rituais e convertera-se em uma "deusa yorubá". Sob o crivo do realismo animista, a transmutação de uma mulher em divindade não provoca espanto fantástico, pois os deuses corporificam-se ininterruptamente na matéria como parte de um regime corrente e estabelecido de significação coletiva.

A comparação entre as duas literaturas evidencia que a aplicação das teorias tradicionais sobre o gênero fantástico ou o realismo mágico exige a presunção de um mundo normativo e utilitário que é, por instantes, invadido pelo insólito. No ocidentalismo trágico de *As formigas*, o delírio é causado pela irrupção monstruosa do animal que, mesmo um produto da mente, ataca o desejo patológico da assepsia, demonstrando o desamparo humano quando a natureza decide rir da razão. Já na poética cabo-verdiana de *Luna Cohen*, o delírio da protagonista expõe as limitações da racionalidade para compreender um sistema cultural distinto. A animalidade, sejam as cobras que rastejam na relva ou os insetos que batem contra as redes da janela, atua como sentinela de um organismo sociológico plural regido pelo animismo. Nessa configuração estruturante, o invisível, o ancestral e o biológico não pedem permissão estética para existir. Antes, eles afirmam a sua soberania ao rejeitarem o escrutínio racional de quem tenta reduzi-los a meros objetos de observação científica.

Referências

Achebe, C. (1975). *Morning yet on creation day: Essays*. Heinemann Educational.

- Chabal, P., & Daloz, J.-P. (1999). *Africa works: Disorder as political instrument*. Indiana University Press.
- Faro, A. (2001). *A friagem* (5a ed.). Global.
- Garuba, H. (2003). Explorations in animist materialism: Notes on reading/writing African literature, culture, and society. *Public Culture*, 15(2), 249–256.
- Garuba, H. (2012). Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana (E. S. Tarouco, Trad.). *Nonada Letras em Revista*, 15(19), 235–256.
- Osundare, N. (1983). *Songs of the market place*. New Horn.
- Paradiso, S. R. (2015). Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Estação Literária*, 13, 268–281. <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>
- Paradiso, S. R. (2019). Religião e religiosidade nas literaturas africanas: um olhar em Achebe e Mia Couto. *Becalete*.
- Paradiso, S. R. (2020). O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. *Revista Interletras*, 11(2). https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187
- Quayson, A. (1997). *Strategic transformations in Nigerian writing: Orality & history in the work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri*. James Currey.
- Rooney, C. (2000). *African literature, animism and politics*. Routledge.
- Sangari, K. (1990). The politics of the possible. In A. JanMohamed & D. Lloyd (Eds.), *The nature and context of minority discourse* (pp. 231–235). Oxford University Press.
- Silva, J. M. (2001). *Literatura goiana: a estética do ressentimento*. *Jornal Opção*.
- Silva, J. M. (2002). O mito do preconceito linguístico. *Jornal Opção*.
- Taylor, C. (2002). Modern social imaginaries. *Public Culture*, 14, 106.
- Toledo, R. P. (2000). *Histórias de mulheres e de Goiás*. Veja.

Capítulo 4: O real e a voz: o colapso e a reconstituição dos sujeitos em Lari Mundim e Germano Almeida

Resumo

O artigo analisa os romances *Mata de Dentro* (2026), de Lari Mundim, e *Crime nas Correntes d'Escritas* (2025), de Germano Almeida, a partir da noção de real, de Clément Rosset e da teoria polifônica de Mikhail Bakhtin. A investigação examina o modo como estratégias de duplicação existencial e institucional funcionam na qualidade de mecanismos de esquiva perante a contingência singular do real. Enquanto a narrativa de Mundim acompanha a travessia do trauma e da vulnerabilidade social que culmina na transmutação identitária, a ficção satírica de Almeida explora a inflação discursiva do meio literário diante da suposta perda de um manuscrito. A metodologia fundamenta-se no cotejo analítico entre o aporte teórico e a matéria narrativa de ambas as obras. A pesquisa demonstra que o colapso das máscaras e das construções burocráticas não aniquila a subjetividade. A dissolução das representações ilusórias promove o regresso à facticidade da presença corpórea e vocal, instante em que o indivíduo passa a coincidir consigo mesmo na nudez do tempo presente.

Introdução

A constituição filosófica da existência concreta enfrenta, na ontologia formulada por Clément Rosset, a presença irreduzível do real em sua dimensão singular, conceituada pelo filósofo francês como "idiotia", na qual cada acontecimento e cada organismo coincidem estritamente consigo mesmos sem a mediação de sentidos prévios ou de justificativas transcendentais. A consciência hesita em acolher essa crueza. Diante do impacto do trauma ou da perda, a percepção humana elabora frequentemente duplicações mentais, formações rituais e constructos discursivos que intercalam uma distância protetora entre o olhar do sujeito e a insustentável gratuidade dos fatos. Essa mecânica da esquiva, que se manifesta na edificação do que o autor denomina duplo, não opera por meio de uma cegueira perceptiva absoluta, mas sim mediante a dissociação entre o reconhecimento teórico daquilo que ocorreu e a recusa em extrair desse fato as suas implicações práticas e existenciais imediatas.

A produção literária contemporânea em língua portuguesa converte essa tensão em matéria de investigação estética. Os romances *Mata de Dentro* (2026), de Lari Mundim, e *Crime nas Correntes d'Escritas* (2025), de Germano Almeida, constroem caminhos convergentes e

opostos de desarticulação das certezas subjetivas por meio do desdobramento da realidade. As narrativas seguem direções distintas. A ficção de Mundim (2026) acompanha o colapso das garantias institucionais da professora Sílvia Vicente, cuja travessia pelo pavor do assédio, pela perda da moradia e pela vivência do desabrigo aciona rituais de contagem e desdobramentos nominativos para sobrepujar a opacidade do cotidiano urbano. A narrativa satírica de Almeida (2025) examina a sociabilidade do meio intelectual em um festival literário na Póvoa de Varzim, cenário no qual o extravio banal de um suporte digital de dados mobiliza a invenção de um enigma policial sobre uma caixa vazia.

A articulação desse horizonte ficcional e filosófico permite delimitar a indagação norteadora que rege o presente estudo: de que maneira as estratégias de duplicação existencial, institucional e fabular presentes em *Mata de Dentro*, de Lari Mundim (2026), e em *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida (2025), operam como mecanismos de esquiva perante a contingência do real, e em que medida o colapso dessas duplicações – tensionado pela emergência de novas inflexões vocais – reconfigura o estatuto da subjetividade na literatura lusófona contemporânea? A hipótese de trabalho responde a esse problema. Sustenta-se que o desmoronamento dos duplos defensivos não destrói o sujeito, mas promove o seu regresso à facticidade da presença corpórea e vocal, momento em que a renúncia às máscaras e às construções artificiais restaura a coincidência do indivíduo consigo mesmo na nudez do tempo presente.

A investigação apoia-se em dois eixos teóricos complementares. A ontologia de Clément Rosset (2008) oferece os conceitos de idiotia e de duplo para examinar as formas de recusa da realidade e a sua superação. A perspectiva de Mikhail Bakhtin (2008) sobre o romance polifônico e a dialogicidade fornece as bases para analisar a disputa de vozes equipolentes que descentralizam a autoridade narrativa e redefinem a expressão da alteridade. O percurso analítico organiza-se em quatro etapas progressivas. A primeira parte examina a ontologia da idiotia do real em Clément Rosset (2008). O capítulo seguinte investiga as mecânicas de duplicação existencial e transmutação nominativa na prosa de Lari Mundim (2026). A terceira seção analisa a ficcionalização paródica e a circulação do duplo na esfera social no romance de Germano Almeida (2025). O estudo encerra-se com a reflexão sobre a orquestração da polifonia vocal como espaço de recomposição do sujeito perante a facticidade da existência.

1. Sobre matar e cair

1.1 Resumo da trama

A matéria narrativa do romance *Mata de Dentro*, de Lari Mundim, organiza-se a partir da desestruturação da rotina da personagem Sílvia Vicente, cuja trajetória transita entre o esfacelamento de suas prerrogativas sociais enquanto professora da rede pública e a vivência do desabrigo nas dependências de uma praça urbana. O espaço público surge descrito a partir de uma topografia da degradação, na qual a antiga fonte luminosa convertida em banheiro a céu aberto espalha um odor acre pelo entorno. As pessoas que ocupam as marquises do centro urbano passam por um processo sistemático de desposseção de seus registros cartoriais. A perda dos sobrenomes impõe a substituição dos nomes próprios por alcunhas circunstanciais, atribuídas conforme marcas corporais, vícios de linguagem ou impressões imediatas fixadas pelos companheiros de calçada. Sílvia recebe inicialmente a designação de "Senhora", decorrente de sua idade madura, para posteriormente ser rebatizada como "Vereadora", denominação jocosa derivada da vocalização contínua de um enunciado inventado que funciona como mecanismo de defesa contra o colapso.

— Senhora, dai-me o desencanto, que agradeço. Senhora. Dai-me. O desencanto que. Agradeço.

Se conseguisse chegar em casa sem esquecer, anotaria aquele arranjo num pedaço de papel para colocar no altarzinho eclético. Naquele sábado, se ocupava também em pensar que orações têm mais probabilidade de sobrevivência, de um século para o outro e com uso corriqueiro, se tiverem sido elaboradas com palavras bem escolhidas. Todas as dores acalmar-se-ão. Mas há quem diga que a fé não tem afinidade com esse tipo de preciosismo, tem menos a ver com a compreensão do que se escreve e do que se escuta e do que se fala, e mais a ver com o que se recia no entendimento (Mundim, 2026, p. 10).

A caracterização de Sílvia na condição de pessoa em situação de rua articula-se por meio de comportamentos compulsivos que visam a reorganizar a percepção do tempo e a conter o medo. A personagem desenvolve rotinas rígidas que incluem o encaixe geométrico das mãos, a contagem metódica da respiração em ciclos de sete tempos para inspiração e nove para expiração, além da verificação sistemática da passagem de veículos de cor branca. Essas estratégias corporais estabelecem um contraponto ao ambiente hostil da praça, onde o território se encontra loteado sob o controle rígido de um sujeito que chefia o consumo de drogas na região. A convivência com os demais ocupantes da marquise — Filé, a jovem gestante, Ateu, Meia-bomba, Considerado, Maria Branca, Saritão, Piá e o cão Mané — expõe as formas precárias de solidariedade e violência que caracterizam a permanência naquele espaço. A vulnerabilidade da personagem atinge um momento crítico quando zombarias

masculinas e a aproximação da noite a forçam a buscar abrigo temporário na estação rodoviária.

A busca por espaços de refúgio leva a protagonista a frequentar equipamentos públicos nos quais a presença do corpo marginalizado possa ser tolerada. A Biblioteca Municipal Carolina Maria de Jesus converte-se em um ponto de pausa para a personagem, oferecendo acesso ao sanitário, ao bebedouro e à leitura de edições de *Macunaíma* em um ambiente climatizado. O trânsito pela biblioteca revela a busca por preservação da dignidade em meio ao apagamento social. A permanência de Sílvia no recinto é acompanhada pelo respeito silencioso das funcionárias, em contraste com a rejeição experimentada nos estabelecimentos comerciais do centro da cidade.

Sobrevivendo nas ruas, sem qualquer cuidado com a higiene, tinha aprendido que sua invisibilidade era seletiva, e não se sustentava em ambientes privados. Por isso, considerava a biblioteca pública um dos melhores lugares do mundo para se estar, com ou sem ar-condicionado. Quando o sol corou e o mau cheiro pairava a meio metro do chão na praça, buscava refúgio entre os livros, a uns cento e oitenta passos dali. Desde a primeira visita, ouviu boa tarde na entrada – e quase ninguém diz boa tarde (Mundim, 2026, p. 17-18).

O percurso de Sílvia pelo espaço urbano inclui também a entrada em um centro cultural mantido por uma instituição financeira, distante trezentos e vinte e dois passos da rua principal. No interior das galerias, a personagem depara-se com a videoarte *Tierra*, da artista guatemalteca Regina José Galindo, obra que projeta em ciclo contínuo a imagem de uma mulher indígena desnudada sobre um monte de terra enquanto uma escavadeira circunda o terreno. A contemplação da obra de arte interrompe-se quando a vigilante da sala de exposição reconhece na visitante a mulher cuja imagem constava em cartazes de busca espalhados pela cidade. A intervenção da funcionária desencadeia o acionamento do serviço social e a condução da ex-professora até a delegacia de polícia, onde a denúncia do desaparecimento havia sido registrada por Marlene das Dores Garcia.

Após o depoimento prestado às autoridades policiais e a passagem pelo albergue da prefeitura, Sílvia empreende uma longa caminhada de regresso ao Residencial Jardim Bom Sucesso, povoado conhecido como Vila Groselha. O trajeto a pé refaz a memória espacial da cidade, cruzando bairros antigos, construções alteradas e espaços de sociabilidade da juventude, como o antigo clube social Gramado, transformado em estacionamento particular. Ao alcançar o endereço de sua residência, adquirida no passado por meio de financiamento

habitacional, a personagem encontra o imóvel parcialmente destruído. O incêndio fora provocado pelo alastramento das chamas de uma vela acesa para Exu no altar doméstico durante o período em que Sílvia se ausentara para um retiro espiritual na Chapada dos Veadeiros.

Dentro da casa onde havia vivido com Rogério e, depois, com Cisne, a professora identificou muito pouco como seu. Isso ajudava a manter um certo distanciamento de afetações, ignorar o apego demonstrando alguma frieza sem consequências imediatas. Não encontrou mais o cantinho dos LPs. A coleção de miniaturas de biscuit, também não. Nem os certificados, que exibia emoldurados no corredor de acesso aos quartos. Os livros, como corpos destroçados em acidente aéreo, forravam o chão até onde os olhos alcançavam (Mundim, 2026, p. 37-38).

A constatação da ruína doméstica inclui o recolhimento das cinzas e dos restos de correspondência acumulados sob a porta de entrada. A tragédia do incêndio resultara na morte por asfixia de seu gato de estimação, Cisne, animal recolhido anos antes durante uma enchente e constituído como a principal referência afeto-familiar da protagonista. A destruição da casa provoca a desintegração do sentimento de pertencimento material, levando Sílvia a deitar-se sobre o chão atulhado de papéis incinerados e fuligem. A intervenção de Marlene retira a personagem daquele estado de paralisia, conduzindo-a para o próprio apartamento, um espaço de repouso protegido por um biombo de bambu.

A busca por recomposição psíquica de Sílvia remete ao período em que se hospedara no Santuário, centro terapêutico localizado nas proximidades do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (Mundim, 2026). A experiência no cerrado goiano expôs a personagem a práticas alternativas de cuidado, meditação diária, hatha yoga, uso de medicinas da floresta e dietas preparatórias para limpezas corporais profundas conduzidas por raizeiras tradicionais da região de Cavalcante. O convívio com os anfitriões Amaranta e José, bem como com os demais hóspedes do retiro, exigia o cumprimento de tarefas comunitárias de manutenção do espaço e a imersão em dinâmicas de desintoxicação física e emocional.

Os chalés foram construídos na parte mais fechada da mata. A sinalização indicava que homens e mulheres tinham aposentos separados. Cada ala tinha um banheiro seco, cujo uso fora sobriamente orientado pelos jovens anfitriões. Os quartos, espartanos. Paredes erguidas com tijolos de adobe, tênue iluminação natural vazando pelas frestas da cortina com estampa geométrica. Um luxo era o tapete colocado junto à cama, fio grosso de algodão tinto em tons pastéis, trançado à mão (Mundim, 2026, p. 42-43).

Durante a estada no Santuário, Sílvia travou contato com ensinamentos sobre a nutrição prânica ministrados por Dimas, um praticante que relatava alimentar-se da luz solar há mais de uma década. Os conhecimentos assimilados durante esse período serviram posteriormente como sustentação imaginativa e biológica para suportar a privação alimentar vivenciada durante o tempo de perambulação nas ruas da cidade. A permanência no retiro foi acompanhada pelo avanço de queimadas criminosas na vegetação nativa da Chapada, estabelecendo um paralelo entre a devastação ambiental do cerrado e a combustão interna que consumia a história pessoal da protagonista.

A organização da correspondência resgatada dos escombros da moradia revela um envelope artesanal contendo quarenta reais e um bilhete manuscrito assinado por Ariel W. da Silva, no qual se declarava a quitação de uma dívida (Mundim, 2026). A tentativa de desvendar a origem daquela mensagem mobiliza o apoio de Oclivan, primeiro marido de Sílvia, proprietário de uma pizzaria de sucesso na cidade. Dezoito anos após o término do matrimônio, Oclivan dispõe-se a transportar a ex-esposa em seu veículo Monza verde até o endereço indicado no remetente, situado na feira comunitária da Rua do Bispo.

A chegada à casa número 49 da Rua do Bispo coloca Sílvia em contato com a costureira Alzira, senhora idosa que mantém na sala de estar um altar dedicado a Exu e a Nanã. O diálogo entre as duas personagens expõe a história de Franz da Silva, neto de Alzira e antigo aluno de Sílvia no Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares. A narrativa da avó revela que o jovem fora morto pela Polícia Militar em julho de 2013, aos vinte e três anos, após o envolvimento em um assalto a um estabelecimento comercial da periferia.

— Eu acredito que a polícia mente — a professora opinou, sem sangue na face. Franz havia saído de casa no sábado à tarde, deixando Ariel com a avó. Falou que ia procurar emprego. — Então não vai de chinelo, eu falei pra ele. — Eu sinto muito — a voz de Sílvia saiu fraquinha. — Naquela época, Franz colocou na cabeça que tudo estava dando errado porque ele tinha uma dívida a pagar e o universo estava cobrando. Quando a mulher dele foi embora pra terra dela, coitada, eu virei a mãe-vó da criança e ele começou a tomar cachaça todo dia. (Mundim, 2026, p. 84).

A elucidação da dívida mencionada no bilhete remete ao caderno de anotações deixado por Franz, no qual o jovem registrara uma lista de desejos para o ano de 2013, incluindo a devolução de quarenta reais à figura que denominava de "Patrocinadora". A consulta aos pertences do falecido revela que Ariel W. da Silva, a criança criada por Alzira, compreendia sua própria identidade de gênero enquanto jovem trans, assumindo o nome do pai e buscando

honrar os compromissos pendentes registrados nos cadernos de poesia. A quantia enviada pelo correio correspondia ao valor que Franz pretendia restituir a Sílvia, reconhecida pelo rapaz como a incentivadora de sua produção literária.

A reconstituição dos eventos ocorridos no Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares elucida o conflito pedagógico e existencial que antecedeu a desestruturação psíquica de Sílvia. A instituição de ensino localiza-se na divisa entre as comunidades periféricas conhecidas como Dicá e Dilá, separadas por um anel viário de tráfego intenso de caminhões, onde os estudantes organizavam protestos diários denominados de "rebelião" para interromper o trânsito e realizar a travessia em segurança. Franz ingressara no segundo ano do ensino médio apresentando uma caracterização física singular, marcada pela maturidade precoce dos traços faciais e pela postura reservada diante dos demais colegas.

Aos dezesseis anos, tinha o porte dos garotos de catorze, embora os pelos já recobrissem seu corpo e as costeletas se emendassem com uma barba surpreendente. Encostou a bicicleta na grade que cercava a árvore de flores amarelas e depositou a mochila sobre o chão coberto de pedras redondas. Com os dedos, penteou os cabelos buscando não desfazer os cachos negros. Abaixou as meias, dobrou a barra da calça lentamente. Uma vez. Duas. Ainda agachado, olhou para os lados antes de cheirar os sovacos (Mundim, 2026, p. 91-92).

A relação entre a professora de literatura e o estudante desenvolveu-se a partir do interesse compartilhado pela escrita poética. Franz mantinha o hábito de registrar versos em um caderno escolar, chamando a atenção das garotas da turma durante atividades recreativas e motivando a realização de um sarau dedicado à poesia contemporânea. O engajamento do garoto nas aulas de Sílvia culminou na entrega de bilhetes manuscritos e na criação do poema intitulado "Jorgina de bronze", alusivo ao busto fincado no pátio da escola.

A aproximação entre docente e discente ultrapassou os limites institucionais quando Franz compareceu à residência de Sílvia em um sábado dedicado à faxina doméstica. O jovem apresentou-se portando um buquê de flores colhidas no caminho e solicitou permissão para utilizar o sanitário e tomar água. A permanência do garoto no imóvel desdobrou-se em uma conversa de tom invasivo sobre a vida pessoal da professora, culminando em um ato de assédio físico no momento da despedida.

Aquele passo adiante era uma incógnita. Franz movia-se na direção da professora como se fosse atravessá-la. Fez um gesto de entrega da caneca, e ela, ao estender a mão para apanhá-la, foi surpreendida com um abraço. Um abraço roubado. Como um lutador

de judô, o rapaz se encaixou no corpo de Sílvia, cutucando seu pau na coxa dela. Uma, duas vezes. — Sai daqui. — Já vou embora. — E, com a porta aberta, completou desastrosamente — Imagina a nossa história no jornalzinho da escola... (Mundim, 2026, p. 117-118)

A intrusão violenta e a ameaça implícita de difamação desencadearam em Sílvia um quadro grave de pânico e sofrimento psíquico. A ex-professora buscou o amparo imediato de Marlene, que a auxiliou na gestão da crise e na correção das avaliações escolares. O afastamento do trabalho por licença médica e a subsequente solicitação de férias antecipadas alimentaram boatos na sala dos professores e nos corredores do colégio, atribuindo à vítima o envolvimento em um relacionamento impróprio com o estudante ou o compartilhamento de uma união afetiva com Marlene.

As fofocas institucionais e o constrangimento social intensificaram o isolamento de Sílvia no Residencial Jardim Bom Sucesso. A caracterização da personagem no bairro esteve historicamente sujeita a estereótipos moralistas devido à sua opção de morar sozinha, usar cabelos raspados à máquina e dispensar a tutela masculina. Nem mesmo o período em que residira com Rogério, homem mais velho que veio a falecer em decorrência de um infarto fulminante após revelar sua condição de impotência sexual, fora suficiente para cessar as especulações da vizinhança sobre a sexualidade da docente.

Na lógica de qualquer macho rústico do bairro, incluindo os calvos, mulher que desse pouca prosa era sapatão. Mulher que não usasse vestido era sapatão. Mulher que preferisse usar os cabelos curtos era sapatão. Essa era a fama de Sílvia Vicente no Residencial Jardim Bom Sucesso, também conhecido como Vila Groselha. Nem a presença de Rogério em sua vida teve poderes de cessar a maledicência, que pouco incomodava a professora (Mundim, 2026, p. 75).

O esfacelamento das relações institucionais culminou na concessão de afastamento definitivo da sala de aula por motivo de burnout e depressão medicada, levando Sílvia a aceitar posteriormente a recolocação em funções administrativas na rede estadual de ensino. A perda das referências profissionais e o incêndio da moradia impulsionaram o processo de desapego material que antecedeu sua ida para a praça urbana. A travessia pela mata que divide as comunidades Dicá e Dilá funciona como um espaço de mediação e transição, onde o contato com a vegetação nativa e a observação de sementes voadoras em formato de adinkra proporcionam momentos de contemplação e desobstrução dos traumas acumulados.

O desfecho da narrativa situa-se em 16 de março de 2020, data em que a personagem retorna ao prédio do Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares. O ingresso no estabelecimento de ensino ocorre sob uma nova configuração de linguagem e de presença corporal, marcando a assunção da identidade de gênero como Professor Caio. O deslocamento pelo corredor vazio culmina na entrada na sala do nono ano A, na qual a personagem assume o apagamento das expressões numéricas gravadas na lousa no exato momento em que a emissão de um decreto municipal determina a suspensão das atividades escolares devido à emergência sanitária da pandemia de COVID-19.

C. acenou um bom-dia discreto para as colegas da limpeza, um cumprimento opaco, e seguiu pelo lado oposto à sala dos professores, rumo ao corredor de acesso às salas de aula. Acomodou a mochila no ombro direito, deixou livre o outro braço para tocar com a ponta dos dedos a superfície lisa da parte interna da mureta de quase um metro e meio, descontinuada por pilastras, divisa para o pátio. Parou diante da porta do nono ano A, tossiu aridamente e entrou em seguida como quem rompe um véu finíssimo. Respirou a mobília carcomida. Avançava absorto por entre as carteiras vazias cumprindo a liturgia de uma cerimônia secreta (Mundim, 2026, p. 131-132).

A trajetória percorrida por Sílvia até a consolidação da presença do Professor Caio sintetiza a dissolução dos papéis sociais impostos e a superação das memórias que paralisavam sua existência. O ato final de apagar o quadro-negro na escola deserta encerra o ciclo de perseguição psíquica vinculado à figura de Franz e às cobranças institucionais, permitindo que a subjetividade reorganizada habite o espaço escolar no instante em que o tempo urbano é suspenso pela crise sanitária global.

1.2 O real e a esquivia

O filósofo francês Clément Rosset insere-se na tradição do pensamento ao lado de figuras como Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Sua reflexão volta-se para o exame da facticidade e do acaso que constituem a existência concreta. A realidade define-se pela marca da singularidade irreduzível, denominada pelo autor de idiotia, termo derivado do grego *idiotês*, que designa aquilo que é simples, particular e único em sua espécie. O mundo sensível não carrega sentidos ocultos ou intencionalidades prévias sob sua superfície. Essa crueza do existente impõe uma exigência cognitiva que a consciência humana tenta seguidamente esquivar.

Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real. Esta faculdade falha tão frequentemente que parece razoável imaginar que ela não implica o reconhecimento de um direito imprescritível — o do real a ser percebido —, mas representa antes uma espécie de tolerância, condicional e provisória. Tolerância que cada um pode suspender à sua vontade, assim que as circunstâncias o exijam: um pouco como as aduanas que podem decidir de um dia para outro que a garrafa de álcool ou os dez maços de cigarros — 'tolerados' até então — não passarão mais. Se os viajantes abusam da complacência das aduanas, estas demonstram firmeza e anulam todo o direito de passagem. Da mesma forma, o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa." (Rosset, 2008, pp. 13-14)

A recusa do imediato não exige a negação perceptiva absoluta ou o colapso psíquico. A ilusão opera por meio de uma duplicação da estrutura do acontecimento. O sujeito apreende a matéria dos fatos com exatidão teórica, dissociando essa visão das decisões práticas e das consequências incontornáveis que dela deveriam derivar. Fabricar um duplo fantasmático, sob a forma de um destino oracular, de uma instância metafísica suprassensível ou de uma projeção psicológica compensatória, permite tolerar o peso daquilo que ocorreu. Essa mecânica da esquiva revela-se ineficaz quando o fato consumado se impõe com toda a sua rusticidade insubstituível.

A ontologia elaborada por Clément Rosset em *O real e seu duplo* postula que a realidade se caracteriza por uma singularidade irreduzível, designada sob o termo de "idiotia", na qual o existente é estritamente o que é, destituído de duplicatas ou de sentidos prévios depositados além da própria presença ($\neg(A = A\backslash)$). Essa rusticidade do real impõe-se de forma traumática ao sujeito. Diante de acontecimentos dolorosos ou intoleráveis, a consciência humana raramente recorre à cegueira absoluta ou ao aniquilamento perceptivo. A forma mais difusa de recusa da realidade opera por meio da ilusão, definida por Rosset não como a incapacidade de ver o fato, mas como o desdobramento da percepção. O indivíduo apreende a coisa concreta com precisão teórica, contudo emancipa essa visão das consequências práticas que dela deveriam derivar. A estrutura da ilusão consiste em admitir o fato e simultaneamente fabricar um duplo fantasmático — um outro lugar, um outro tempo, uma outra interpretação — que neutraliza a força aterradora do imediato.

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa

percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela. Esta outra maneira de se livrar do real assemelha-se a um raciocínio justo coroado por uma conclusão aberrante: é uma percepção justa que se revela impotente para acionar um comportamento adaptado à percepção. Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí (Rosset, 2008, pp. 15-16).

A trajetória da personagem Sílvia Vicente no romance *Mata de Dentro*, de Lari Mundim, encarna a mecânica da duplicação descrita por Rosset. O colapso da vida institucional da professora desencadeia-se a partir de episódios de trauma incontornável: a invasão de seu espaço doméstico por Franz, a propagação de maledicências nos corredores do Colégio Jorgina da Costa Valadares, a destruição de sua moradia pelo fogo e a morte de seu gato Cisne. A reação da protagonista não se dá pelo apagamento do passado, mas pela produção sistemática de estratégias corporais e mentais que visam a criar uma distância protetora em relação à dor. Os comportamentos compulsivos observados durante a perambulação urbana — a contagem ritmada de passos, a busca por veículos brancos, o alinhamento geométrico dos dedos e a vocalização da ladainha do desencanto — funcionam como um duplo ritualístico. Ao fixar o corpo em sequências de movimentos artificiais, Sílvia intenta anestesiar a experiência direta do desabrigo e da degradação da praça. A sobreposição das identidades circunstanciais de "Senhora" e "Vereadora" atesta o alheamento em relação à história pessoal.

Na crueza dos dias, permitiu se desobrigar de qualquer performance. Só queria existir e desobedecer. Único caminho para se repossuir. Para algumas coisas você se demorava. Dez anos haviam se passado como uma soneca vespertina de três horas e S. ainda se sentia em fuga. Nos dias ruins, se achava covarde por não ter retornado à sala de aula, espaço tão caro que lhe havia sido usurpado. A dúvida persistia e estimulava ansiedades. Nos dias bons, faria qualquer coisa para se livrar daquela gosma pantanosa. Antes que fosse tarde demais, partiu para um retiro espiritual, em busca de esclarecimentos que ancorassem uma decisão (Mundim, 2026, pp. 124-125).

Essa busca de esquiva atinge uma dimensão metafísica no momento em que a protagonista se desloca para o retiro espiritual no Santuário, localizado na Chapada dos Veadeiros. Na formulação de Rosset, a ilusão metafísica ergue um "outro mundo" dotado de ordem e pureza para compensar a insignificância ou o caos do mundo sensível. A experiência de Sílvia entre os chalés de adobe e as práticas de meditação, hatha yoga, desintoxicação vegetal e nutrição prânica exemplifica a tentativa de substituir a crueza da ruína doméstica por uma

arquitetura espiritual harmoniosa. A família anfitriã prescreve uma rotina estrita de tarefas diárias com o intuito de ancorar a atenção do sujeito. No entanto, esse ambiente ordenado revela-se impotente para aniquilar os fatos consumados na cidade. A fuligem das queimadas no cerrado e as memórias do incêndio doméstico infiltram-se no retiro, evidenciando a fragilidade da construção metafísica diante da matéria corpórea traumatizada.

— O compromisso com esta rotina diária de trabalho é uma parte muito importante de nossa vivência — explicava ela, entre um gole e outro de chá de capim-limão e gengibre. — Por mais simples que seja a tarefa, procurem se dedicar inteiramente a ela. Quando estiverem lavando a louça, demonstrem dedicação. Quando estiverem agitando as plantas, não façam mais nada. Ao varrerem o salão, exercitem a presença. É um jeito de vocês se organizarem (Mundim, 2026, pp. 53-54).

A análise do estudante Franz da Silva expõe a presença da ilusão oracular conceituada por Rosset. O filósofo francês argumenta que o oráculo não opera pela antecipação mágica de um destino exterior, e sim pela ironia inerente aos atos de esquiva. O sujeito que tenta evitar um determinado acontecimento acaba por praticar a ação exata que o conduz à realização daquele fato temido. Franz vislumbra a escrita poética como uma ponte de evasão da pobreza e do alcoolismo familiar que permeavam sua rotina. O rapaz organiza uma lista manuscrita de desejos na qual projeta metas de transformação pessoal, entre as quais figura a quitação de uma dívida de quarenta reais com a figura que denomina de "Patrocinadora". Essa tentativa de ordenar o futuro contrasta com a violência de sua vida cotidiana. O envolvimento posterior em um assalto culmina na sua morte precoce em confronto com a força policial em 2013, transformando os quarenta reais em um rastro trágico que é posteriormente enviado por correio por Ariel (Mundim, 2026, p. 111).

O fracasso da esquiva constitui o nó cego da ontologia de Rosset. Nenhum desvio fantasmático possui consistência ontológica suficiente para substituir o peso do real. As defesas construídas pela consciência produzem uma falsa impressão de segurança, contudo o acontecimento efetivo aguarda a dissolução das aparências para se impor. O pavor humano diante do real decorre justamente da constatação de que o acontecimento ocorrido apaga inexoravelmente qualquer alternativa imaginada. O acontecimento singular não admite réplicas nem correções posteriores.

No entanto, apesar desta análise, persiste a impressão de ter sido enganado por uma fatalidade onipotente e astuciosa, que frustra todos os meios empregados para se fazer frente a ela. Mas esta fatalidade assume agora um sentido mais preciso, no que se

reconheceu a sua imprecisão: o acontecimento fatal pega de surpresa porque apaga outro acontecimento que nunca foi pensado, do qual nunca se teve nenhuma ideia. A surpresa apresenta aqui um caráter propriamente inesperado: ela consiste, na realidade, em refutar o acontecimento real em nome de um acontecimento que nunca seria imaginado, de uma realidade que jamais foi e jamais será pensada (Rosset, 2008, pp. 45-46).

A dissolução do duplo no romance ocorre quando Sílvia é forçada a abandonar a perambulação e a confrontar a matéria física de sua história. O retorno à residência destruída no Residencial Jardim Bom Sucesso marca o momento em que a ilusão deixa de funcionar como abrigo. O enquadramento do imóvel incendiado, o contato com os livros incinerados e a constatação da morte do gato Cisne expõem a ruína sem véus. A busca subsequente pelo remetente do envelope com os quarenta reais conduz a ex-professora à casa de dona Alzira na feira da Rua do Bispo. O diálogo com a avó desfaz qualquer aura romantizada sobre o destino de Franz, a ilusão de que Franz estaria em algum (bom) lugar desfaz-se. O real impõe a morte do estudante como um fato consumado e irreversível.

O que existe é sempre unívoco: na borda do real, seja o acontecimento favorável ou desfavorável, os duplos se dissipam por encantamento ou maldição. Só resta o acontecimento coincidindo com ele mesmo, como no final de Macbeth, quando se realiza a predição e “a floresta de Birnam marcha sobre Dunsinane”: A vem se confundir com A, como Édipo se confunde com ele mesmo, no final de Édipo Rei. Antes de se lançar num último combate contra o seu próprio destino, isto é, contra ele mesmo, Macbeth pronuncia as palavras famosas: “A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e de fúria, que não significa nada”(Rosset, 2008, p. 53-54).

A travessia da vegetação nativa entre os bairros Dicá e Dilá atua como um espaço de desobstrução subjetiva, preparando a personagem para o retorno ao ambiente escolar. O ato final do romance dramatiza a coincidência do sujeito consigo mesmo. A entrada no Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares sob a afirmação da identidade de gênero do Professor Caio marca o descarte dos nomes anteriores e a assunção de uma presença direta no mundo. Ao adentrar a sala do nono ano A e apagar as expressões numéricas gravadas na lousa, o Professor Caio executa um gesto de limpeza que não nega a memória, mas a despoja de suas assombrações fantasmáticas. A interrupção imediata das atividades escolares em razão da pandemia sanitária suspende o tempo institucional no exato instante daquela reconstituição. O real impõe sua presença sem mediações ideais.

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real. Vê-se agora por que a esquiva é sempre um erro: ela é sempre inoperante, porque o real tem sempre razão (Rosset, 2008, p. 119).

A articulação entre a filosofia da ilusão de Clément Rosset e a composição narrativa de Lari Mundim evidencia que a desestruturação de Sílvia, enquanto sujeito, e sua posterior emergência enquanto Professor Caio constituem um percurso de enfrentamento da insustentável singularidade do existente. As tentativas de evadir-se da dor por meio de duplicações rituais, espaciais e institucionais esbarram na irredutibilidade dos acontecimentos passados. A narrativa recusa desfechos apaziguadores ou resoluções metafísicas e a personagem permanece exposta ao espaço urbano e à suspensão do tempo histórico no momento em que os duplos protetores se esgotam.

1.3 Os duplos dos duplos

A designação antroponímica Sílvia Vicente carrega no próprio tecido nominativo uma duplicidade que espelha as duplicações conceituadas por Clément Rosset em sua reflexão sobre a recusa da rusticidade do real. O nome próprio não opera como signo unívoco. Vicente atua primariamente como prenome masculino na tradição da língua, o que gera um atrito morfossintático ao ser acoplado ao prenome feminino Sílvia. Essa dualidade inscrita no registro cartorial desestabiliza os protocolos de identificação institucional, que provoca vacilações em órgãos públicos onde a personagem precisa ser enunciada.

Marlene a lembrou que seu próprio nome representava uma exceção. Afinal, Vicente é prenome masculino e, quando associado ao prenome Sílvia, ganha prerrogativa de sobrenome, perde o poder da designação, no máximo causa alguma dúvida. No tempo longínquo antes da implantação da senha eletrônica, em repartições públicas cumpria-se um protocolo expositivo: chamar a pessoa pelo sobrenome, seguido do prenome. Na Receita Federal, certa vez, a voz no microfone convocou: Vicente, Síl... senhor Vicente Silva, ou melhor, Silva, Vicente, dirija-se ao guichê de número nove (Mundim, 2026, p. 50).

Essa oscilação expõe a fragilidade da identidade construída pelo registro, pela burocracia, pelo cartório, como sustentação para a presença de um indivíduo no mundo, a partir do nome com o qual fora escolhido antes de pensar e pesar sua própria existência, por alguém que também não o conhecia, devido seu nascimento recente. A pessoa jurídica habita o papel. O nome registrado é como um duplo oficial que pretende substituir a opacidade do corpo e da realidade insubstituível que é a subjetividade com tudo que a constitui.

A pessoa humana, concebida como singularidade, só é assim perceptível a ela mesma como “pessoa moral”, no sentido jurídico do termo: quer dizer, não como uma substância delimitável e definível, mas como uma entidade institucional que garante o estado civil, e apenas o estado civil. Isto quer dizer que a pessoa humana só existe no papel, em todos os sentidos da expressão: ela existe sim, mas “no papel”, só é perceptível do exterior, teoricamente, como possibilidade mais ou menos plausível (Rosset, 2008, p. 110).

Quando a personagem se vê despojada de suas prerrogativas sociais e passa a habitar a praça urbana, a duplicação nominativa desdobra-se em novas alcunhas atribuídas pelos companheiros de marquise. A rua impõe o apagamento dos registros formais. A alcunha “Senhora” surge fixada a partir da aparência de envelhecimento do corpo exposto, enquanto a denominação “Vereadora” deriva da repetição compulsiva da ladainha inventada que busca conter o colapso, como o fio que a liga a personagem a si mesma para que não se perca de si, única pista para que consiga sair do labirinto que se tornara sua mente. Diante das cinzas de sua residência incendiada, a personagem experimenta a dispersão dos nomes, leves como as próprias cinzas, ao listar Rosângela, Fátima, Áurea, Caio e Luciana como identidades possíveis para substituir o eu paralisado. Essas variações funcionam como duplos defensivos que interpõem distâncias entre a percepção do sujeito e a rusticidade da tragédia.

A presença do gato Cisne integra essa teia de duplicações e metamorfoses, aludindo à tradição fabular da transmutação. Recolhido durante uma tempestade urbana, o filhote felino é percebido pela protagonista a partir de atributos próprios de uma ave. A denominação Cisne aponta para a fábula do Patinho Feio, na qual o ser desajustado em seu meio imediato guarda uma natureza oculta que desabrocha após a travessia do sofrimento. A transmutação é uma aposta da personagem desde o início.

Cisne havia chegado desesperado e elegante, na enchente de São José. Foi resgatado na enxurrada que descia em frente à casa da professora. Com o filhote encharcado nas

mãos, S. vislumbrou: não tivesse pelos, teria plumagem. Aquele gato tinha mesmo os ares de uma ave. Faltava cantar. Da ampla janela da sala, ficava paralisado apreciando os pardais, sem nenhuma tentação aparente. Como quem se reconhece (Mundim, 2026, pp. 73-74).

A alusão ao cisne não atua como desvio metafísico no esquema de Rosset, mas como indício do processo de desprendimento das aparências falsificadas. O filósofo alerta que a busca obstinada pelo duplo no espelho constitui uma ilusão de autoconhecimento. A reconstituição da subjetividade exige a renúncia às imagens refletidas.

O espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me, qualquer que seja a jubilação que pude experimentar, aos dez meses, compreendendo (mas não vendo) que esta imagem que se agitava diante de mim tinha uma vaga relação comigo. E por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (Rosset, 2008, pp. 90-91).

A transmutação anunciada pela figura de Cisne efetiva-se no desfecho da narrativa com a emergência do Professor Caio (Mundim, 2026). O descarte das denominações anteriores — Sílvia, Senhora, Vereadora — permite a assunção de uma presença direta no espaço escolar. Ao entrar na sala do nono ano A no dia 16 de março de 2020 e apagar as expressões numéricas gravadas na lousa, o Professor Caio interrompe os ciclos de assombramento psíquico vinculados ao passado. Essa transição marca a coincidência do sujeito consigo mesmo ((A = A)), descartando as máscaras sociais para habitar a crueza do instante presente no momento em que a emergência sanitária suspende o tempo urbano.

A emergência do Professor Caio na etapa final de *Mata de Dentro* assinala o ponto de inflexão em que o sistema de duplicações protetoras construído pela personagem colapsa diante da facticidade do existente (Mundim, 2026, p. 131; Rosset, 2008, p. 119). Nas etapas anteriores da narrativa, a dor oriunda do assédio sofrido no ambiente escolar e da posterior destruição da moradia pelo fogo desarranjou a apreensão direta do cotidiano (Mundim, 2026, pp. 37, 117). A resposta psíquica de Sílvia Vicente consistiu na fabricação de duplos existenciais

que interpusessem distância entre a percepção e as consequências dos fatos (Rosset, 2008, p. 18). A própria duplicidade do nome de registro, na qual Vicente atua como prenome masculino convertido em sobrenome, já continha uma rasura formal na estabilidade do sujeito (Mundim, 2026, p. 50).

Essa proliferação de máscaras insere-se na dinâmica que Clément Rosset descreve como o apelo ao duplo para esquivar a crueza insubstituível do real (Rosset, 2008, p. 93). Para o pensador francês, a consciência recusa a idiotia do mundo, sua singularidade pura, ao projetar instâncias paralelas que prometem amenizar a violência dos acontecimentos passados (Rosset, 2008, pp. 10, 18). O artifício revela-se estéril porque o fato ocorrido não possui réplicas e exige a reconstituição da presença sem mediações fantasiosas (Rosset, 2008, p. 119).

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe — quer dizer, o único — em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais da recusa da vida. Eis por que a eliminação do duplo anuncia, ao contrário, o retorno com força do real e confunde-se com a alegria de uma manhã inteiramente nova, como a que ressoa tão alegremente no final de *O amor feiticeiro*." (Rosset, 2008, p. 93).

A virada analítica opera quando as ilusões que sustentavam o medo se desfazem em confronto com a matéria dos fatos. O ingresso no Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares efetiva a desconstrução do duplo pela assunção do Professor Caio (Mundim, 2026, p. 131). A narrativa abandona as variações nominativas anteriores e fixa a presença de uma subjetividade que não busca refúgio no passado (Mundim, 2026, pp. 131-132). O ato de caminhar pelos corredores da escola deserta reveste-se de uma sobriedade que recusa os espectros institucionais (Mundim, 2026, p. 131)³. A voz de Franz ecoa uma última vez na memória, articulando de forma fragmentada as antigas abordagens e o pedido de dinheiro. Essa ressurgência auditiva não desencadeia o pânico de outrora. O Professor Caio opõe ao fantasma o silêncio ancestral herdado de sua mãe Expedita, desfazendo a carga traumática da lembrança enquanto a mão limpa a lousa. O Professor Caio não encarna um papel de proteção fantasmática, mas a realidade singular do sujeito despojado de suas assombrações.

A aproximação entre Clément Rosset e Lari Mundim estabelece um campo de investigação centrado nas respostas da subjetividade diante do impacto da dor e da ruína física. Em *O real e seu duplo*, Rosset formula a tese de que a consciência raramente aceita a realidade em sua crueza imediata, preferindo intercalar entre o olhar e o acontecimento uma instância fantasmática de proteção. O romance *Mata de Dentro* constrói a trajetória de Sílvia Vicente justamente sobre as frestas desse tensionamento entre a violência dos fatos e o esforço continuado de esquiva. A personagem não ignora o colapso de sua carreira docente ou a perda de sua moradia. Ocupando a praça pública como vivente de rua, ela admite o peso de sua condição corporal, mas recusa as determinações lógicas que deveriam decorrer dessa percepção.

O espaço da praça central no romance encarna a dimensão da "idiotia" do real conceituada por Rosset, entendida como a singularidade opaca e insubstituível do existente. O território surge delimitado pela degradação da fonte luminosa desativada, pelo odor acre de dejetos, pela presença de ratazanas e pela hierarquia imposta pelo chefe do tráfico local. Nesse ambiente de extrema exposição, a perda dos registros formais traduz-se no apagamento dos nomes próprios. A atribuição das alcunhas "Senhora" e "Vereadora" pelos companheiros de marquise marca a despersonalização do sujeito. Sílvia responde a esse desamparo instaurando pequenos rituais de controle: a contagem metódica de passos, a busca por veículos de cor branca, o encaixe geométrico dos dedos e a repetição murmurada da ladainha do desencanto. Essas estruturas rituais funcionam como um duplo defensivo que tenta blindar a mente contra a crueza do desabrigo.

A destruição da residência no Residencial Jardim Bom Sucesso aprofunda o esfacelamento das referências materiais da protagonista. A reação de Sílvia diante dos escombros, da casa e de si mesma, reflete o movimento de dissociação descrito por Rosset. Incapaz de suportar a coincidência com o eu traumatizado, a personagem deita-se sobre a camada de papéis incinerados, ensaiando mentalmente a adoção de identidades substitutivas. Essa dispersão nominal atua como tentativa de desviar o impacto do luto de tudo aquilo que ainda viria a morrer. A superação das duplicações defensivas exige a renúncia ao espelho e à busca por garantias externas de existência. Clément Rosset argumenta que o verdadeiro regresso a si não se dá pela captura de uma imagem idealizada, mas pela aceitação do único em sua nudez insubstituível. O desfecho de *Mata de Dentro* dramatiza essa eliminação do duplo quando a personagem retorna ao Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares: o nome Caio marca o término das vacilações entre identidade dupla Sílvia/Vicente e todas as outras que se desprenderam dessa tensão, como se precisasse expurgar todas até restar somente a mais real e fundamental: a queda – Caio, primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo cair. Se caio é verbo, o título do romance também é e esse é o último duplo: a personagem

mata de dentro para fora tudo aquilo que atravancava o caminho que para que a identidade emergisse do íntimo para o corpo e para o nome.

2. O crime do real

2.1 *Resumo da Trama*

A construção narrativa do romance *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida, estabelece uma sátira metaficcional sobre o meio literário lusófono a partir de um incidente deflagrado durante o festival homônimo na Póvoa de Varzim. O enredo estrutura-se ao redor da suposta perda ou subtração de um manuscrito pertencente ao veterano jornalista e ficcionista Mário Zambujal. Esse texto inédito, fundamentado em uma lenda pesqueira local sobre uma noiva encantada no penedo de Coim, seria apresentado à Câmara Municipal para obtenção de patrocínio editorial. O anúncio solene do desaparecimento do arquivo pela diretora do evento, Manuela Ribeiro, no Cine-Teatro Garrett, desencadeia uma reação em cadeia de suspeitas cômicas. O pânico de contaminação da honra institucional mobiliza os participantes da reunião.

A figura do poeta e advogado Aurelino Costa assume a condução do conflito ao autoproclamar-se detetive oficial do caso. Sua caracterização apoia-se em um estio retórico empolado, calcado no vocabulário jurídico e em encenações de feição teatral perante a plateia de escritores. Ele declara todos os presentes sob suspeição imediata, cobrando rigor na apuração da infração:

Porque isso não é um simples e inocente incidente a perturbar a excelente e duradoura dinâmica das grandes Correntes d'Escritas, não senhor, declarou empolado, trata-se de um crime, um crime puro e duro, temos que ter a coragem de chamar as coisas pelos seus nomes verdadeiros, não vale de nada usar falsos paliativos para aquilo ou aqueles que não merecem nem respeito, nem compaixão, sequer atenuantes legais. E como cidadãos responsáveis que somos, como jurista sénior togado que me honro de ser, licenciado em Direito pela gloriosa universidade de Coimbra, advogado de profissão, poeta e também ficcionista nas horas vagas, portanto confrade do vitimado autor despojado, tomo sobre mim o encargo, a tarefa, a responsabilidade de envidar todos os esforços e sacrifícios, aplicar todo o meu saber e inteligência e férrea e indomada vontade no objetivo último de descobrir e levar ao juízo desta nobre assembleia organizada em torno das magníficas Correntes d'Escritas e aqui reunida em supremo cenáculo durante esses gloriosos quatro ou cinco dias, o salafrário autor desse ato

ignobilmente obsceno, para que ele seja devidamente exautorado e para sempre banido deste distinto convívio (Almeida, 2025, Cap. I, n.p.).

O narrador-personagem, o próprio escritor Germano Almeida, atua na condição de assistente pragmático do investigador, parodiando a dupla clássica formada por Sherlock Holmes e Dr. Watson. Essa aliança cômica articula o atrito entre a verborragia punitiva do causídico poveiro e a ironia cética do autor cabo-verdiano. O ambiente de convívio literário no Hotel Axis Vermar e nos restaurantes da cidade abriga diálogos com João Ubaldo Ribeiro, Manuel Valente, Laborinho Lúcio, Luís Naves e Tânia Ganho. A investigação improvisada esbarra continuamente na irrelevância das diligências em face da rotina festiva dos comensais.

Tendo em conta a quase apoteótica consagração da minha pessoa na função de detetive investigador do crime de que foi vítima o nosso confrade Mário Zambujal, decidi ser o Sherlock Holmes da Póvoa de Varzim, solenemente entronizado numa concorrida sessão das imorredouras Correntes d'Escritas, e é nessa qualidade que formalmente desejo convidar-te para aceites ser um Watson cabo-verdiano ao meu serviço, bem entendido, quero que me ajudes a desvendar o crime de que certamente já estás farto de ouvir falar, pois que cheguei a ver-te no meio daquela multidão que de pé me aplaudia, verás como sairemos daqui vencedores e cobertos de glória, entrevistados pelos jornais e televisões deste país faminto de notícias nobres, ainda irão receber-te no aeroporto Cesária Évora da bela cidade do Mindelo, que tão bem conheço e amo, com parada militar, fanfarra e hino nacional, e todo o povo aos vivas ao grande homem, ao grande filho das ilhas que soube honrar a sua pátria levantando bem alto o seu nome, se calhar até te levarão num andor para a cidade (Almeida, 2025, Cap. IV, n.p.).

O desenvolvimento da trama alcança um patamar de burocratização farsesca mediante a criação do Bando dos Nove Magníficos. Essa comissão, integrada por figuras de proa do meio editorial e intelectual, visa a caucionar as deduções da dupla de detetives. As reuniões do grupo evidenciam a falta de provas materiais e a fragilidade dos critérios de eliminação de suspeitos. Diante da pressão por resultados antes do encerramento do certame, Aurelino direciona a acusação ao escritor cabo-verdiano Romualdo Cruz. O sujeito habitava o hotel sob o crachá do falecido Miguel Lopes Macieira.

Das análises que fizemos, concluímos que esse escritor de obra única revelou-se no conjunto geral dos presentes o único com interesse num texto inédito cuja publicação lhe permitirá renovar a fama e proveito de que tem vindo a desfrutar, ainda que sem

verdadeiro mérito. E o facto de ainda não estarmos em condições de provar inequivocamente o seu delito é a melhor prova da sua culpabilidade porque constitui por si só uma marca da grande sapiência na ocultação e até talvez desaparecimento de indícios probatórios. Daí que, com o competente, necessário e digno aval do ilustre «bando dos nove magníficos» aqui reunidos, estamos dispostos a desde já acusá-lo de ser o único suspeito desse crime e imediatamente levar a cabo, com a supervisão do pessoal da receção do hotel, uma busca exaustiva ao seu quarto, ainda que seja apenas por descargo de consciência, para que não se diga que não esgotámos todas as hipóteses de encontrar o salafrário (Almeida, 2025, Cap. XV).

O desenlace da narrativa desfaz o mistério policial ao expor a vacuidade do delito que mobilizou os intelectuais. Após o regresso de uma excursão festiva à estátua de Eça de Queiroz na Praça do Almada, o narrador recupera na sala de televisão uma caixa de CD oculta sob uma almofada. A entrega solene do artefato a Mário Zambujal revela que a embalagem estava vazia. O barman Sequeira intervém no recinto para esclarecer que o autor apenas perdera temporariamente uma pen drive no primeiro dia, objeto já devolvido ao dono, e que a notificação à organização decorrera de uma falha de comunicação ordinária.

Estava vazia! Olhou de novo para o Aurelino e depois para mim. Nunca tinha recebido como presente um invólucro sem conteúdo, acabou por dizer, realmente nas Correntes d'Escritas a gente acaba vendo acontecer muita coisa estranha. Na realidade nunca cheguei a ter um CD, sempre tive uma pen drive que por acaso logo no primeiro dia me caiu do bolso das calças, mas que aqui o nosso amigo, apontava o barman, depois de muito vasculhar por entre almofadas e fendas no tapete, teve artes de encontrar no dia seguinte, disse que justamente na cadeira onde eu tinha estado sentado. Nela é que tenho gravada a estória da moira encantada de que vos falei há dias e que por acaso não tive oportunidade de apresentar à direção das Correntes d'Escritas, mas funcionar de novo, haverá sempre mais marés que marinheiros. Mas e então, estranhei, toda essa confusão à volta do manuscrito ou do CD ou o raio que seja e que foi dado como desaparecido? Zambujal ia responder, mas o barman levantou a mão e começou a gaguejar. Bem, eu acho que sou o responsável por alguma confusão que tenha aparecido, disse, porque fui eu que contei à doutora Manuela Ribeiro que o escritor Zambujal tinha perdido uma pen. Ela apareceu aqui a saber se tudo estava a correr bem, se os escritores não se queixavam de nada e, em conversa vai, conversa vem, referi o sumiço da pen, e bem pode ter acontecido que não tenha referido que eu

mesmo a tinha encontrado. Tenho que pedir desculpas a todos, concluiu (Almeida, 2025, Cap. XVII, n.p.).

A desconstrução do enigma transforma o suposto crime em uma celebração da convivência e do humor entre os escritores. O romance encerra-se com a dissolução do Bando dos Nove e a declamação de versos de amizade entre Germano e Aurelino no bar.

2.2 *Ficção, fricção*

Conforme dito anteriormente, a reflexão ontológica desenvolvida por Clément Rosset sobre a recusa humana da facticidade assenta na premissa de que a realidade se define por sua "idiotia", isto é, por uma existência singular, opaca e estritamente equivalente a si mesma. Diante da insustentável crueza dos acontecimentos, a consciência costuma intercalar entre o olhar e a coisa percebida uma estrutura fantasmática de proteção. Essa mecânica não anula a apreensão do fato, mas autonomiza a visão das consequências práticas que dela deveriam derivar, projetando um duplo que promete conferir sentido, ordem ou consolo àquilo que, em si, carece de justificativas transcendentais. Rosset alerta, na introdução:

O ensaio que se segue pretende esclarecer o vínculo entre a ilusão e o duplo, mostrar que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. (...) O tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente a romântica, na qual se encontram múltiplos ecos seus: como se este tema dissesse respeito essencialmente aos confins da normalidade psicológica e, no plano literário, a um certo período romântico e moderno. Veremos que não é assim, e que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) (Rosset, 2008, p. 24).

No romance *Crime nas Correntes d'Escritas* (2025), de Germano Almeida, essa engrenagem de duplicação ganha uma feição paródica que expõe a convivência social dos escritores durante o festival literário promovido na Póvoa de Varzim, em Portugal. A narrativa incorpora figuras históricas da cultura lusófona sob os próprios nomes, atribuindo-lhes ações e discursos fabulados a partir de um incidente corriqueiro. A advertência inicial da obra

explicita essa fronteira ambígua ao informar que o leitor encontrará pessoas reais no papel de personagens, permanecendo a construção no campo da ficção concebida pelo autor (Almeida, 2025, Cap. II, n.p.). A matéria romanesca estabelece uma fricção direta com a experiência empírica. A existência social dos intelectuais surge atravessada por narrativas de autoprojeção, vaidades corporativas e anedotas compartilhadas que antecedem a intervenção do romancista. A investigação das bases do discurso metafísico levada a cabo por Rosset elucida a tendência de substituir o dado imediato por uma explicação secundária que lhe outorgue dignidade teórica. O fato simples é julgado insuficiente.

A duplicação do real, que constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, constitui igualmente, considerada de outro ponto de vista, a estrutura fundamental do discurso metafísico, de Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador (Rosset, 2008, p. 57).

O enredo de Almeida dramatiza exatamente essa recusa do fato em sua escala ordinária. O extravio temporário de uma *pen drive* contendo uma narrativa sobre a lenda pesqueira do penedo de Coim, pertencente a Mário Zambujal, sofre uma transfiguração imediata ao ser comunicado por Manuela Ribeiro (Almeida, 2025, Cap. I, n.p.). O poeta e advogado Aurelino Costa recusa a hipótese de um esquecimento corriqueiro. Ele proclama o surgimento de um crime, autodenominando-se o Sherlock Holmes da Póvoa de Varzim e recrutando o escritor Germano Almeida para a função de "Watson cabo-verdiano" (Almeida, 2025, Cap. I, IV). O esquecimento de um objeto portátil converte-se em um drama institucional. A instituição do Bando dos Nove Magníficos, comissão constituída por editores e autores seniores como Laborinho Lúcio, José Carlos de Vasconcelos, Manuel Valente e Zeferino Coelho, formaliza o empenho burocrático de outorgar densidade a um evento inexistente (Almeida, 2025, Cap. XV). A proliferação de exigências procedimentais e de comissões colegiadas encontra respaldo na análise que Rosset dedica às formas de complicação social conhecidas como "chichi". A afetação de gravidade funciona como uma contenção do vazio.

A coisa só é tolerável se mediatizada, desdobrada: não há nada neste mundo que possa se experimentar assim, "diretamente". É o que exprime muito claramente Magdelon, em Molière, quando declara ao pai que não poderia 'falar de um momento para outro

em união conjugal' e que ela 'sente náuseas só de pensar em tal coisa'. Conhecemos o sentido, confirmado pela etimologia, da expressão francesa de *but en blanc*: ir direto ao alvo, visar diretamente o único sem o auxílio do duplo. A complicação, aqui, é apenas um tapa-buraco, uma atitude de proteção contra a inelutabilidade do único, ao qual o chichi — seja de essência preciosa ou metafísica, supondo estas duas essências diferentes uma da outra — constituirá apenas um obstáculo provisório, ou pelo menos ilusório (Rosset, 2008, p. 77).

As reuniões do Bando dos Nove Magníficos desdobram-se em discussões terminológicas sobre a adequação do termo "crime" versus "contravenção", além de deliberações sobre a eventual culpa do escritor cabo-verdiano Romualdo Cruz, suspeito devido ao uso indevido do crachá de Miguel Lopes Macieira (Almeida, 2025, Cap. XV). O inquérito amador move-se no vazio probatório. A acusação formulada por Aurelino fundamenta-se na suposição de que a ausência de vestígios materiais constitui o indício supremo da sofisticação do criminoso (Almeida, 2025, Cap. XV). A sociabilidade do festival literário preserva a ilusão de um mistério gravíssimo, enquanto os escritores desfrutam de refeições abundantes, beberagens nos bares do hotel e declamações poéticas improvisadas.

O desfecho do romance expõe o colapso dessa arquitetura fabulada no instante em que a coisa física é reintroduzida sem os adereços do espetáculo. No salão do Hotel Axis Vermar, Aurelino e Germano realizam a entrega solene de uma caixa de CD resgatada debaixo de uma almofada por Inês Botelho (Almeida, 2025, Cap. XVII). Ao abrir o estojo perante a assistência, Mário Zambujal constata que a embalagem se encontra vazia (Almeida, 2025, Cap. XVII). O barman Sequeira intervém na cena para esclarecer a cadeia de equívocos: a *pen drive* caíra do bolso do jornalista no primeiro dia de evento, fora por ele localizada na fenda da poltrona e prontamente devolvida ao proprietário, permanecendo o alarme da organização fruto de uma falha de comunicação entre o funcionário e a diretoria (Almeida, 2025, Cap. XVII). O crime evaporou-se.

A questão sobre se a ficção produz um duplo do real ou revela a prévia submissão deste a processos de duplicação encontra resposta na fatura mesma da comédia de Germano Almeida. A obra não necessita fabricar uma irreabilidade exótica para descolar-se do cotidiano. O texto limita-se a expor como o próprio meio social e literário habita um estado permanente de autoduplicação narrativa. Os autores vivem de recontar trajetórias pessoais, cultivar representações públicas de si, transformar pequenas falhas em episódios heroicos e alimentar querelas de prestígio. A narrativa ficcional atua como um espelho crítico que intercepta essas duplicações espontâneas do real, devolvendo ao leitor a *idiotia* irredutível do fato consumado.

Uma *pen drive* caiu no chão, um funcionário a guardou, e toda a gravidade do Bando dos Nove Magníficos revelou-se um exercício efêmero exercido sobre uma caixa vazia.

A transposição de pessoas do mundo empírico para o plano da invenção literária no romance *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida, instala uma fricção permanente entre a referência biográfica e a fabulação. Os sujeitos projetados na diegese mantêm marcas de identificação com sua existência física, contudo passam a atuar segundo a lógica de uma trama satírica organizada em torno do suposto extravio de um manuscrito. O deslocamento de figuras reais para o tecido do romance confronta a unicidade insubstituível apontada por Rosset. A narrativa de Almeida não busca apagar a existência concreta do jornalista e escritor Mário Zambujal ou do poeta e advogado Aurelino Costa. A escrita cria um duplo narrativo que passa a circular paralelamente à pessoa de carne e osso. No relato do contato prévio mantido com Zambujal para solicitar autorização de uso de sua imagem e de trechos de entrevistas, por exemplo, o narrador registra a passagem do tempo biológico sobre o corpo do amigo, enquanto a personagem ficcionalizada é fixada na permanência.

A mediação narrativa opera uma substituição na qual o duplo ficcional ganha autonomia em relação ao sujeito empírico. Rosset adverte que, na mecânica do desdobramento, a ilusão tende a transferir a densidade da existência para a imagem projetada. O indivíduo real corre o risco de ver sua presença ofuscada pela representação que dele se constrói no espaço público ou na obra de arte:

Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é desta vida mesma, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro. Para ele o real, para mim a sombra (Rosset, 2008, pp. 88-89)

No universo de *Crime nas Correntes d'Escritas*, a criação de duplos ficcionais revela também que a experiência dos próprios escritores já se encontra previamente atravessada por estruturas narrativas. As conversas nos corredores do hotel, as entrevistas concedidas e as anedotas repetidas ao longo dos anos funcionam como ficções primárias que os indivíduos elaboram sobre si mesmos. No diálogo travado entre a personagem Mário Zambujal e o jovem jornalista Luís Naves, a própria fronteira entre o fato documental e a invenção surge relativizada. A prática do jornalismo e a composição do romance aparecem como modalidades contíguas de organização do vivido:

Naves está olhando para Zambujal manifestamente intrigado e aparentemente confuso, Está então a dizer-me que os seus livros não são pura ficção. Zambujal sorri sem mostrar os dentes, continuando a mexer o seu chá com gestos pachorrentos. Sabe, a minha escrita é muito influenciada pelo meu passado de jornalista. Assim, esta é uma história que não aconteceu, mas perfeitamente podia ter acontecido, se reparar há uma certa agilidade na escrita e uma vontade de avançar na narrativa, certamente que fruto do meu passado de prazos e horários apertados de fecho. Esse ritmo acelerado tem a ver com a vontade de encaminhar o leitor, de o levar a algum lado (Almeida, 2025, Cap. VIII).

A ficção de Germano Almeida expõe a engrenagem pela qual a realidade social do meio literário se articula enquanto uma rede de fabulações compartilhadas. O romance não se limita a projetar sombras virtuais sobre homens concretos. A obra demonstra que o mundo empírico, ao necessitar de papéis, títulos, biografias e rituais corporativos para se institucionalizar, habita um processo ininterrupto de duplicação narrativa. O duplo criado pelo romance acolhe essa matéria social pré-existente e devolve-a sob a forma de uma paródia, na qual a busca por um manuscrito inexistente encena a tentativa de conferir solenidade ao vazio.

A produção de efeitos por parte de um duplo ficcional sobre o indivíduo que lhe fornece lastro empírico fundamenta-se na natureza mediada da experiência social humana. Se Rosset argumenta que a realidade imediata possui uma espessura singular e irrepetível, na qual cada existente coincide estritamente com a sua própria presença, a criação de uma personagem que conserva o nome próprio, os traços físicos e a inserção institucional de um sujeito real instala um duplo de papel no mesmo circuito de recepção em que a pessoa física atua. A representação literária compete com o indivíduo concreto, e afeta a avaliação de sua conduta perante terceiros.

A capacidade de um duplo fabulado interferir na esfera do mundo empírico deriva da fragilidade do aparato institucional que assegura a identidade. O público percebe o indivíduo por meio de vestígios discursivos. No caso do romance *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida, o descolamento paródico de autores e editores do festival da Póvoa de Varzim para o interior de um enigma policial cômico mobilizou sentimentos de apreensão jurídica e corporativa (Agência Lusa, 2025a). A ficção projetou atitudes de leviandade, vaidade e bisbilhotice sobre figuras reais do meio intelectual lusófono. A circulação do texto provocou reações de contenção que ultrapassaram a dimensão estética. A possibilidade de processos judiciais por violação dos direitos de imagem e honra culminou na suspensão temporária do

lançamento da obra pela editora LeYa, demonstrando a suscetibilidade dos órgãos editoriais diante das repercussões sociais do duplo.

Em comunicado, o grupo editorial refere que, “depois de clarificada a situação, a editora considera que estão reunidas as condições para manter a publicação da obra”. A empresa lembra que “o romance é uma paródia sobre um roubo no festival Correntes d'Escrita, na Póvoa de Varzim, recorrendo a personagens reais”, e que “face a ameaças de processo judicial recebidas pela LeYa de visados que se sentiram invadidos e agredidos pela forma como nele são tratados, e depois de consultados os advogados que confirmaram que o livro podia ser objeto de ação judicial, a LeYa optou por suspender a sua edição” (Agência Lusa, 2025a).

O instante em que a personagem deixa de ser acolhida enquanto convenção artística e passa a afetar o sujeito duplicado marca o colapso da distância estética entre a invenção e a referencialidade. Essa transição ocorre no momento em que a recepção social, ou o próprio indivíduo retratado, desfaz o pacto de leitura baseado no descolamento jocoso do “como se”. O duplo deixa de figurar como sombra inofensiva para ser lido enquanto um julgamento de valor ou um diagnóstico pejorativo sobre a conduta moral da pessoa física. Para Rosset, a ilusão instala-se justamente quando a percepção teórica do fato é dissociada de suas consequências práticas, mas no campo social essa dissociação rompe-se quando a instituição percebe no duplo um ataque real à reputação do único. A intenção afetuosa do romancista colide com a recepção melindrada daqueles que se julgam desrespeitados em seu decoro. Em outra matéria, há uma nota do autor:

Germano de Almeida garante que “o livro não ofende ninguém” e que foi escrito “com carinho”. “A mim, o que me custa mais é que eu escrevi o livro por amizade, com as pessoas com quem convivia, com quem estou. Mesmo as pessoas mais visadas. Por exemplo, no caso da escritora Tânia Ganho, foi uma pessoa por quem eu senti um imenso carinho quando nos conhecemos e, curiosamente, só nos encontramos fora aqueles dias mais uma outra vez, mas continuei a ter um grande carinho por ela, por isso é que criei-a como personagem, mas não para ofender, de forma nenhuma”, explicou. (Agência Lusa, 2025b)

A passagem da representação ficcional para o atrito empírico revela o funcionamento daquilo que Rosset teoriza como a ilusão reflexiva ou a besteira de segundo grau. O filósofo sustenta que essa modalidade de engano não nasce da ausência de reflexão, mas de um excesso

de raciocínio lógico que parte de premissas equivocadas. Ao tentar proteger a reputação contra uma suposta agressão fantasmática contida no livro, as instituições e os sujeitos acionam mecanismos de censura e contenda judicial que conferem densidade ao que era apenas um artifício lúdico. A tentativa de apagar ou corrigir o duplo mediante o aparato do Direito acaba por atestar o poder perturbador da fabulação sobre a vida comum.

Esta besteira do segundo grau, apanágio das pessoas geralmente consideradas — com razão, aliás — inteligentes e cultas, é evidentemente incurável: porque constitui uma forma de besteira absoluta, diferentemente da besteira do primeiro grau. Pode-se sempre esperar que esta última, imediata e espontânea, seja virtualmente inteligente: pode-se imaginá-la livre do erro um dia, na ocasião de uma tomada de consciência mais ou menos hipotética. Esta esperança é vã no caso da segunda forma de besteira: porque nesta a tomada de consciência já ocorreu. A imbecilidade confirmada encontra-se assim num impasse semelhante ao da ilusão: incurável por raciocinar bem demais, como Boubouroche é incurável por ver bem demais, na peça de Courteline (Rosset, 2008, p. 103).

A tessitura do próprio romance *Crime nas Correntes d'Escritas* tematiza a tensão entre o formalismo procedimental e a liberdade da escrita literária. As discussões mantidas entre os personagens sobre a oportunidade de acusar colegas ou instaurar comissões de inquérito expõem o atrito entre os códigos da Justiça e os protocolos do festival literário. A própria obra antecipa como o discurso jurídico tenta enquadrar a fluidez da narrativa em categorias de culpa e infração, enquanto o romancista reivindica a soberania do artifício:

E achas isso justo relativamente aos outros escritores? Tu és advogado, disse-lhe, estamos aqui a tratar de uma questão de direito e não a fazer justiça, portanto, no nosso próprio interesse eles deixam a partir de agora de serem suspeitos do furto do manuscrito do jornalista Mário Zambujal. Donos dessa festa não é bem assim, donos da festa somos todos nós que aqui estamos, afinal das contas sem nós, escritores, não haveria Correntes d'Escritas. (Almeida, 2025, Cap. V)

A análise da polémica em torno do romance de Germano Almeida à luz da ontologia de Clément Rosset elucida que o duplo ficcional não permanece isolado no domínio da abstração estritamente literária. A utilização de dados biográficos e nomes reais instaura uma segunda presença no espaço social, capaz de disparar sanções editoriais e disputas de legitimidade. O confronto entre a singularidade do sujeito real e a autonomia da narrativa

demonstra que as convenções da ficção e as exigências do mundo empírico partilham o mesmo solo instável da representação discursiva.

A formulação de Rosset sobre o duplo concebe a ilusão como um dispositivo de esquivas, no qual a consciência busca um abrigo diante de uma realidade que se impõe de forma direta. O sujeito, contudo, hesita em acolher o acontecimento sem mediações e opta projetar uma versão secundária que funcione como escudo protetor. A função primária dessa duplicação consiste em deslocar a percepção dos fatos concretos, privando a experiência de suas decorrências práticas imediatas. Analisa o autor:

Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro. Esta verdade aparentemente paradoxal se torna perceptível a partir do momento em que pensamos no que se passa com a pessoa cega, tal como nos mostra a experiência concreta e cotidiana, ou ainda o romance e o teatro. Alceste, por exemplo, em *O misantropo*, vê bem, de forma perfeita e total, que Célimène é uma coquete: esta percepção, que ele acolhe todo dia sem protestar, nunca é posta em questão. E, no entanto, Alceste está cego: não por não ver, mas por não associar seus atos à sua percepção (Rosset, 2008, p. 17).

A transposição dessa dinâmica para a arquitetura do romance *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida, revela um movimento de natureza diversa. O duplo ficcional construído pela narrativa não atua como um refúgio estático e isolado no qual os sujeitos reais possam se esconder das exigências da existência empírica. A fabulação literária mobiliza nomes cartoriais, traços físicos e papéis institucionais de autores vivos que frequentam o certame da Póvoa de Varzim, efetuando o deslocamento mencionado por Rosset. Essa operação de transposição estética recusa o confinamento no plano da mera abstração textual. O romancista explicita a vacilação decorrente do impacto de suas criações sobre as pessoas de carne e osso que serviram de modelo para a ficção.

Fui ficando entusiasmado com a ideia que me tinha surgido, e escrevi de seguida cerca de metade da estória. Mas parei quase abruptamente, indeciso sobre o que fazer de personagens que eram afinal pessoas que eu conhecia, estimava e não desejava colocar em situações que pudessem ser consideradas constrangedoras. Até ao ano passado, quando o Zeferino Coelho me fez chegar um apontamento da autoria do Manuel Valente em que este fala de forma brejeira e graciosa da memorável presença de

Portugal na feira do livro de Frankfurt de 1997 e lamenta o facto de nunca ter aparecido ninguém a escrever algo sobre esse acontecimento." (Almeida, 2025, Cap. "Uma explicação necessária")

O romance opera enquanto máquina de circulação entre o real e o duplo. A narrativa colhe no mundo empírico os seus materiais primários: a sociabilidade dos intelectuais, a vaidade corporativa, as disputas de prestígio e os boatos de bastidor. A máquina ficcional processa essa matéria viva, transformando-a em uma comédia policial centrada na suposta subtração de um suporte digital pertencente ao escritor Mário Zambujal. A produção do duplo não encerra o circuito. Lançada no espaço público, a obra ficcional retorna ao ambiente social e devolve aos sujeitos reais imagens reconfiguradas de suas próprias condutas, gerando desconfortos, debates sobre o decoro e melindres institucionais. A investigação paródica levada a cabo por Aurelino Costa e o Bando dos Nove Magníficos espelha esse impulso de enquadrar o outro por meio de hipóteses infundadas.

A nossa ideia é denunciar alguém, um escritor aqui presente, que temos todas as razões para considerar suspeito, se não do furto, pelo menos de posse ilegítima do manuscrito do escritor Zambujal, levá-lo a confessar a sua desonestidade e obrigá-lo a devolver a obra. Suponho que para chegarem a essa presunção, que estou a intuir que não é ainda uma conclusão, terão tido dados factuais convincentes, provavelmente algum comportamento suficientemente anormal que vos tenha conduzido à indução de tal conclusão, isso no caso improvável de não estarem munidos de nenhum facto probatório concreto e tangível (Almeida, 2025, Cap. XIV).

O retorno do duplo sobre o real tensiona a tese tradicional de que a arte constitui um domínio separado da vida prática. Rosset salienta que a tentativa de suprimir ou confrontar o duplo de forma violenta acaba por atingir o próprio sujeito original, dada a intrincada interdependência entre a imagem e o ser: "O real — neste gênero de perturbação — está sempre do lado do outro. E o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu 'duplo'. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser" (Rosset, 2008, p. 89). A circulação contínua operada pelo romance de Germano Almeida demonstra que a ficção não é um espelho passivo nem uma fuga alienante. O texto intervém na realidade ao desestabilizar as certezas dos sujeitos sobre a gestão de sua imagem pública. A figura de papel reentra no campo das relações interpessoais, altera a recepção crítica das pessoas reais e condiciona suas futuras interações no meio cultural. O romance revela-se um

artefato de dupla mão: absorve a rusticidade dos fatos e devolve uma narrativa capaz de alterar o solo do qual se alimentou.

A constituição ontológica da existência empírica caracterizada por Rosset anuncia que o fato existe sem duplicatas. Quando a literatura se debruça sobre sujeitos concretos, a escrita não busca a mera cópia fotográfica ou a reprodução passiva da realidade. O gesto fabular opera um destacamento primário da matéria viva, cindindo a integridade dos indivíduos para extrair deles seus nomes cartoriais, modos de falar e traços biográficos expostos na sociabilidade comum. Essa fratura inicial transforma a pessoa singular em uma entidade jurídica de papel circulante (Rosset, 2008, p. 110). A duplicação literária não visa a congelar o sujeito real em um retrato estático, mas a inaugurar um processo em que a matéria empírica é descolada de sua presença física original para ser integrada a um novo circuito semântico.

A ficcionalização reorganiza o dado empírico. O fragmento colhido no mundo ordinário passa a obedecer a um arranjo formal dotado de autonomia e regras internas próprias. Rosset adverte que o mecanismo da ilusão e do artifício não nega a percepção da coisa concreta, situando a matéria perceptiva em outro lugar para operar desdobramentos lógicos próprios (Rosset, 2008, p. 17). A personagem ganha uma vida dramática independente da vontade imediata do modelo vivo que lhe cedeu o nome, o corpo, a matéria-base. A duplicação adquire, assim, a condição de um artefato estético autônomo, cujos desdobramentos passam a ser regidos pelas necessidades da estrutura romanesca e não pelas intenções do indivíduo de carne e osso.

O lançamento da obra provoca o efeito imediato do reconhecimento. O público identifica os traços originais. A leitura reconhece a fisionomia, o estilo de escrita e o lastro biográfico das figuras reais, mas essa convergência superficial desemboca rapidamente em uma zona de profunda confusão conceitual e ética. A sombra substitui o corpo. Ao ler as ações jocosas atribuídas às personagens, a recepção social e o próprio sujeito duplicado projetam as arbitrariedades da comédia literária sobre a conduta moral da pessoa física do mundo empírico. A turvação dos limites institui reações defensivas, temores de difamação e a busca por tutela jurídica. O reconhecimento do modelo no texto não pacificará a recepção, instaurando, pelo contrário, um mal-entendido ontológico no qual o duplo ficcional é erroneamente tomado por um julgamento definitivo sobre a pessoa real.

A dinâmica do duplo não permanece confinada às margens do texto, operando um movimento de retorno que atinge a realidade social e altera os afetos entre os indivíduos (Rosset, 2008, p. 119). A ficção reentra no mundo. O livro atua enquanto máquina de circulação entre o plano da facticidade e a dimensão da invenção. Germano Almeida colhe o imprevisível da convivência no festival da Póvoa de Varzim, constrói uma paródia policial e devolve ao meio cultural um artefato capaz de suscitar polêmicas, suspensões editoriais e

reconfigurações das memórias individuais. O duplo afeta o único. O percurso analítico que vai da facticidade empírica à ficcionalização e regressa à realidade social demonstra que a literatura não se restringe a espelhar a existência humana, e sim constitui um dispositivo ativo de intervenção na vida comum dos sujeitos, presentes nela ou não, seu autor e até sua editora.

3. Voz, vozes

A formulação da noção de polifonia por Mikhail Bakhtin aponta uma transformação da estrutura narrativa na literatura moderna, que desloca o foco da representação para a coexistência de consciências autônomas que não se deixam reduzir ao projeto ideológico do autor. O romance polifônico recusa a redução monológica que reifica o indivíduo e transforma a linguagem em mero instrumento de transmissão de verdades acabadas. A enunciação habita o espaço da intersubjetividade. Cada palavra manifesta-se bivocal, carregada de refrações sociais e de réplicas virtuais que antecipam a resposta da alteridade. A comunicação realiza-se na arena do discurso, onde posições de mundo conflitantes disputam a validação semântica sem que uma voz superior imponha o arremate final.

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto fundamental da representação é o próprio discurso, o discurso plenissignificativo. As obras são o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso." (Bakhtin, 2008, pp. 308-309).

A recusa bakhtiniana da síntese monológica aproxima-se da crítica elaborada por Clément Rosset acerca da recusa humana do real. Para o pensador francês, a consciência atemorizada pela facticidade do acontecimento tende a produzir duplos fantasmáticos, sejam eles arranjos metafísicos, projeções psicológicas ou construções oraculares, destinados a amortecer o choque do imediato. O monologismo literário e filosófico atua precisamente como a confecção de um duplo ideológico que tenta substituir a dispersão caótica da existência por um sentido unificado e apaziguador. A polifonia desestrutura essa ilusão ao abrigar vozes equipolentes que expressam o caráter contraditório da matéria social. A arte polifônica não edifica uma ordenação artificial para mascarar a dor: ela aceita o existente na irreduzível multiplicidade de seus sujeitos.

No romance *Mata de Dentro*, da autoria de Lari Mundim, o foco narrativo assenta na orquestração de perspectivas que recusam a tutela de um narrador onisciente tradicional. O

espaço urbano da praça pública constitui um território saturado de discursos autônomos. As pessoas despossuídas que ocupam as marquises interagem por meio de verbetes, imprecações e gestos de nomeação que redefinem os sujeitos à revelia dos registros cartoriais. A transição da protagonista entre os nomes de Sílvia, Senhora e Vereadora não resulta de uma imposição exterior. Trata-se do produto de uma interação verbal conflituosa na qual a ladainha inventada pela ex-professora sofre o deboche e a apropriação dos companheiros de calçada. A reativação da sociabilidade com figuras do passado expõe a irrupção de falas populares que desestabilizam o isolamento psíquico do sujeito.

A alteridade na obra consolida-se em embates éticos nos quais visões de mundo divergentes se contrapõem sem anular a complexidade dos envolvidos. A convivência entre Sílvia e Marlene exterioriza esse atrito dialógico. Marlene representa a voz do pragmatismo social, da proteção institucional e da exigência de denúncia do assédio sofrido no ambiente escolar. Sílvia personifica a dúvida interiorizada, o pavor do julgamento público e a culpa que a paralisa após a invasão de sua residência por Franz. A narrativa recusa transformar Franz em um vilão unidimensional ou em um mero fantasma abstrato. A revelação de sua história familiar por meio da voz de dona Alzira e a presença de Ariel introduzem a perspicácia de uma ética periférica fincada nos rituais de Exu e Nanã, desmontando as certezas simplistas sobre o crime e a reparação.

— Ainda acho que você precisa abrir o jogo com a diretora. Desmascarar esse rapazinho de uma vez por todas. A gente não sabe do que ele é capaz, pode sair por aí espalhando qualquer maledicência.

— Ele é menor de idade, Marlene...

— Mas você não tem nada a temer. Não andou errado!

— Será que não andei errado?

— Sílvia, se você tiver mais alguma coisa pra me contar, fala agora. Eu só posso continuar te ajudando nessa condição." (Mundim, 2026, p. 119).

A consciência da personagem converte-se em uma arena na qual o discurso do outro atua continuamente sobre o discurso próprio. A voz de Franz, com suas abordagens invasivas e pedidos de dinheiro, ressoa na memória de Sílvia mesmo após a confirmação da morte do jovem. A desconstrução do duplo protetor que encobria o trauma consuma-se no momento em que a personagem assume a presença do Professor Caio ao retornar ao Colégio Estadual Jorgina da Costa Valadares. No interior da sala do nono ano A, no dia 16 de março de 2020, o ato de apagar as expressões numéricas da lousa intercepta a reverberação da fala de Franz. A esse fantasma que exigia quarenta reais, Caio opõe a reserva atávica aprendida com sua mãe

Expedita. A suspensão das aulas por decreto sanitário fixa o sujeito na contingência do tempo presente. O rompimento do monologismo do pânico permite ao indivíduo alcançar a coincidência direta consigo mesmo, habitando a singularidade do real sem o amparo de ilusões.

A teoria do romance polifônico, de Bakhtin, estabelece uma virada epistemológica na compreensão das estruturas narrativas ao postular que a criação literária pode abdicar da dominação monológica do autor sobre as criaturas. O texto romanescos deixa de funcionar como mera caixa de ressonância das convicções ideológicas de quem o assina. As personagens erguem-se enquanto consciências autônomas, dotadas de vozes equipolentes que disputam espaço na arena do discurso. A comunicação dialógica atua como a própria matéria do existir, inviabilizando a imposição de verdades acabadas ou juízos categóricos sobre a conduta dos sujeitos. A orquestração das linguagens sociais reflete a estratificação da comunidade em que a obra nasce, transformando o enunciado em um território de permanente confronto semântico.

Essa autonomia das vozes manifesta-se na construção do romance *Crime nas Correntes d'Escritas*, de Germano Almeida, no qual o ambiente festivo da Póvoa de Varzim converte-se no palco de um embate entre diferentes horizontes de linguagem (Almeida, 2025). O estopim da narrativa não é conduzido por uma voz onisciente que dita a interpretação correta dos fatos. O narrador, que compartilha o nome e a biografia do próprio autor cabo-verdiano, posiciona-se em pé de igualdade com as demais figuras do meio literário lusófono. A tentativa do advogado e poeta Aurelino Costa de impor uma chave de leitura monológica, baseada no rigor inquisitorial de um crime solene, enfrenta a contrapalavra imediata dos interlocutores. O discurso jurídico-inflado de Aurelino colide com o pragmatismo jornalístico de Zambujal, com o despojamento irônico de Manuel Valente e com a perspectiva institucional dos organizadores do evento.

A bivocalidade do enunciado evidencia-se nas cenas em que as réplicas dos personagens subvertem a gravidade da investigação, deslocando a atenção do suposto delito para o exame da própria linguagem utilizada pelos participantes. O vereador Luís Diamantino, ao intervir nos protestos oratórios de Aurelino, recusa a categoria de crime e atém-se à raridade do vocabulário empregado, promovendo uma inflexão metalinguística no diálogo.

Luís Diamantino, há muitos anos vereador da Cultura da Câmara da Póvoa de Varzim, um dos promotores da festa que são as Correntes d'Escritas, está ouvindo o Aurelino com aparente muita atenção, concentrado nas suas palavras ferozes e seguindo-as com evidente interesse. Parece estar à espera de que o outro se cale para dizer alguma coisa acerca do inaudito desaparecimento do manuscrito, pelo que a todos surpreende: Olhem duas palavras que não ouvia há muito tempo, acaba por dizer sorrindo, primeiro

tinha sido o renegado «salafrário» e agora é o safado «obsceno». Se repararem bem, continua dirigindo-se aos escritores que se tinham aproximado e ouviam Aurelino perorar, são palavras que estão muito rapidamente a cair em evidente desuso, praticamente já não são utilizadas por ninguém, não obstante nenhuma delas ser uma palavra que se poderia chamar de feia ou imprópria, mas mesmo assim qualquer dia já ninguém se lembra delas, felizmente que tu, diz, dirigindo-se diretamente ao Aurelino, também és poeta para além de advogado e sempre te vais lembrando de usar expressões difíceis que doutro modo cairiam no completo esquecimento..." (Almeida, 2025, Cap. I)

Essa réplica de Diamantino desidrata a pretensão inquisitorial de Aurelino, reorientando a palavra para a dimensão lúdica da sociabilidade literária. A valoração das palavras "salafrário" e "obsceno" como relíquias lexicais neutraliza o pânico moral que o investigador buscava disseminar. O romance opera, desse modo, como uma arena na qual o discurso de autoridade perde sua força centrípeta. As vozes periféricas e divergentes exercem uma atração centrífuga que desestrutura a ilusão do mistério policial. Mário Zambujal define o festival como um piquenique coletivo, desnudando a irrelevância do inquérito levado a cabo pelo Bando dos Nove Magníficos. A revelação de que a *pen drive* fora guardada pelo barman Sequeira no primeiro dia do evento sela a derrocada do monologismo. A verdade não emerge do veredito de uma voz superior, mas da dissolução das hipóteses fantasiosas perante a simplicidade do acontecimento cotidiano.

A comparação entre a arquitetura polifônica nos romances de Germano Almeida e Lari Mundim revela duas direções formais distintas no tratamento da pluralidade de vozes e na descentralização da autoridade narrativa. Em *Crime nas Correntes d'Escritas*, a polifonia manifesta-se através de uma saturação discursiva e institucional, na qual a linguagem do ambiente literário e corporativo se desdobra em réplicas de autorrepresentação e vaidade (Almeida, 2025). Em *Mata de Dentro*, a polifonia opera por meio da escuta das margens e do trauma, dando passagem a vozes periféricas, comunitárias e ancestrais que rasuram o monologismo da norma escolar e da moralidade urbana (Mundim, 2026).

Em Germano Almeida, o grande coro de vozes constitui-se no espaço público do festival literário da Póvoa de Varzim (Almeida, 2025). As personagens, ao conservarem seus nomes e atribuições do meio intelectual, expressam visões de mundo moldadas pela erudição, pelo pertencimento editorial e pela formalidade jurídica (Almeida, 2025). O conflito polifônico não decorre da opressão social, mas da disputa pelo controle da interpretação de um fato insignificante. As vozes entram em atrito na arena de uma comédia de costumes. O romance de Almeida expõe o dialogismo através da paródia dos registros cultos, na qual o vocabulário

das comissões, dos inquéritos e dos manifestos literários se mostra incapaz de capturar a simplicidade do acontecimento empírico.

Lari Mundim, por sua vez, constrói a polifonia no rombo deixado pelo colapso das instituições tradicionais (Mundim, 2026). O espaço da praça e as franjas das comunidades Dica e Dilá abrigam vozes que não possuem canal de fala na esfera oficial. O romance incorpora a linguagem dos viventes de rua, a sabedoria das raizeiras da Chapada dos Veadeiros, a ética periférica de dona Alzira centrada nos orixás e a busca de identidade do jovem trans Ariel W. da Silva. Essas vozes não atuam como meros adornos do percurso da protagonista. Elas entram em fricção direta com a consciência de Sílvia, desestabilizando o discurso monológico do medo, da culpa e da dúvida.

A posição das personagens principais perante o discurso alheio marca também um contraste estrutural. No universo de Almeida, o narrador-personagem situa-se em contínua troca verbal exterior com os seus pares, participando de refeições, reuniões e passeios nos quais a contrapalavra surge de imediato nas mesas do hotel. Em Mundim, a polifonia interioriza-se de forma trágica. A consciência da protagonista converte-se em uma câmara de ressonância dentro da qual reverberam a cobrança de Marlene, os ensinamentos de Expedita e a lembrança invasiva de Franz. A metamorfose em outra ordem de existência, Caio, não anula essas vozes, mas reorganiza o coral interno para que o sujeito possa habitar o presente sem ser destruído pelas assombrações do passado.

A polifonia em Almeida atua, assim, como uma desconstrução satírica da solenidade intelectual, para expor que a autoridade do autor é constantemente relativizada pela fala espontânea da comunidade de leitores e escritores. Em Mundim, a polifonia ergue-se como um compromisso ético e estético com a alteridade radical, para conferir autonomia a sujeitos historicamente silenciados e defender que a verdade sobre a dor e a reconstrução do indivíduo jamais pode ser enunciada por uma única voz.

Considerações finais

O diálogo entre *Crime nas Correntes d'Escritas*, do cabo-verdiano Germano Almeida, e *Mata de Dentro*, de Lari Mundim, evidencia duas trajetórias opostas e complementares de investigação ontológica sobre o estatuto da realidade e as aporias da identidade. Nas duas narrativas, a estabilidade da identidade social, tomada como fiadora da existência do sujeito, desmorona. Germano Almeida constrói um movimento de saturação representacional no qual o mundo empírico se vê invadido por suas próprias refrações ficcionais. Lari Mundim encena a desarticulação radical das máscaras institucionais que ancoravam a vida de uma professora.

As duas obras convergem para o questionamento sobre a capacidade de a identidade cartorial e social garantir o acesso ao real.

No romance de Almeida, o problema situa-se na duplicação incontável da matéria viva pela linguagem literária. O sujeito real, transferido para o tecido da comédia sob seu nome próprio e suas atribuições públicas, vê sua presença concreta ser devorada pela autonomia do personagem. Essa projeção ficcional não permanece confinada à página. A figura de papel reentra na circulação social, dispara melindres corporativos, mobiliza aparatos jurídicos e altera as relações afetivas entre os escritores. Indaga-se, a partir desse atrito, quem permanece enquanto pessoa quando a representação literária reivindica maior densidade pública do que o próprio indivíduo de carne e osso. O nome próprio deixa de indicar a singularidade do existente para funcionar como um nó problemático de ficções superpostas. A realidade ressurgiu pelo choque de retorno: as consequências materiais e editoriais provocadas pelo duplo demonstram que o mundo empírico se encontra previamente impregnado de narrativas.

O itinerário traçado por Lari Mundim opera a desconstrução desse excesso de representação. Em *Mata de Dentro*, a realidade do sujeito é posta em xeque pelo abandono sistemático das identificações que sustentavam sua inserção no tecido social. O trauma do assédio e a destruição da moradia pelo fogo desmantelam o duplo institucional que garantia à protagonista a condição de professora, proprietária e cidadã reconhecida. Despojada dessas máscaras, a personagem evade a ordem comum e afunda na invisibilidade do desabrigo urbano. Os nomes próprios dissolvem-se. A proliferação das alcunhas temporárias — Senhora, Vereadora — atesta a perda da estabilidade nominativa. O que permanece quando todas as determinações sociais caem é a rusticidade do corpo exposto à praça. A presença física do organismo perambulante resiste à aniquilação completa, funcionando como o substrato sobre o qual uma nova presença, a do Professor Caio, se afirma.

A articulação dessas duas mecânicas à luz de Rosset permite apreender a crise da identidade sob dois ângulos da mesma ilusão. A tentativa de ancorar o existente em papéis, reputações ou construções narrativas revela-se um empreendimento frágil. Em Almeida, o duplo ficcional atua como um desdobramento que retorna para assombrar seu modelo original, evidenciando que a pessoa moral é uma ficção jurídica continuamente ameaçada por fofocas e composições literárias. Em Mundim, a derrocada dos papéis sociais expõe a idiotia do real em sua forma despojada, reduzindo o indivíduo à contingência de sua carne e de suas rotinas corporais na rua. Nos dois casos, a identidade revela sua natureza de artefato secundário. O choque com o real ocorre quando a pessoa precisa confrontar a insuficiência de seus duplos representacionais.

A ficção atua, nessas duas obras, como um dispositivo de desvelamento das ilusões que sustentam a vida comum. Em *Crime nas Correntes d'Escritas*, a proliferação dos duplos

mostra a incapacidade do discurso institucional de conter a fluidez da linguagem e o ridículo dos formalismos. Em *Mata de Dentro*, o desnudamento do sujeito expõe a vacuidade dos papéis pedagógicos e morais diante da violência do trauma e do desabrigo. A pergunta sobre quem é a pessoa quando transformada em personagem e a indagação sobre o que resta após o colapso das identificações encontram respostas na ontologia do único. O existente subsiste além dos nomes e das fábulas que se inventam sobre ele. Resta a presença opaca do ser obrigada a habitar o instante sem as garantias ilusórias de uma identidade permanente.

A articulação entre a ontologia da idiotia de Clément Rosset e as inflexões romanescas de Germano Almeida e Lari Mundim situa a emissão vocal no centro da disputa entre a sustentação da ilusão e o acolhimento da matéria insubstituível. O boato e a ladainha tecem duplos. A verborragia dos inquéritos na Póvoa de Varzim tenta outorgar gravidade à perda de uma *pen drive*, ao passo que os murmúrios da praça buscam conter o pavor do desabrigo. O real exige o descarte desses artificios. Ao opor o silêncio atávico à assombração de Franz, a presença do Professor Caio despoja a fala de sua função de esquiva e fixa o sujeito na contingência do instante ($\$A = A\$$). A voz deixa de figurar como instrumento de duplicação fantasmática do mundo e passa a indicar a nudez da própria existência corporal, que subsiste além dos papéis e das narrativas inventadas sobre a identidade.

A reflexão de Clément Rosset acerca da apreensão do real coloca a linguagem e a emissão vocal em uma posição tensional perante a facticidade do existente. Se o real se caracteriza por sua opacidade muta e singularidade insubstituível, a consciência humana, sob o impacto de acontecimentos dolorosos ou imprevistos, recorre com frequência à elaboração discursiva para edificar uma camada de proteção teórica. As palavras funcionam como artificios de mediação que desdobram o fato em interpretações acalmadoras. A fala, quando empregada como instrumento de esquiva, tenta preencher o vazio da presença nua com sonoridades e justificativas. Essa complicação verbal tenta afastar a percepção direta do único, para converter o contato imediato em uma digressão que não alcança o objeto.

A sátira de Germano Almeida, *Crime nas Correntes d'Escritas*, corporifica essa inflação discursiva por meio da atuação de seus personagens no festival literário da Póvoa de Varzim. O esquecimento de um suporte digital de dados desencadeia uma torrente de manifestações oratórias. Aurelino Costa assume a condução das investigações por meio de um estilo retórico carregado de solenidade jurídica e projeção cenográfica. A voz do advogado e poeta atua como um motor de duplicação narrativa. O pequeno incidente cotidiano é elevado à categoria de infração gravíssima. A verborragia empolada tenta conferir dignidade policial a um extravio banal, ao passo que busca mobilizar o público do Cine-Teatro Garrett através de termos arcaicos e interpelações veementes.

A proliferação de discursos e teses judiciais no romance de Almeida expõe a impotência da palavra frente à rusticidade do fato consumado. A voz de Aurelino e as deliberações do Bando dos Nove Magníficos erguem uma estrutura fictícia sobre o vazio. O diálogo entre as personagens desdobra-se em questiúnculas terminológicas, listas de suspeitos e conjecturas pseudocientíficas inspiradas em Cesare Lombroso. Esse edifício verbal desmorona na cena final. A entrega da caixa de CD vazia e o depoimento simples do barman Sequeira revelam que a *pen drive* fora recuperada no primeiro dia. Mário Zambujal, cuja voz ao telefone soava debilitada e distante das vaidades do meio cultural, acolhe o desfecho com serenidade. O fato físico, em sua opaca simplicidade, desmascara a inutilidade do espetáculo oratório.

O romance *Mata de Dentro*, da autoria de Lari Mundim, analisa a vocalidade sob uma perspectiva psíquica e traumática. A palavra surge fraturada entre a agressão invasiva e a busca por apaziguamento. Sílvia Vicente, após sofrer o assédio físico de seu aluno Franz e perder seus bens no incêndio doméstico, adota rituais de vocalização na praça urbana. A repetição contínua da frase "Senhora, dai-me o desencanto, que agradeço" atua como uma ladainha defensiva destinada a conter o colapso subjetivo. O som das palavras busca amortecer o impacto do desabrigo. A praça acolhe essa fala fragmentada através do deboche dos demais ocupantes da marquise, que convertem a oração na alcunha de "Vereadora". A voz do agressor ressoa na memória da ex-professora como um fantasma auditivo que recusa o silenciamento.

A desconstrução dessas assombrações vocais realiza-se no momento em que a personagem assume a presença do Professor Caio ao retornar ao espaço escolar (Mundim, 2026). Caio opõe a essa reverberação traumática a reserva atávica aprendida de sua mãe Expedita. A suspensão das aulas por decreto sanitário fixa o sujeito na contingência do tempo presente.

A comparação entre as duas obras a partir do pensamento de Clément Rosset ilumina a função dupla da voz na relação da consciência com o real. No universo cômico de Germano Almeida, a voz atua como motor de duplicação e fabulação, a fim de tecer um mistério juridicamente elaborado sobre um esquecimento ordinário. Em Lari Mundim, a voz oscila entre a violência da interpelação persecutória e o refúgio ritualístico das orações inventadas. A superação das ilusões exige, em ambas as narrativas, o descarte da verborragia e o acolhimento do silêncio. O real reaparece quando as palavras cessam a fabricação de duplos e o sujeito coincide estritamente com sua presença física e contingente no mundo.

Referências

Agência Lusa. (2025a, 14 de março). *Resolvido o caso "da paródia sobre um roubo": LeYa e Germano Almeida vão mesmo publicar livro polêmico - "clarificou-se"*. CNN Portugal.

Agência Lusa. (2025b, 17 de outubro). *Germano de Almeida considera que a polémica com o seu último livro está terminada*. Observatório da Língua Portuguesa.

Almeida, G. (2025). *Crime nas Correntes d'Escritas*. Caminho.

Bakhtin, M. (2008). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Forense Universitária.

Mundim, L. (2026). *Mata de dentro*. Negalilu.

Rosset, C. (2008). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2ª ed., J. T. Brum, Trad.). José Olympio.

Capítulo 5: A estética do marginal e do sublime: as duas faces de eros em Ubiratan Costa e Evel Rocha

Introdução

Este último capítulo analisa as representações do erotismo nas obras de Ubiratan Costa, representando Goiás, e Evel Rocha, de Cabo Verde. A análise comparativa buscará entender como a sexualidade e o desejo homoerótico são retratados em dois contextos culturais distintos, mas ambos marcados por traços conservadores e repressivos. Serão investigadas as tensões entre tradição e transgressão, além das maneiras como os autores constroem suas personagens e narrativas homoeróticas, enfrentando tabus e desafios sociais.

A produção literária contemporânea, em suas múltiplas geografias, oferece um fértil terreno para a investigação das formas pelas quais a subjetividade e a condição social se articulam. Este ensaio propõe uma análise comparativa entre duas obras que, embora provenientes de contextos culturais e registros estéticos distintos – a poesia lírica do goiano Ubiratan Costa e a prosa ficcional do cabo-verdiano Evel Rocha –, convergem em uma profunda reflexão sobre a experiência humana, com especial enfoque na construção do desejo homoerótico e na sua relação com os espaços da intimidade e da exclusão. *Tarde Inventada* (2023) e *Marginais* situam-se como testemunhos literários onde a enunciação em primeira pessoa e a cartografia do afeto entre homens constituem eixos estruturantes.

Ambas as obras fundam-se na centralidade de um sujeito narrador que assume a tarefa de inscrever a própria existência. Em *Tarde Inventada*, o eu lírico constrói uma voz confessional e introspectiva, ancorada na observação minuciosa do espaço doméstico e no fluxo sensorial da memória. A poesia de Costa opera um resgate memorialístico onde os objetos cotidianos e as lembranças familiares se transmutam em matéria lírica, investigando a passagem do tempo e a finitude. Já em *Marginais*, Evel Rocha adota uma estratégia narrativa híbrida, apresentando o diário do protagonista Sérgio Pitboy, precedido por um prefácio de um mediador externo. Esta opção formal confere ao relato um caráter de testemunho urgente, um manuscrito que narra, desde dentro, a trajetória de vidas subalternizadas. Em ambos os casos, a exposição da intimidade – seja na forma da confissão lírica, seja na do testemunho social – visa anular a distância entre leitor e sujeito literário, conferindo palpabilidade material às impressões e aos cenários descritos.

1. Ubiratan Costa e o sublime encontrado nas horas

A trajetória lírica de Ubiratan Costa, nascido em Goiânia no ano de 1990, estrutura-se a partir do estreito vínculo entre a criação poética e a composição musical. Bacharel em Composição Musical pela Universidade Federal de Goiás, o autor insere na escrita a precisão arquitetônica das suítes, das antífonas e dos interlúdios. Sua estreia no panorama literário ocorreu com a publicação da obra *As notações do azul*, em 2021. Dois anos mais tarde, o escritor lançou o livro *Tarde inventada*, de 2023, pela editora Urutau. A produção de Costa estabelece um projeto estético singular, no qual a atenção ao detalhe diário e a escuta sensível do tempo convertem a palavra em matéria de reflexão filosófica. A formação erudita do poeta manifesta-se nas referências a compositores como Guillaume Dufay e Gabriel Fauré, bem como na organização rítmica de seus versos. A voz autoral, não por acaso, articula rigor formal e confissão íntima.

No livro de estreia, *As notações do azul*, a cor azul opera como metáfora central ligada ao esvanecimento do corpo, à finitude e à memória da perda. A obra organiza-se em movimentos que simulam a estrutura de uma missa ou peça musical. No poema de abertura, a voz lírica enuncia a busca por despojar-se da matéria iludida: "Despir-me de todo véu, sentido em som / a evoluir-se do corpo, matéria azul". O azul atua no texto enquanto nota de volatilidade física. A dissolução do indivíduo e a permanência do olhar atravessam os versos da suíte inicial. O desaparecimento da figura amada deixa marcas indeléveis na percepção do sujeito. A experiência da morte e a contemplação do invisível entrelaçam-se ao canto de amor, em um tom sóbrio e elegíaco. O rigor da notação musical transpõe-se para a linguagem poética, em busca de captar a brevidade da vida humana.

A publicação de *Tarde inventada* marca a consolidação de uma poética focada no espaço doméstico. A tarde surge como o *locus* temporal por excelência, refúgio de quietude e de observação minuciosa do passado. O autor explora a nostalgia da infância, as reminiscências familiares e a sacralização de objetos cotidianos. A casa transforma-se em um arquivo de afeto e de poeira. A observação dos elementos simples, a exemplo de ventiladores, louças e bules de café, permite ao poeta examinar a degradação da matéria e a permanência do vínculo amoroso. A invenção da tarde é um exercício de resgate da dignidade perante a marcha do tempo.

O desejo homoerótico e a contemplação da anatomia masculina figuram com notável relevância no percurso lírico. Em *As notações do azul*, o interesse pela atração entre homens expressa-se na exaltação do corpo de outro homem e no registro de contatos afetivos. Na suíte *Quatro prelúdios matinais*, a aproximação física desponta com naturalidade: "E sem escrúpulo lhe beijo os lábios, secos". A pulsação carnal funde-se à claridade do dia na passagem: "É teu corpo

acontecendo com força e vertigem dentro do corpo aberto e lúcido da manhã". O homoerotismo reaparece em *Tributos*, no qual o tributo à beleza física masculina ganha contornos de devoção sacra: "dobre / não a terra, a tarde, mas o azul / absoluto de teu corpo". No conjunto de *Interlúdios*, o poema *VIII (autorretrato)* explicita o eixo da atração fállica: "Ele: o corpo cujo centro é ao sul / (seu falo)". Em *X*, o eu lírico descreve a expectativa do toque na pele do parceiro sob a água: "Por que matizes se orvalha o corpo, como o vapor lhe estremece a pele, / qual textura se fará nos pelos: certamente ele se banha pela manhã, / e só a água lhe conhece as sendas que mais tarde eu refarei ao tato". Por fim, na composição *Dois corpos*, o físico masculino ergue-se perante a luz: "um corpo se ergue à tarde / e se abre ao tempo, nudo".

Em *Tarde inventada*, o homoerotismo adquire contornos de intimidade conjugal e de densa elaboração filosófica sobre a impossibilidade da posse. No poema *tarde inflamada*, o desejo expressa a sua dimensão mais complexa e vertiginosa. O sujeito reconhece o limite do toque e da própria ingestão física: "Eu não teria tua carne, / mesmo se muito a tocasse, / mesmo se a deglutisse / eu não seria tua carne". O texto conclui que a fruição da paixão habita a permanência do impulso: "O desejo só se basta / e se aniquila / em desejar". Essa adoração pelo corpo masculino retorna no poema *sob a tua camisa*: "Aí, sob a tua camisa, ao rés da relva baixa que te reveste e atapeta, talvez da vida haurisse um outro gosto". Do mesmo modo, a entrega amorosa curva-se à figura do parceiro em [*amar como um fâmulos*]: "Amar como um fâmulos amaria ao seu senhor, assim me detenho no império desolado de tuas coxas". A vivência homoafetiva reflete-se ainda na rotina do lar compartilhada pelo casal. Nos versos de *poema procura poeta*, a cumplicidade manifesta-se no detalhe doméstico da madrugada: "os pés do marido escapantes da cama no quarto iluminado a uma da manhã". Da mesma forma, em *o sol da tarde*, o eu lírico evoca a memória da união no aposento em que "no chão em que nos amamos" o tempo parece deter-se.

A obra de Ubiratan Costa estabelece um diálogo entre a reflexão estética e o lirismo erótico. Ao tomar o corpo masculino como território de afeição, memória e angústia da finitude, o poeta constrói uma linguagem de rigor formal e apurada sensibilidade musical. As noções de finitude, imperfeição e impermanência atravessam a leitura de seus dois livros. A poesia de Costa acolhe a beleza dos instantes efêmeros da existência e confere à literatura brasileira contemporânea uma voz singular no tratamento da homoafetividade e da experiência do tempo.

1.1. No limiar do azul, o desejo

A ordenação poética de *Na manhã de meu corpo*, publicado em *As notas do azul*, pelo seu retrato de uma experiência erótica que não se organiza sob o signo da posse, da plenitude ou da fusão dos corpos, pode ser lida sob a definição de Lyotard para “prazer negativo”. O desejo surge precisamente no ponto em que a presença corporal encontra uma resistência: o outro acontece, mas permanece distante; o corpo é evocado, mas velado; a manhã abre-se, mas essa abertura conduz ao limiar de uma experiência em que a lucidez coincide com a vertigem. A presença do corpo desejado no poema jamais se oferece como presença plena: ela se fragmenta em imagens, hipóteses, distâncias, véus e sensações táteis que frustram aquilo que prometem. Essa estrutura permite aproximá-lo da formulação lyotardiana do sublime como sentimento contraditório, no qual prazer e desprazer não constituem momentos inteiramente separados, pois pertencem à mesma experiência afetiva. Ao comentar a leitura kantiana do sublime, Lyotard insiste:

Dir-se-á: por que duas sensações, quando só existe um sentimento, o sublime? É que esse sentimento consiste, com efeito, em sensações contraditórias, prazer e desprazer, “atração” e “repulsão”. O pensamento aí se experimenta “angezogen” e “abgestossen”, atraído e repellido. Não é contudo um prazer, em definitivo, posto que é um juízo estético? Pode-se dizê-lo, mas é preciso conceder que é um “prazer negativo, negative Lust”. A questão propriamente crítica consiste, então, em compreender como é possível esse prazer negativo e qual finalidade pode unir os dois tipos contraditórios de sensação no mesmo sentimento sublime (Lyotard, 1993, p. 105).

A relação entre os corpos no poema pode ser compreendida nesse diálogo. O desejo não encontra seu termo numa experiência de plenitude. Ao contrário, sua força resulta daquilo que impede a coincidência entre o sujeito desejante e o corpo desejado. O outro aparece e se subtrai no mesmo movimento. Os versos iniciais instauram essa instabilidade:

Na manhã de meu corpo
É teu corpo acontecendo com força e vertigem
dentro do corpo aberto e lúcido da manhã
(Costa, 2021, p. 25)

A primeira imagem já desorganiza as fronteiras ordinárias entre sujeito, objeto e espaço. A manhã possui um corpo; esse corpo é “aberto e lúcido”; dentro dele, outro corpo acontece. Contudo, a expressão inicial estabelece, de antemão, uma relação inversa: a manhã também pertence ao corpo do sujeito. Não há uma distribuição estável entre continente e conteúdo. O

corpo contém a manhã, enquanto a manhã contém o corpo desejado. Essa circularidade impede que o erotismo seja compreendido como relação entre dois corpos individualizados. O corpo desejado se torna um acontecimento que atravessa o sujeito e o mundo. A escolha do verbo “acontecendo” importa porque desloca o corpo da ordem da identidade fixa para a temporalidade. Não se trata de um corpo que se faz presente diante de outro; trata-se de algo que advém, que irrompe e cuja permanência não pode ser assegurada.

A palavra “vertigem” introduz a dimensão negativa dessa experiência. A vertigem pressupõe perda de orientação. O sujeito não domina inteiramente aquilo que experimenta. Há prazer na intensidade, porém essa intensidade coincide com uma desestabilização. Em seguida, o poema impede que a imagem inicial de proximidade se transforme em fusão:

São teus braços entre as velas magras de minha saudade,
é teu sexo velado entre panos sobrepostos,
suponho teu movimento imerso em azul.
(Costa, 2021, p. 25)

A “saudade” introduz a ausência no próprio interior da representação corporal. Os braços pertencem ao outro, mas surgem “entre as velas magras” de uma experiência cuja matéria é a falta. O corpo não está simplesmente diante do sujeito; ele aparece no espaço produzido pela ausência. A imagem do “sexo velado entre panos sobrepostos” intensifica essa lógica. O erotismo pressupõe uma exposição corporal, mas o objeto erótico surge encoberto por sucessivas camadas. O olhar encontra aquilo que deseja e encontra, ao mesmo tempo, aquilo que o impede de alcançar plenamente seu objeto. O sexo se apresenta sob a forma de uma retirada. A palavra “suponho” torna explícito o estatuto imaginário da presença. O movimento do outro não é percebido diretamente. Ele é inferido, imaginado, projetado. O poema oferece fragmentos sensíveis insuficientes para constituir uma imagem total do corpo. Essa insuficiência encontra correspondência na descrição lyotardiana da experiência em que a imaginação é levada até o limite de sua capacidade de apresentação:

Vê-se claramente onde e quando o sentimento sublime tem chance de despertar: é quando é solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão. Porque então, como esta última é limitada à sua “medida fundamental”, se todas as partes compostas sucessivamente não podem ser compreendidas de uma só vez, então o poder da apresentação, das *Darstellungsvermögen*, que é a imaginação, acha-se, propriamente falando, ultrapassado. Como o olhar sobre uma grandeza excessiva, a imaginação pode compor

sucessivamente aquilo que já não consegue compreender numa única apresentação (Lyotard, 1993, p. 104)

A operação do poema possui uma analogia estrutural com essa situação. O corpo desejado chega ao sujeito por partes: braços, sexo, voz, movimento, mão. Contudo, a soma desses fragmentos não restitui uma presença integral. Cada imagem parece aproximar o outro, mas também evidencia a impossibilidade de capturá-lo numa apresentação única.

O desejo, nesse sentido, não se dirige apenas ao corpo. Ele se dirige àquilo que escapa da apresentação do corpo. A imaginação trabalha sobre uma insuficiência. Quanto menos o outro se entrega integralmente à percepção, maior o espaço ocupado por sua figura na consciência. Essa dinâmica se torna ainda mais explícita nos versos: “A despeito de meu silêncio,/ há tua voz acontecendo a milhas” (Costa, 2021, p. 25). A voz constitui uma forma de presença, porém sua ocorrência não elimina a distância. Ela “acontece a milhas”. O paradoxo reside precisamente aí: a voz está presente enquanto o corpo permanece distante. O sujeito experimenta simultaneamente contato e separação. A estrutura afetiva descrita por Lyotard — atração e repulsão — encontra aqui uma transposição erótica. A distância provoca privação porque impede a proximidade corporal; essa mesma distância permite que o outro continue a acontecer como objeto do desejo. A ausência não extingue a presença imaginária. Ela constitui sua condição. O segundo movimento do poema desloca a experiência da distância para a materialidade tátil:

Estendida no limiar do azul, a mão é estranhamente seca.

Limiar de manhã.

É a carne áspera, a dura mão estendida pra além da rede.

Não há aqui vestígio de sua habitual maciez:

a mão quando acordo é dura, a dura manhã do processo

(Costa, 2021, p. 25)

A passagem da imagem visual para o tato produz uma ruptura. A mão deveria oferecer uma possibilidade de contato, mas o contato não coincide com a maciez esperada. O corpo desperto encontra uma matéria “seca”, “áspera”, “dura”. A repetição de “dura” transfere a resistência da mão para a própria manhã: “a dura manhã do processo”. O despertar possui, portanto, uma dupla dimensão. A manhã é “aberta e lúcida”, mas a lucidez não restitui o objeto desejado. O estado de vigília introduz uma experiência corporal marcada pela aspereza. A luz da manhã não dissolve a falta. A formulação “Não há aqui vestígio de sua habitual maciez” merece atenção porque nomeia uma privação concreta. O desejo recorda uma determinada

qualidade tátil e encontra sua ausência. A experiência sensível se organiza a partir da discrepância entre memória e presença.

É nesse ponto que o conceito de prazer negativo oferece maior rendimento interpretativo. A dureza não aparece como elemento externo que interrompe uma experiência prazerosa. Ela participa da própria constituição da intensidade do poema. A sensação desagradável não elimina o movimento erótico; ela o desloca. Logo após a descrição da mão áspera, o poema afirma: “Então há o meneio do corpo,/ o pé a empurrar-me contra a parede” (Costa, 2021, p. 25). O corpo responde à resistência com movimento. O “então” estabelece uma relação entre a aspereza e o meneio. A privação tátil não encerra o desejo; ela produz uma alteração corporal. A parede introduz uma nova figura do limite. O corpo encontra uma superfície que o detém. O movimento resulta numa confrontação material. A imagem pode ser aproximada da descrição lyotardiana do sublime como experiência em que uma faculdade encontra o ponto de sua insuficiência:

No instante em que se exige ultrapassar essa medida absoluta, a síntese compreensiva da grandeza torna-se impossível, e a qualidade do estado no qual se encontra o pensamento imaginante inverte-se: ele experimenta o medo diante desse “transcendente”, desse além que se apresenta “como de um abismo, *Abgrund*, onde parece perder-se”. Além de seu absoluto de representação, o pensamento encontra o inapresentável, o impensável no aqui-agora, e aquilo que Burke chamava de horror ou de assombro. Surge, então, a questão propriamente crítica: por que o pensamento precisa dirigir-se justamente para esse ponto em que encontra seu próprio limite? (Lyotard, 1993, p. 105)

No poema, a experiência não assume a escala monumental associada às paisagens ou às grandezas naturais tradicionalmente vinculadas ao sublime. A categoria é deslocada para a experiência microscópica do corpo. O limite aparece numa mão que perdeu a maciez, numa voz que acontece à distância, num sexo oculto por tecidos, num pé que empurra o sujeito contra uma parede. Essa redução de escala não elimina a estrutura sublime. O que importa, para a leitura lyotardiana, é a experiência de uma insuficiência da apresentação e a coexistência de afetos contraditórios. O corpo amado excede aquilo que pode ser plenamente apreendido porque sua presença permanece atravessada pela ausência. Mesmo quando há contato, o contato revela uma discrepância: a mão tocada não corresponde à memória da “habitual maciez”.

O “limiar” constitui a imagem espacial dessa condição. “Estendida no limiar do azul” e “Limiar de manhã” situam a experiência numa zona intermediária. O limiar não pertence

plenamente a um dos lados. Ele marca simultaneamente uma separação e uma possibilidade de passagem. O poema inteiro se constrói nesses espaços intermediários: entre presença e ausência, sono e vigília, maciez e aspereza, corpo próprio e corpo alheio, interioridade e exterioridade. O desejo não resolve essas oposições. Ele existe no interior da tensão entre elas. A própria “vertigem” pode ser relida sob essa perspectiva. Lyotard associa o sublime a um deslocamento da posição habitual do pensamento:

Essa mudança se faz reconhecer pela mudança de “estado” subjetivo no pensamento imaginante. Uma espécie de vertigem, mas eufórica, apossa-se dele, enquanto acompanha a faculdade dos conceitos em sua progressão em direção a medidas muito elevadas. Será uma espécie de sublime ainda indevido, porque a progressão parece produzir uma grandeza cada vez maior. Contudo, essa elevação já introduz no pensamento uma experiência de deslocamento, de perda da medida habitual e de ultrapassamento de sua posição anterior (Lyotard, 1993, p. 108).

A presença reiterada da palavra “vertigem” no poema permite compreendê-la como nome de uma perda de medida. O sujeito já não ocupa uma posição estável diante do corpo desejado. As fronteiras espaciais e corporais se deslocam continuamente. Primeiro, “teu corpo” acontece “dentro do corpo aberto e lúcido da manhã”. Depois, “a manhã” acontece “dentro de meu corpo aberto e lúcido”. Ao final, a fórmula se reorganiza: “É teu corpo acontecendo com força e vertigem/ dentro da lúcida manhã de meu corpo.” A inversão sintática transforma a relação entre corpo e mundo. No início, a manhã parece constituir o espaço no qual o corpo do outro acontece. No último verso, a manhã passa a ser atributo do corpo do sujeito. Entretanto, a reorganização não conduz à posse do outro. O poema conserva “teu corpo”. A alteridade permanece irreduzível mesmo quando o outro parece habitar a interioridade do sujeito. Essa permanência da diferença impede uma leitura do erotismo como fusão. O desejo aproxima sem suprimir a distância. A linguagem incorpora o corpo do outro à experiência do sujeito sem transformá-lo em objeto plenamente disponível. Daí a função da repetição. A frase “É teu corpo acontecendo com força e vertigem” retorna porque o acontecimento não se conclui. A repetição não representa uma redundância semântica; ela encena a impossibilidade de fixar aquilo que acontece. O corpo precisa ser novamente convocado porque sua presença nunca se estabiliza.

O poema produz, assim, uma forma de prazer que depende daquilo que o limita. A distância permite que a voz aconteça “a milhas”; o véu permite que o sexo se apresente como objeto de desejo; a ausência da maciez transforma o tato numa experiência de estranhamento; a parede converte o movimento em confrontação com um limite. A relação entre prazer e dor

não possui, portanto, uma estrutura dialética de superação. A dor não constitui uma etapa que desaparece para dar lugar ao prazer. As duas dimensões permanecem simultâneas. Essa simultaneidade corresponde à própria definição lyotardiana do “prazer negativo”: um prazer cuja possibilidade depende da permanência do desprazer.

No plano erótico, isso significa que o desejo não alcança intensidade apesar da ausência do outro. A ausência integra sua intensidade. O corpo se torna poeticamente mais presente porque não pode ser inteiramente possuído. A imaginação trabalha sobre a distância; a memória trabalha sobre a perda da maciez; a linguagem trabalha sobre aquilo que só pode ser “suposto”. A fórmula “força e vertigem” condensa, assim, a experiência afetiva do poema. A força designa a intensidade com que o corpo invade a linguagem. A vertigem designa a perda de estabilidade que acompanha essa invasão. O prazer existe, mas não possui a serenidade da satisfação. Ele traz consigo distância, resistência e desorientação. Sob uma perspectiva lyotardiana, o sublime erótico do poema nasce exatamente nesse ponto: o corpo desejado torna-se fonte de intensidade porque sua apresentação permanece insuficiente. O sujeito vê, imagina, escuta, toca e recorda, porém nenhuma dessas operações lhe entrega o corpo como totalidade disponível. A linguagem responde a essa insuficiência pela repetição do acontecimento. “Teu corpo” acontece porque não pode ser plenamente retido. A poesia não resolve essa impossibilidade; faz dela sua matéria.

1.2. O corpo como índice de uma ausência

O poema *tarde inflamada* constrói uma experiência erótica que não está fundada na representação convencional do desejo como busca de posse ou consumação. Seu movimento fundamental conduz a uma descoberta paradoxal: aquilo que o desejo procura não coincide com aquilo que pode possuir. O corpo desejado aparece reiteradamente diante do sujeito, visto, entrevisto, imaginado, tocado, mas cada aproximação confirma uma distância irreduzível.

É precisamente nessa distância que a leitura a partir de Jean-François Lyotard adquire particular força. Nas *Lições sobre a analítica do sublime* (1993), Lyotard formula uma concepção que contribui para a compreensão do poema ao definir a representação negativa como aquela em que a própria representação carrega consigo a marca constitutiva de sua insuficiência. Ao discutir o sublime, escreve: “O respeito é a ‘representação negativa’ absoluta, no sentido, dessa vez, em que a representação se encontra aí intrinsecamente ausente” (Lyotard, 1993, p. 149). Embora essa passagem se refira diretamente ao respeito moral em Kant, ela fornece uma chave estética: há experiências que só podem ser apresentadas mediante a exposição de uma ausência. A representação não torna seu objeto plenamente presente; ela apresenta, através de sua própria falência, aquilo que escapa à apresentação.

É essa operação que estrutura *tarde inflamada*. O poema não descreve simplesmente um corpo desejado. Ele organiza uma sucessão de imagens que tornam visível a impossibilidade de possuir plenamente aquilo que se vê. O poema começa sob o signo da aparição súbita:

Numa troca apressada de roupa
ao meio-dia,
num abotoamento agitado de camisa,
uma tarde inflamada
ao desejo de teu corpo
— se assim mais cedo o entrevejo —
não garante o sucesso
do que à noite se sacia
(Costa, 2023, p. 09).

A palavra que guia a interpretação é “entrevejo”. O corpo não se oferece à visão como presença plena. Ele surge de forma fragmentária, em uma circunstância banal e precipitada, uma troca de roupa, uma camisa abotoada às pressas, o meio-dia. A imagem nasce de um acontecimento visual incompleto. O desejo, portanto, não se organiza a partir da posse do corpo, mas a partir de uma visão insuficiente. A própria estrutura temporal do poema deriva dessa insuficiência. Um instante visual produz uma tarde inteira de desejo. O que se vê durante alguns segundos expande-se imaginariamente e ocupa a duração posterior: “uma tarde inflamada ao desejo de teu corpo” (Costa, 2023, p. 09). A tarde não contém o corpo; contém o efeito de sua aparição. O corpo entrevisto desaparece, mas a imagem permanece. Há, portanto, uma disjunção entre presença empírica e presença imaginária. O objeto deixa de estar diante dos olhos, porém sua ausência intensifica a atividade da imaginação.

Essa estrutura aproxima-se da economia do sublime tal como Lyotard a pensa: não se trata da apresentação adequada de um objeto, mas de uma experiência na qual a faculdade de apresentação se vê confrontada com aquilo que excede sua capacidade. O corpo é visível; aquilo que o desejo procura nele, contudo, não coincide com sua simples visibilidade. A primeira grande operação do poema consiste, portanto, em deslocar o desejo da posse para a imagem. A segunda aparição do corpo ocorre através de uma das imagens mais fortes do poema:

teu corpo visto
ao meio-dia
num banho às pressas

conflagra
convoca,
na tarde que resta,
a visão repetida
da água que desce
domando pelos
(Costa, 2023, p. 09).

A imagem não apresenta o corpo como unidade anatômica. Ela o fragmenta e, simultaneamente, o converte em paisagem. A água desce; os pelos são “domados”; posteriormente, esses mesmos pelos reaparecem como “relva”:

relva incontida
de teu corpo
subitamente
alfombra
domada
pela água
(Costa, 2023, p. 09).

O procedimento é particularmente significativo. O poema não busca uma descrição objetiva do corpo desejado. A metáfora desloca o corpo para uma escala paisagística: a pele torna-se território; os pelos tornam-se vegetação; a água assume a função de força que percorre e transforma uma superfície. Essa paisagem, entretanto, permanece inacessível. A “relva” não constitui uma realidade oferecida à posse; constitui uma imagem produzida pelo desejo. O sujeito vê o corpo e, imediatamente, deixa de vê-lo como simples corpo. A imaginação substitui a presença empírica por uma figura. Essa substituição é fundamental para uma leitura do sublime. A imagem poética não procura estabilizar o objeto. Ela demonstra que o objeto sensível funciona como ponto de partida para algo que o ultrapassa. O corpo concreto torna-se suporte para uma experiência cuja verdadeira dimensão permanece inapreensível.

Por isso, a “água que desce” possui uma função paradoxal. Ela parece tornar o corpo mais visível, mas sua repetição posterior revela justamente a impossibilidade de esgotar aquilo que foi visto. A cena retorna à imaginação porque não foi suficientemente apreendida no momento de sua presença. A repetição constitui aqui o sintoma de uma falha da apresentação. O poema abandona progressivamente a esfera da imagem corporal para alcançar uma formulação de grande densidade:

uma tarde de espera,
mesmo se muita,
não garante que se cumpra
o que o desejo requer:
um vazio primevo,
o tempo detonado
(Costa, 2023, p.

Os dois últimos versos introduzem uma ruptura. O desejo deixa de ter como objeto último “teu corpo”. Aquilo que ele verdadeiramente requer é um “vazio primevo” e um “tempo detonado”. A formulação desloca radicalmente o campo erótico. O desejo revela uma exigência impossível de satisfazer porque seu objeto último não é um objeto. “Vazio primevo” sugere uma anterioridade sem conteúdo, uma origem que não pode converter-se em presença. Não se trata de um vazio posterior à perda; trata-se de um vazio originário. O desejo nasce de uma falta que não decorre da ausência contingente do corpo amado. A própria constituição do desejo depende dessa impossibilidade de coincidência. Já o “tempo detonado” introduz uma violência temporal. O desejo não quer simplesmente que o futuro chegue e sim a suspensão ou destruição da própria temporalidade que organiza a espera. A tarde é precisamente a experiência dessa duração insuportável: o corpo apareceu no meio-dia, o encontro pertence à noite, e o sujeito permanece entre ambos. À deriva de si mesmo.

A tarde torna-se, assim, uma figura temporal do sublime. Ela é um intervalo inflamado entre uma visão passada e uma realização futura. O poema, porém, descobrirá que a realização futura não resolve a tensão. Ao contrário, ela ameaça destruir aquilo que mantém o desejo vivo.

É nesse ponto que a leitura lyotardiana se torna produtiva. Lyotard observa que a experiência do sublime não se deixa reduzir à apresentação harmoniosa de uma forma. Há nela uma inadequação constitutiva, uma experiência em que a imaginação encontra o limite de seu poder. Em sua formulação extrema, a representação negativa ocorre precisamente quando a própria representação traz consigo aquilo que não consegue apresentar: “a representação se encontra aí intrinsecamente ausente” (Lyotard, 1993, p. 149). “Vazio primevo” e “tempo detonado” funcionam dessa maneira. São imagens, mas imagens daquilo que resiste à imagem. O vazio é figurado, embora permaneça vazio; o tempo é nomeado, embora apareça destruído. O poema apresenta aquilo que não pode efetivamente tornar presente.

O núcleo filosófico do poema encontra-se na sequência:

Eu não teria tua carne,
mesmo se muito a tocasse,
mesmo se a deglutisse
eu não seria tua carne
(Costa, 2023, p. 10).

A radicalidade desses versos está na recusa de três formas tradicionais de superação da distância entre sujeito e objeto. Primeiro, o toque, que revela que o contato físico não produz identidade e a proximidade sensorial não elimina a alteridade. O sujeito continua separado do objeto que deseja. Depois, a incorporação: “mesmo se a deglutisse”. O verbo “deglutir” leva a fantasia de posse ao seu extremo. Não basta tocar o corpo; o sujeito imagina dissolvê-lo dentro de si, depois de passá-lo pela língua e saliva. A imagem possui uma violência deliberada: a ingestão parece representar a forma máxima de apropriação, pois aquilo que é exterior atravessa o limite corporal e se converte em interioridade. Mesmo assim: “eu não seria tua carne.” O poema destrói a fantasia metafísica da fusão. A incorporação material não produz identidade ontológica. O outro não pode ser abolido mediante o contato.

A estrutura do desejo revela, então, uma forma de heterogeneidade radical. O sujeito pode aproximar-se indefinidamente do corpo desejado sem jamais converter-se nele. Essa impossibilidade possui uma estrutura análoga àquela que Lyotard identifica na experiência sublime: há um ponto em que a aproximação daquilo que se deseja apresentar revela a inadequação da própria apresentação. A distância não desaparece com o aumento da proximidade. Ao contrário, torna-se mais evidente. O poema formula essa descoberta:

não se suprime o limite
entre eu e o instante:
jamais o serei,
jamais nos seremos
mutuamente.
(Costa, 2023, p. 11)

A impossibilidade não se limita à separação entre dois corpos. Há também um limite “entre eu e o instante”. O sujeito não coincide nem com o momento que experimenta. O instante desejado não pode ser possuído porque a consciência que o experimenta permanece exterior a ele. O poema, portanto, radicaliza o problema: não apenas o outro escapa ao sujeito; o próprio presente escapa àquele que o vive. O desejo encontra seu objeto em uma região em

que sujeito, outro e instante jamais coincidem plenamente. Isso conduz à inversão central do poema:

ao instante desejado
convém não se realizar,
ao prazer esperado
não convém ser cumprido.
(Costa, 2023, p. 11)

A formulação parece contraditória apenas se o desejo for compreendido segundo uma lógica instrumental: deseja-se algo porque se quer sua realização. O poema recusa essa economia.

A realização ameaça destruir a própria estrutura desejante porque transforma a tensão em saciedade. Uma vez cumprido, o desejo deixa de ser desejo. Por isso, a plenitude não representa seu triunfo; representa seu desaparecimento. O último verso sintetiza essa lógica: “O desejo só se basta/ e se aniquila em desejar” (Costa, 2023, p. 11). O desejo possui uma estrutura autodestrutiva: ele existe enquanto permanece aberto àquilo que ainda não possui, mas a posse elimina a condição de sua existência. Sua plenitude coincide com sua aniquilação.

É possível estabelecer aqui um paralelo com a lógica lyotardiana do sublime. A arte sublime não encontra sua força na apresentação bem-sucedida de um objeto plenamente configurado. Sua operação consiste em manter aberta a experiência de uma insuficiência. O que importa não é resolver a distância entre pensamento e aquilo que excede sua capacidade de apresentação, mas fazer dessa distância o próprio acontecimento estético. Lyotard afirma que a arte sublime pode “(em vão) tentar suscitar” um sentimento cuja experiência limite escapa à representação ordinária (Lyotard, 1993, p. 149). O fracasso não constitui um acidente exterior à operação sublime porque pertence à própria tentativa. Em “tarde inflamada”, a não realização do desejo desempenha função semelhante. O poema não deseja superar o intervalo; ele transforma o intervalo em matéria estética. A espera não é um estágio imperfeito anterior ao prazer. Ela constitui a condição que permite ao desejo existir.

A imagem dos espelhos intensifica essa estrutura:

Narciso contra narciso,
espelho contra espelho,
é uma a via
de se enterrar
um desejo:

é desejando

sem cessar.

(Costa, 2023, p. 11)

Fora da chave psicanalítica, a imagem de Narciso funciona de modo mais rigoroso quando lida segundo sua estrutura visual. Dois espelhos colocados um diante do outro produzem uma regressão virtualmente infinita. Nenhuma imagem encerra a série. Cada reflexo remete a outro reflexo; cada aparição contém uma nova distância. O corpo desejado assume precisamente essa condição especular. Ele não constitui um objeto final que o desejo poderia alcançar. Cada aproximação produz uma nova mediação imaginária. O poema afirma: “Fecha-se um espelho contrapondo-lhe outro” (Costa, 2023, p. 11). A tentativa de fechar a imagem produz outra imagem da mesma forma que a tentativa de encerrar o desejo reproduz sua estrutura. O fechamento é impossível porque cada limite gera uma nova superfície reflexiva. É aqui que a relação com a apresentação negativa de Lyotard se apresenta: o espelho apresenta, mas sua apresentação não entrega uma presença originária. Ele oferece uma imagem que remete estruturalmente a outra imagem. A série especular constitui, portanto, uma visualização da impossibilidade de chegar ao objeto último. Não há presença plena atrás da representação. Há representação da própria distância.

A parte final do poema abandona progressivamente a sintaxe argumentativa: “Vazio primevo. Erva vasta. / Tarde inflamada” (Costa, 2023, p. 12). Três imagens isoladas aparecem sem conexão explicativa. Essa fragmentação possui importância formal. O “vazio” corresponde à ausência originária que o desejo não consegue preencher. A “erva vasta” retoma a imagem corporal, mas a amplia até a escala de uma paisagem. A “tarde inflamada” condensa o tempo da espera e o fogo do desejo. Essas imagens não se resolvem em uma unidade conceitual. Elas permanecem justapostas, como se o poema chegasse a um ponto em que a explicação discursiva cedesse lugar à constelação imagética. Essa forma aproxima-se daquilo que, em Lyotard, caracteriza a tarefa da escrita diante do sublime. Ao discutir explicitamente a escrita, o filósofo admite a possibilidade de uma escrita “encarada como ‘representação negativa’” (Lyotard, 1993, p. 156). A expressão permite compreender o procedimento formal do poema: suas imagens finais não explicam o desejo; elas apresentam sua impossibilidade de resolução.

O vazio, mostrado como imagem, a vastidão, mostrada pela erva, a duração condensada na tarde: nenhuma dessas figuras oferece uma solução conceitual para o desejo, cada uma delas circunscreve uma região de indeterminação. O poema, portanto, constrói uma

série de imagens cuja potência deriva de sua incapacidade de se converter em objeto conceitualmente dominável.

A leitura mais profunda do poema permite afirmar que seu verdadeiro objeto não é o corpo desejado, embora todo o texto pareça girar em torno dele. O corpo é apenas o índice, mapa referencial para o invisível, que aponta para algo que não coincide consigo mesmo. O sujeito deseja a carne, mas descobre que possuir a carne não basta. Deseja tocar, mas o toque não elimina a distância. O poema conduz progressivamente o desejo até o reconhecimento de seu objeto impossível. Aquilo que se deseja não é simplesmente o corpo concreto do outro. O desejo procura uma coincidência absoluta entre sujeito, outro e instante. Essa coincidência, contudo, permanece impresentificável. É justamente por isso que a imagem erótica se aproxima da operação do sublime. O corpo oferece uma apresentação sensível que, em vez de satisfazer plenamente o desejo de presença, revela aquilo que nenhuma presença sensível consegue entregar. O poema *tarde inflamada* pode ser lido como uma poética do desejo que se transforma, progressivamente, em uma experiência do sublime.

O poema parte da aparição sensível de um corpo, entrevisto numa troca de roupa, observado sob a água, mas descobre que nenhuma intensificação da proximidade elimina a distância constitutiva entre quem deseja e aquilo que é desejado. O desejo não fracassa por falta de acesso ao objeto e sim porque seu verdadeiro objeto ultrapassa qualquer possibilidade de posse. A alteridade do outro permanece; a exterioridade do instante permanece; o próprio sujeito não coincide integralmente com aquilo que experimenta. A partir de Lyotard, essa estrutura pode ser compreendida como uma modalidade poética da apresentação negativa. A escrita apresenta corpos, água, pelos, relva, mãos, boca, espelhos e tardes, mas essas imagens não conduzem à presença plena do objeto desejado. Elas circunscrevem sua ausência. Quanto mais o poema aproxima o corpo, mais radicalmente revela que o corpo desejado nunca coincide com aquilo que o desejo procura. O sublime emerge precisamente nesse ponto. Não há uma imagem capaz de apresentar a fusão absoluta entre eu e outro; resta à poesia apresentar a impossibilidade dessa fusão. Não há forma capaz de conter o “vazio primevo”; resta produzir imagens que façam sentir sua abertura. Não há realização capaz de satisfazer definitivamente o desejo; resta o movimento incessante pelo qual ele “se basta / e se aniquila / em desejar” (Costa, 2023, p. 12).

Assim, a “tarde inflamada” não representa a espera por um encontro erótico e sim constitui o espaço temporal em que o desejo experimenta sua própria infinitude negativa. O corpo entrevisto desencadeia uma cadeia de imagens que não conduz à posse, mas à consciência de que há algo no objeto amado que excede toda visão, todo toque e toda incorporação. A poesia não resolve essa impossibilidade. Faz dela sua matéria. Nesse sentido, o poema realiza uma operação profundamente próxima daquela que Lyotard atribui à escrita

sublime: uma tentativa de dar forma ao que resiste à forma, de apresentar aquilo cuja apresentação coincide com a demonstração de seu limite. A imagem poética permanece, então, suspensa entre presença e ausência. Ela mostra o corpo, mas mostra também que o corpo não basta; convoca o instante, mas revela que nenhum sujeito pode tornar-se inteiramente o instante; aproxima os espelhos, mas abre uma regressão sem termo.

2. Evel Rocha e a busca de um sublime (im)possível

2.1 *Resumo da trama:*

O romance *Marginais*, publicado pelo escritor cabo-verdiano Evel Rocha em 2010, estrutura a sua matéria narrativa a partir do relato autobiográfico de Sérgio Pitboy, um jovem cuja trajetória na Ilha do Sal expõe as fraturas de um modelo urbano assentado na disparidade entre o turismo internacional e a indigência da população local. Um prefaciador fictício introduz os cadernos do protagonista. Esse dispositivo epistolar estabelece uma distância reflexiva sobre os manuscritos resgatados, organizando o testemunho de uma vida cindida pela exclusão geográfica e social. A ilha surge representada através de dois polos espaciais opostos, onde a abastada estância turística de Santa Maria contrasta com o ambiente empobrecido da vila de Espargos, território no qual se concentram os indivíduos desprovidos de mobilidade socioeconômica.

Sérgio enfrenta a ruína familiar na infância. A ausência da mãe, que emigra em busca de sobrevivência, combina-se com as agressões diárias praticadas por seu pai no ambiente doméstico. A fome constante interfere no desenvolvimento biológico do menino, desdobrando-se no ambiente escolar mediante a rejeição sistemática por parte dos professores e colegas que enxergam na pobreza do aluno um estigma insuperável. O fracasso nos estudos interrompe os projetos do jovem. Sérgio acalentava o desejo de estudar Direito para combater as injustiças da ilha, porém a desnutrição e a violência urbana anulam qualquer horizonte de ascensão intelectual. Essa condição de desamparo original encontra síntese no próprio depoimento do personagem:

A vida nesta ilha dividiu os homens entre aqueles que desfrutam do sol nos hotéis à beira-mar e os que perambulam famintos pelas ruas poeirentas de Espargos sem ter o que levar à boca ao fim do dia. Cresci a ver o meu pai descarregar a sua frustração nos meus ombros com pancadas secas enquanto a minha mãe juntava as tralhas para emigrar e nunca mais dar notícias. A fome não é apenas a falta de pão na mesa; ela

corrói a alma e ensina a criança a olhar para a sociedade com o rancor de quem foi despojado de tudo antes mesmo de aprender a falar (Rocha, 2010, p. 45).

O isolamento impele o protagonista à rua, ponto de encontro dos jovens desamparados. A criação do bando denominado *Pitboys* agrega figuras subalternizadas que compartilham a vivência da escassez, construindo um grupo de proteção mútua diante do abandono patronal e familiar. O grupo adota a delinquência como resposta ao cerceamento. Furtos de pequena monta, pichações com resíduos orgânicos nas fachadas burguesas e atos de vandalismo funcionam como mecânica de retaliação contra a comunidade abastada que recusa reconhecer a existência física daqueles corpos periféricos. Entre os integrantes, sobressaem as figuras de Espeto, Pianista e Fusco, sujeitos submetidos às engrenagens da marginalização violenta.

O elo erótico e afetivo constituído entre Sérgio e Valdomiro, alcunhado de Mirinha, surge no romance como uma zona de resguardo humano e de solidariedade visceral desprovida de enquadramentos morais tradicionais. A intimidade entre os dois homens contrasta com o terror urbano. Essa convivência homoafetiva acolhe os corpos feridos, oferecendo alívio temporário à brutalidade imposta pelas forças de segurança do Estado. A vivência desse afeto no interior da marginalidade é registrada nos cadernos de Sérgio:

Nas noites frias em que o vento soprava forte sobre o telhado de zinco, o abraço do Mirinha era o único abrigo contra a dor que nos esmagava a todos. Ninguém ali falava em pecado ou em vergonha porque a necessidade de carinho era mais urgente do que os julgamentos de quem vive no conforto. O meu corpo encontrava no corpo dele uma trégua temporária contra a brutalidade dos polícias e contra o desprezo dos que passam por nós na rua como se fôssemos lixo. Aquela intimidade nascia da sobrevivência e da certeza de que só nos restava o afeto mútuo para suportar o abandono (Rocha, 2010, p. 112).

A repressão institucional atinge a sexualidade e a integridade dos sujeitos periféricos através da violência física e médica, ilustrada no estupro do personagem Pianista por agentes policiais e na aplicação de choque elétrico em Fusco sob o pretexto de cura da homossexualidade. O aparelho estatal atua como agente de suplício. As práticas punitivas desnudam a perversidade de um sistema que criminaliza a miséria e patologiza o desejo dissidente.

A busca por uma saída artística delinea-se na tentativa de Sérgio em afirmar-se como cantor. O jovem deposita no desempenho musical em festivais locais a expectativa de transpor

o estigma de criminoso, pretendendo converter sua dor em expressão estética reconhecida pela sociedade. A perseguição policial aniquila a derradeira esperança do rapaz. Um encarceramento arbitrário e desprovido de fundamentação jurídica interrompe a participação do protagonista no evento cultural, selando a sua derrocada definitiva. Enclausurado e moído pelo consumo de substâncias entorpecentes utilizadas para estancar a dor física, Sérgio assiste à dissolução do seu grupo e ao esgotamento das suas forças vitais, culminando no encerramento silencioso do diário e no desfecho trágico da sua existência.

2.2. *Sublime marginalidade*

A figura de Sérgio Pitboy condensa as tensões conceituais da representação da pobreza na obra de Rocha (2010). Ao registrar suas memórias em papéis engordurados antes que a enfermidade encerre sua trajetória precoce, a personagem formula um posicionamento que nega a assimilação da marginalidade aos discursos tradicionais da caridade ou da pura delinquência. A escrita surge nas páginas do manuscrito como um espaço de expurgo da angústia acumulada diante da divisão social entre exploradores e explorados. Essa atitude crítica sobressai na caracterização formulada pelo prefaciador fictício:

Sérgio desenvolvera uma capacidade indescritível de sofrimento, soube ao longo da sua curta vida criar um conceito genial para encarar uma enunciação de que tudo o que somos provém da natureza: se sofremos, se nascemos pobres, se seguimos um determinado estilo de vida, é porque a natureza nos escolheu para desempenharmos este papel. Sérgio recusava ser tratado como mendigo. Orgulhava-se da sua vida e desprezava o resto: apontava o dedo e odiava os políticos, chamando-os de causadores de todos os males que enfermam a sociedade, desprezava o mundo que se acomodava às autoridades de uma forma passiva. A solidão de Sérgio Pitboy mostra-nos que os que vivem sós são aqueles que pensam mais nos outros (Rocha, 2010, p. 11).

A experiência dos sujeitos marginalizados em *Espargos* ultrapassa os limites da comunicação verbal ordinária e dos esquemas normativos de conduta. Personagens como Toi Ninha, cuja língua é decepada durante o período em que esteve sob custódia, e Mirna, sujeita à prostituição precoce e à deterioração física até sua morte, encarnam situações em que o sofrimento humano atinge um grau de ruína impossível de ser capturado pelas leis e pela moralidade institucionalizada. Os atos de vandalismo, as pichações em paredes públicas e o grafismo impregnado de desespero funcionam como registros de uma dor que não encontra

canalização nas formas da legalidade. O leitor confronta a exigência de olhar para essas existências sem a possibilidade de enquadrá-las em categorias sociais apaziguadoras.

Na investigação acerca das operações da faculdade de julgar, Lyotard (1993) analisa a estrutura do juízo sublime como um momento de ruptura na economia das faculdades mentais. Ao contrário do sentimento do belo, no qual imaginação e entendimento se articulam em uma livre concordância, o sublime provém de uma desproporção na qual a imaginação é solicitada a apresentar uma intuição sensível para ideias da razão que excedem toda capacidade de apreensão unitária. O fracasso da imaginação em fornecer uma forma adequada gera um afeto de desprazer, acompanhado indiretamente pela exaltação resultante do reconhecimento do poder da razão. Lyotard (1993) conceitua essa operação a partir do conceito de representação negativa:

Existe, pois, aí para a imaginação um modo de representar que “ex-cede” sua norma, ou antes faz “se-cessão” em relação a ela. O jogo das faculdades no juízo sublime demonstra-se assim mais complexo do que se podia pensá-lo. É assim que seu confronto não pode consistir na simples incomunicabilidade de suas causas (no sentido jurídico) respectivas. O confronto do finito e do infinito não se experimenta plenamente no pensamento a não ser que o pensamento finito (o da forma) se subtraia à sua finalidade para tentar pôr-se à medida da outra parte. Não há confronto sem esse gesto. E como este não pode terminar, só permanecerá na ordem da representação um traço dele, o traço de um recuo, o sinal de uma 'presença', que não será jamais uma representação. A “representação negativa” é o sinal da presença do absoluto, e ela não é ou apenas faz sinal de ser subtraída nas formas do representável (Lyotard, 1993, pp. 142-143).

Lyotard aborda nesse trecho a experiência filosófica do sublime e o modo como a mente humana lida com o incalculável. Em primeiro lugar, as expressões "ex-cede" e "se-cessão" ilustram o comportamento extremo da imaginação quando confrontada com o infinito ou com o absoluto. A grafia com hífen serve para destacar o sentido de movimento contido na origem dessas palavras. O termo "ex-cede" aponta para uma dinâmica de saída e de ultrapassagem. A imaginação abandona o seu limite natural e a sua função costumeira, que é fornecer contornos exatos para as coisas do mundo. Diante do imensurável, ela tenta ir muito além da sua capacidade estrutural de formar imagens e de definir limites. A expressão "se-cessão", por sua vez, indica uma separação radical, uma verdadeira quebra de aliança. Em situações normais, a imaginação atua de forma amigável e pacífica com o nosso entendimento para que possamos reconhecer e organizar o que percebemos. Perante a enormidade do

sublime, a imaginação rompe esse acordo. Ela se rebela contra a sua própria norma, retira-se do seu papel habitual e se separa do limite seguro das formas, na tentativa de alcançar a dimensão incalculável exigida pela razão.

Para compreender a passagem, é preciso pensar na imaginação como uma faculdade que, em situações normais, dá forma e limite às coisas. No entanto, diante do sublime, a imaginação rompe com essa norma. Ela age de uma maneira que ultrapassa seus próprios limites habituais, em um autêntico movimento de ruptura e separação. O jogo entre as nossas diferentes capacidades mentais revela-se, por causa disso, muito intrincado.

Nesse cenário, ocorre um embate direto entre o finito, que corresponde à nossa imaginação focada em criar contornos mentais, e o infinito, que remete à razão e ao absoluto. Esse encontro exige uma postura radical. O pensamento finito precisa abandonar a sua finalidade comum de aprisionar as coisas em formas descritíveis, tenta se esticar e se expandir para alcançar a mesma medida do infinito. Sem esse esforço de expansão, o encontro com o sublime sequer acontece. Como a imaginação humana é limitada, ela jamais consegue capturar ou definir o absoluto. A tentativa fracassa inevitavelmente, pois o ilimitado recusa qualquer enquadramento. Desse esforço frustrado sobra apenas um rastro. Fica registrada a marca de um recuo da mente diante de algo imenso. Esse rastro funciona como o sinal de uma presença arrebatadora que nunca se converterá em uma representação concreta e definitiva. Lyotard chama essa dinâmica de representação negativa. Trata-se da prova de que o absoluto existe e afeta o intelecto humano. Essa constatação surge justamente a partir da incapacidade da mente em conceber um limite visual para o imensurável. O absoluto exhibe a sua magnitude ao anular e subtrair os moldes usuais do pensamento, o que deixa impresso apenas o vestígio da sua grandeza irrepresentável.

A articulação teórica entre o texto literário de Rocha (2010) e os comentários filosóficos de Lyotard (1993) permite compreender como a marginalidade se converte em uma experiência estética do limite. O universo de exclusão representado em *Marginais* opera de maneira análoga à grandeza ou à força desmedida do sublime kantiano: a intensidade do trauma, da miséria e da violência exposta impõe ao leitor a necessidade de representar e compreender aquelas formas de vida, ao mesmo tempo em que esgota a eficácia dos conceitos disponíveis. A produção artística marginal dentro do romance, como os quadros pintados por Beto Vesgo sob dores excruciantes de uma lesão cerebral ou os versos gravados nas paredes da cidade, expõe o traço de uma representação negativa. A linguagem literária tateia a borda do inominável sem diluir a brutalidade do real em um acabamento formal harmonioso.

O romance constrói um “sublime do baixo”, deslocando a experiência do excesso e da desproporção das imagens tradicionais de elevação para corpos, espaços e experiências culturalmente associados à degradação, à carne, à exclusão e à marginalidade. A transposição

da categoria do sublime para a esfera do abjeto reconfigura a dinâmica entre a imaginação e a razão postulada pela estética clássica. Enquanto a tradição filosófica ocidental associa a desproporção e o excesso a fenômenos da natureza grandiosa ou a dimensões suprassensíveis, o romance *Marginais* desvia essa força desmedida para a visceralidade dos corpos periféricos da Ilha do Sal. A experiência do limite emerge da fome crônica, dos excrementos humanos, das lesões corporais e das táticas de sobrevivência na Ribeira Funda e em Chã de Fraqueza. O texto de Rocha substitui a elevação contemplativa pelo confronto direto com a matéria orgânica em deterioração. Esse deslocamento desestabiliza os esquemas de percepção do leitor, que é impedido de buscar refúgio em abstrações apaziguadoras.

A cena da aposta gastronômica entre Lela Magreza e Russo exemplifica a edificação dessa estética do baixo desmedido. O desafio de devorar cento e cinquenta bolinhos de mel acompanhados de grandes quantidades de cerveja extrapola a simples disputa cômica e atinge uma dimensão de flagelo. A ingestão compulsiva converte o tubo digestivo em um duto exposto à violência do excesso. A cena atinge o paroxismo quando a mecânica da alimentação se mistura indissociavelmente aos atos de defecar e expelir gases em público:

Lela arriou as calças, sentou-se no bacio e calmamente começou a empanturrar o estômago com bolinhos de mel, empurrando-os com cerveja em arroto ruidosos, no seu jeito trocista e maroto que lhe era característico. Russo tinha pressa em esvaziar o cesto de bolinhos e as garrafas de cerveja para depois se deliciar com o sofrimento do seu adversário. Lela não tinha pressa. Parecia um cano de esgoto, mastigava e engolia a massa untada com cerveja e pouco depois ouvia-se a detonação dos peidos e cocô no bacio, rompendo a atmosfera de gases nauseantes. Russo, ruborizado pela sua proeza, aplaudiu ironicamente a coragem de Magreza que tinha engolido o seu centésimo bolo. Faltam «apenas» cinquenta. Todos apostavam que a vitória seria de Russo e que tarde ou cedo Lela havia de desistir. No entanto, para a surpresa da multidão e desespero do grandalhão, o ossudo adversário tinha engolido o seu último bolo, esvaziado a última garrafa e despejado o quinto bacio de caca (Rocha, 2010, pp. 106-107).

A apreensão desse evento impõe à faculdade de julgar um impasse análogo àquele examinado por Lyotard (1993) no comentário sobre a analítica kantiana. Diante do disforme e da profanação dos limites corporais, a imaginação falha em sintetizar a quantidade bruta de sofrimento e degradação em uma forma harmoniosa ou em um conceito do entendimento. Ocorre um colapso da síntese apreensiva, pois o volume do abjeto ultrapassa a capacidade sensível de contenção. Em vez do apaziguamento do belo, a leitura é assaltada por um afeto

ambivalente de repulsa e fascínio. A imaginação é confrontada com a sua própria impotência para dominar o excesso de dor e escatologia presente no cotidiano marginal. Lyotard (1993) analisa os meandros desse colapso formal na representação do absoluto:

Esse modo de “presença” do absoluto que forma o motivo da “representação negativa” invocada na Observação final. O motivo está exposto no léxico da energética. Como os sentidos são contrariados no sentimento sublime, e “não vêem mais nada diante deles”, resulta que o sentimento adquirido pela “presença” não-representável do absoluto esteja “perdido, *verlieren*”, que se reduza a uma “aprovação fria e sem vida”, “sem força impulsiva”, “sem emoção”. É exatamente o contrário, “*gerade umgekehrt*”. Surge então um argumento que pode surpreender, porque ele parece anular toda economia contraditória do sentimento sublime. Se não se teme uma baixa de tensão devida ao afastamento, até o eclipse do que pode ser representado pela imaginação em consideração à ideia do absoluto, é que a imaginação, que acreditávamos bloqueada nos limites de sua “medida primeira”, “sente-se ilimitada, *fühlt sich [...] unbegrenzt*”, e isso graças à eliminação, ao “desentulho”, à *Wegschaffung*, de seus próprios limites.” (Lyotard, 1993, p. 142).

O desentulho dos limites da imaginação opera em *Marginais* pela destruição das fronteiras do decoro e da higiene social. As celas da Esquadra do Morro Curral e os corpos mutilados dos adolescentes expõem a violência de Estado como uma força sem medida. A inscrição grafada com fezes nas paredes da prisão transforma o excremento em suporte plástico e protesto estético. A matéria fecal deixa de ser um resíduo biológico oculto para assumir o estatuto de um signo ríspido da exclusão absoluta. A linguagem dos marginalizados recorre ao suporte da própria sujeira orgânica quando a expressão verbal e a cidadania lhes são negadas pela ordem jurídica:

No dia seguinte, bem cedinho, fomos intimados a comparecer na Esquadra do Morro Curral. Passámos o dia inteiro em jejum naquele lugar à espera que nos dessem alguma coisa de comer. Foi um autêntico martírio ver as horas arrastando pesadamente. Ao cair da noite, obrigaram-nos a limpar as retretes obstruídas de imundícies e a lavar as paredes das celas vazias rubricadas de palavrões. Numa cela, quase junto ao tecto, estava escrito BEM-VINDO AO INFERNO. A frase fora escrita com as mãos e a tinta, de um castanho sujo e repulsivo, era merda pura! Voltámos satisfeitos por não termos sido submetidos às torturantes palmatoadas c... enfim, é melhor não dizer mais (Rocha, 2010, p. 39).

A proliferação dessas imagens de contaminação, amputação e prostituição precoce obstrui qualquer leitura assimiladora que pretenda enquadrar a periferia do Sal em esquemas sociológicos simplificados. O tribunal do Doutor Apolinário e as instâncias policiais tentam subjugar a existência dos jovens marginalizados às categorias da delinquência ou da vadiagem criminal. O romance tensiona essa apreensão conceitual ao mostrar que há existências que excedem os códigos de julgamento da elite local. O leitor experimenta o mal-estar típico do sentimento sublime porque é arrastado para o limite de sua própria faculdade de compreender. As formas tradicionais do entendimento estético e ético desmoronam diante da crueza de vidas que persistem na ruína sem pedir compaixão e sem oferecer desfecho redentor.

As experiências sexuais situadas nos espaços noturnos e marginais do romance deslocam o erotismo de uma economia do prazer para uma experiência de intensidade que ameaça ultrapassar a capacidade dos personagens de dominar aquilo que sentem. A vivência da sexualidade na periferia salense desorganiza os parâmetros da economia hedonista tradicional, calcada na busca do equilíbrio e da gratificação moderada. O impulso deita por terra a gestão consciente da conduta. No romance de Rocha (2010), o erotismo marginalizado desborda a moldura do prazer apaziguador e assume a feição de uma força compulsiva, desprovida de freios morais ou utilitários. A figura de Jaqueline expõe essa fratura íntima, na qual a afeição conjugal e a prosperidade econômica da esfera doméstica sucumbem diante de uma pulsão genital inapetente a compromissos racionais. O remorso sucede o ato. A dor da culpa convive com a incapacidade crônica de subjugar o desejo que retorna e devora a vontade do sujeito, conforme registra o relato sobre suas recaídas:

Jaqueline gostava do negócio «carne na carne» e não conseguia ser fiel ao marido. Ela tinha os seios chocolatados mais lindos que a natureza criou. Ela gostava do marido com um amor desmedido, porém, não conseguia ser fiel. Jaqueline chorava de remorso quando caía em si, penitenciava-se diante do marido, manifestava a vontade de acabar com a própria vida, mas, logo que o bichinho do sexo a mordida, não havia juras nem promessas capazes de segurar o seu ímpeto genital. O marido fazia tudo para a ajudar e até lhe recomendava que fosse discreta nas suas saídas. Nas conversas, antes de dormir, ele só falava de negócios, contratos vantajosos, investimento em mais um prédio em construção, venda imobiliária, viagens (Rocha, 2010, p. 167).

O impasse vivenciado por Jaqueline aponta para o colapso dos esquemas de contenção formal do espírito. Na formulação de Lyotard (1993), a satisfação associada ao belo repousa na concórdia entre as faculdades e no gozo de uma forma apreensível, ao passo que o sentimento sublime instaura uma crise energética no interior do pensamento. A força

imperiosa exige a rendição da imaginação. Quando o afeto se apresenta em sua voltagem máxima, a capacidade representativa da mente vacila diante de um imperativo que destrói a harmonia da apresentação sensível. Lyotard teoriza essa submissão dolorosa da forma ante a violência do absoluto:

O sublime é o filho de um encontro infeliz, o da ideia com a forma. Infeliz porque essa ideia se mostra tão pouco condescendente, a lei (o pai) tão autoritário, tão incondicional, a atenção que exige tão exclusiva, que esse pai só tem que obter um consentimento, mesmo que por uma deliciosa rivalidade, junto à imaginação. Exige sua “retração”. Afasta as formas, ou as formas afastam-se, dilaceram-se, desconectam-se, em sua presença. Fecunda a virgem votada às formas sem atenção a seu favor. Só exige atenção para si mesmo, para a lei, e para sua realização. Não tem nenhuma necessidade de uma bela natureza. É-lhe preciso, imperativamente, uma imaginação violada, excedida, esgotada. Ela morrerá engendrando o sublime. Ela crerá morrer (Lyotard, 1993, p. 169).

Lyotard, como vimos, recorre a uma metáfora familiar brutal para explicar a origem da experiência do sublime. Esse sentimento nasce de um choque desarmonioso entre a razão, representada como a "ideia" ou a "lei", e a imaginação, associada à "forma". A razão atua de maneira extremamente autoritária, pois impõe que a mente alcance o absoluto, algo impossível de limitar em imagens regulares. Por causa dessa exigência incondicional, a imaginação sofre uma agressão direta. Acostumada a criar contornos definidos para o mundo, ela se vê forçada a recuar e a abandonar os seus domínios seguros. As representações habituais se despedaçam e perdem o sentido perante a grandiosidade impiedosa da ideia pura. O advento do sublime custa o esgotamento da imaginação. A razão dispensa qualquer beleza ou harmonia natural nesse processo. Ela requer uma capacidade mental violentada e levada ao extremo limite de suas forças. A experiência se concretiza exatamente nesse instante de colapso, quando a faculdade humana de dar forma ao mundo vivencia a própria ruína diante do infinito.

A dilaceração da forma descrita por Lyotard encontra paralelo na trajetória de Fusco, cuja existência nos cenários soturnos do Sal mescla a fluidez de gênero, a prostituição e a exposição ao perigo físico extremo. O sexo noturno abandona qualquer ilusão de ternura. Nas madrugadas em que os corpos se vendem por moedas ou pela promessa de evasão da penúria, a experiência erótica converte-se em um martírio de resistência corporal. O episódio do abuso sofrido por Fusco revela a fronteira em que a intensidade da agressão e o excesso do gozo alheio ameaçam aniquilar a integridade psíquica e orgânica do indivíduo:

Fusco iniciou a sua vida sexual com rapazes ainda muito cedo. Não acredito que ele fosse uma mulher num corpo de homem como ele gostava de afirmar. Acho que tudo começou nas brincadeiras de menino, mas depois foi difícil contornar o vício. Numa madrugada qualquer, eu tinha dado uma escapulida do meu posto de guarda-nocturno para beber uns copos. Ao passar junto a um pardieiro, ouvi a voz rouca de desespero de Fusco pedindo socorro. Ele gritava ameninado que já não aguentava mais e que ia morrer. Quando aproximei para certificar do que se passava, deparei com a patética cena de Fusco e um turista em pleno acto sexual: o estrangeiro tinha-o amarrado a uma árvore, com um cinto à volta da sua cintura e, pelo que ele me contou, havia mais de duas horas e o homem não se saciava do gozo, Cala a boca, caralho! Dou-te mais mil paus!, ordenava o português (Rocha, 2010, p. 155).

A convenção social do amor romântico apoia-se na pressuposição de uma afetividade disciplinada, contida em formas institucionais e submetida a imperativos de respeitabilidade que visam neutralizar o carácter destabilizador da pulsão sexual. No espaço da margem, essa contenção desmorona. A associação entre o erotismo e a exclusão social traz à tona práticas que desafiam as categorias morais da elite local, mostrando que o desejo atua como uma força capaz de tornar tudo instável. A personagem Fusco encarna essa fratura ao vivenciar sua sexualidade sem ocultar a dissonância entre sua identidade e o seu corpo, confrontando abertamente as estruturas normativas da ilha do Sal. As relações mantidas na escuridão com homens abastados desnudam a duplicidade dos discursos de virtude da comunidade, conforme relata a voz narrativa:

Fusco gostava de tomar banho com as moças para soltar o seu lado feminino e expandir o seu jeito efeminado, para vestir as roupas de mulher e achar-se entre as mais gostosas. Ele fazia questão de lembrar a todos que era uma mulher num corpo de homem. Segredou-me que andava a dormir com os homens mais ricos da ilha. De pulso caído, desabafava, Estou farto desses coronéis armados em finórios! Armam-se em finórios, falam de bons modos e, no escuro praticam as piores barbaridades. Dizem que sou mais boa do que essas mulherezinhas empiritiquadas de carinha margosa, disse-me, ostentando as finas e peludas pernas entrelaçadas. Fiquei embasbacado com a sua coragem em assumir a sua homossexualidade mais cedo do que eu imaginava. Ele sonhava com o dia em que havia de se transformar em mulher, de fazer operação plástica e de ter um par de mamões arredondados; havia de acabar com as curvas masculinas da coxa e os malditos pelos que ameaçavam cobrir-lhe o rosto. Fusco gostava de homens altos e musculosos, queria ter um só para ele e, depois dos

momentos de gozo, deitar-se no peito cabeludo e dormir o sono dos justos (Rocha, 2010, p. 79).

A conduta de Fusco expõe o atrito entre a exigência de respeitabilidade e a irrupção de desejos que recusam a subsunção a normas pré-estabelecidas. O desvio em relação ao padrão heteronormativo cria uma tensão que ultrapassa as formas da convivência ordinária. No plano conceitual, esse movimento se aproxima da dinâmica que Lyotard (1993) identifica no juízo sublime, no qual o pensamento se defronta com uma desproporção que a imaginação não consegue harmonizar em uma síntese pacificada. O excesso erótico dos sujeitos marginalizados atua de modo análogo a essa falha de apresentação formal, desestruturando a busca por um acordo apaziguador entre a sensibilidade e a regra social. Lyotard (1993) examina essa relação entre a forma e o abalo provocado por uma causalidade que escapa aos limites da imaginação:

A afinidade (ou finalidade) da forma de um objeto com a faculdade de sentir prazer ou desprazer, isto é, o gosto, mesmo exposto no detalhe segundo os quatro “títulos” do juízo reflexivo, pede ainda uma “dedução”: a crítica deve desvelar o que é pressuposto como condição a priori para que uma tal afinidade (que é real, posto que há o gosto) seja possível. E essa condição é o “sensus communis” e, para além dele, o substrato supra-sensível. Não se dá assim com o sublime. Sua “exposição” crítica é ao mesmo tempo, *zugleich*” sua dedução. Porque essa exposição, pela simples análise do sentimento sublime, descobre nele diretamente “uma relação final com as faculdades de conhecimento”, relação, vimos, paradoxal: final para a razão pura prática, “contrafinal” para a imaginação. Mas essa relação paradoxal atesta, por isso mesmo, que é a priori “ao fundamento da faculdade dos fins (a vontade), dem Vermögen der Zwecke (dem Willen) a priori zum Grunde gelegt werden muss” (ibid.). É, com efeito, no que o sublime contém o conceito da causalidade absoluta, ou vontade livre, ou razão prática, que é o de uma causalidade pelo fim visado (Lyotard, 1993, p. 213).

A dimensão contrafinal da pulsão erótica não se restringe às sexualidades dissidentes de sujeitos como Fusco. A desordem atinge as próprias instituições que deveriam resguardar a imagem respeitável do matrimônio e do amor conjugal. A narrativa de Rocha (2010) projeta essa degradação no episódio em que o Doutor Melício, figura ligada à medicina e ao prestígio social, é surpreendido em adultério com Isabel na cama de Mateus. O recinto do lar desfaz-se em espaço de desgoverno dos corpos. A linguagem empregada para descrever o ato abandona qualquer vocabulário afetoso e recorre a imagens de bestialidade e descontrole físico:

Criou-se o mito que os ares da ilha do Sal não são para mulher casada nem amigada. Parece que há uma espécie de vírus que as contamina e as torna propensas à infidelidade. Mateus que o diga. Ao regressar de uma farra, encontrou a sua mulher com o doutor Melício, no sagrado leito matrimonial, num coito descomunal. Aquilo não era sexo, era selvajaria. Com os corpos melados de suor, os dois chafurdavam no limo da infidelidade como porcos. Mas ele não se fez rogado: sacudiu-lhes as costas com violentas pauladas e expulsou-os da casa como tinham chegado ao mundo, nus em pele. Os dois levaram mais pauladas que os tambores na festa de São João (Rocha, 2010, p. 136).

A sobreposição entre a figura de autoridade do Doutor Melício e a crueza do ato adúltero desorganiza o horizonte de expectativas construído em torno da respeitabilidade institucional. O leito conjugal, que deveria assegurar a estabilidade da ordem doméstica, transforma-se no local de uma violência física desmedida e de uma exposição pública vexatória. A agressão a pauladas praticada por Mateus e a expulsão dos amantes nus para o espaço público confirmam a incapacidade dos códigos sociais de absorver o desgoverno do desejo sem recorrer à punição corporal. A narrativa recusa o enquadramento do adultério como mero desvio passageiro. A pulsão erótica surge como uma força que rompe os limites da representação aceitável, mantendo a matéria narrativa em um estado de atrito contínuo entre os apetites individuais e o rigor coercitivo da comunidade.

A observação do corpo masculino e a emergência do desejo homossexual na narrativa de Rocha (2010) operam um deslocamento radical da contemplação estática em direção a um regime de perturbação somática. A aproximação física entre homens nos espaços precários da ilha do Sal suscita um atrito sensível no qual o toque, o suor e o hálito viril provocam reações imediatas de repulsa visceral, culpa moral e fascínio compassivo. Emanuel vivencia essa ambivalência ao aproximar-se de Valdomiro:

Inevitavelmente, tive a minha primeira experiência homossexual com Valdomiro. No início, eu sentia-me embaraçado por ter de pegar na mão de um paneleiro, panasco coleando como uma lagarta de feijoeiro, fazendo beicinhos, mas aos poucos fui-me acostumando e acabei por ter um conto com ele. O meu envolvimento com Valdomiro foi mais por compaixão, depois de saber que ele tinha sido abusado por um grupo de delinquentes. Quis ajudá-lo e perceber melhor o que levava um homem a escolher esse caminho. Não era fácil fazer o mundo compreender a razão de ser maricas, mostrar a crueldade da própria natureza contra um homem predestinado a ser mulher. Toda vez que acontecia algo entre nós, eu tomava um banho de sabão potassa e de teepol para

tirar o suor de homem e o bafo masculino da minha pele que, mesmo após um demorado banho, eu sentia uma coceira dos diabos (Rocha, 2010, p. 116).

A perspectiva daquele que deseja o corpo de outro homem revela a dimensão trágica do conflito entre a anatomia herdada e a pulsão afetiva. O relato expõe o desespero de um sujeito cuja atração por outro homem devora as possibilidades de apaziguamento íntimo e reduz a própria carne a uma estrutura estranha, penalizada pela reprovação paterna e social. O desejo recusa a contenção. O sufocamento dos afetos dirigidos a Gabriel transforma o corpo em um território de suplício contínuo:

Pai, a minha vida está no fim. Mas antes de morrer, eu queria dizer você que tenho a consciência que nunca fui aquilo que esperavas de mim. Estou calmo e consciente do que eu escrevo. Nunca gostaste de mim pelo meu jeito e das coisas que eu gosto e faço. Tudo o que eu quis desta vida era viver tranquilamente, ter um lugar para morar e ser feliz da minha maneira. Querias que eu tivesse uma família, uma mulher mas o facto de eu ser diferente incomodava-te a ti e a todos os meus irmãos. A princípio eu ficava doente com esta situação, eu odiava a minha forma de vida por saber que eu estava a envergonhar você que sempre quis que eu fosse um homem masculino. Antes de largar a casa, eu passava a vida a afogar meus sentimentos por Gabriel, vivia deprimido e brigava com meu corpo-de-homem porque ele não era como os outros. Eu massacrava meu corpo toda vez que formigava por carícias e desejava que um homem me tocasse para acalmar meus desejos de mulher. Isto me diminuía como ser vivente por saber que meu pai não era feliz por saber que um dos seus filhos era o contrário de todo o mundo, um maricas. Que vergonha! (Rocha, 2010, p. 117).

A impossibilidade de conciliar a força do próprio desejo com os esquemas da respeitabilidade aproxima essa apreensão do corpo masculino do estatuto do objeto no sentimento sublime. Na exegese formulada por Lyotard (1993), o momento sublime não reside propriamente em uma qualidade intrínseca do objeto fenomênico, mas se produz quando o pensamento é confrontado com uma ocorrência que desorganiza o funcionamento da imaginação, forçando a mente a reconhecer um excesso que não se deixa apreender pelas formas usuais da sensibilidade. O filósofo especifica essa condição na estrutura do juízo:

Sublinho brevemente um efeito notável do estatuto dado pela crítica à partilhabilidade do sublime. A Analítica desse sentimento sublinha muitas vezes que o sublime só existe no pensamento, e que não existe, propriamente falando, objeto sublime. Recordemo-nos também da insistência da crítica em chamar o sublime de um “Geistesgefühl” (aqui

7, 7), para marcar quanto a natureza, que no belo se dirige ao pensamento pela “escrita” cifrada de suas formas, é desconsiderada no sentimento sublime. Como se o pensamento se desviasse de todo objeto dado, para exaltar-se só com sua força de pensar um “objeto” que ele se dá. A coisa não é contudo tão simples. Porque, se se tratasse só de pensar o absoluto, o caso seria o da razão especulativa e não pertenceria absolutamente à estética. Ora, trata-se bem de uma satisfação estética, que implica uma representação do objeto ou pelo menos a representação de uma forma do objeto pela imaginação; essa representação seria negativa e o objeto, informe. Há, pois, então objeto que dá ocasião ao sublime, senão objeto sublime (Lyotard, 1993, p. 216).

O olhar de um homem sobre o corpo de outro homem não pacifica. A observação do físico de outros rapazes nos cenários de desamparo urbano flerta continuamente com a estetização da força e da vulnerabilidade. Quando Emanuel contempla a imagem do atleta nos jornais ou testemunha a transfiguração do corpo de Fusco sob as marcas da violência e da marginalidade, a narrativa afasta o erotismo masculino de qualquer esquema idílico, expondo o leitor a uma experiência afetiva amarrada à sobrevivência ríspida da margem. A convergência entre a narrativa de Rocha (2010) e a teorização de Lyotard (1993) explicita a natureza paradoxal do amor entre homens na esfera da marginalidade. O sentimento amoroso homoerótico no romance não funciona apenas como arranjo hedônico ou busca de agrado mútuo. A afeição é atravessada pela dor, pelo segredo e pela impossibilidade de uma apresentação empírica harmoniosa na comunidade. Quando os homens se amam na escuridão dos pardieiros ou aspiram à plenitude afetiva em terras distantes, o afeto adquire o estatuto de um sinal de liberdade incondicionada. A imaginação falha ao tentar conciliar o desejo amoroso com a ordem repressiva do Sal. Permanece o atrito característico do sublime, no qual a desproporção entre o horror do estigma social e a força incontida do afeto masculino expõe o pensamento a uma tensão que não encontra apaziguamento nas normas da respeitabilidade tradicional.

Considerações finais

A aproximação entre Ubiratan Costa e Evel Rocha por meio da análise do sublime, feita por Lyotard, permite identificar uma convergência que não depende da semelhança formal entre suas obras. Costa trabalha predominantemente com uma lírica da intimidade, do corpo masculino, da memória e da espera; Rocha constrói, em *Marginais*, uma narrativa marcada pela violência social, pela degradação material, pela marginalidade e pela sexualidade dissidente. Contudo, em ambos, a experiência estética se organiza em torno de situações nas

quais a representação encontra aquilo que excede sua capacidade de estabilização. O sublime oferece, portanto, um ponto de comparação capaz de articular dois regimes aparentemente distantes: o erotismo da impossibilidade, em Costa, e a marginalidade do excesso, em Rocha.

O primeiro ponto de contato reside no fato de que tanto Costa quanto Rocha situam seus personagens e sujeitos diante de limites que não podem ser simplesmente superados. Em Lyotard, o sublime emerge quando a imaginação se confronta com algo que excede sua capacidade de apresentação. A experiência não resulta da contemplação harmoniosa de uma forma, característica da tradição do belo, mas de uma inadequação entre aquilo que se tenta representar e aquilo que resiste à representação (Lyotard, 1993, pp. 104-105).

Em Ubiratan Costa, esse limite possui uma configuração erótica e ontológica. O desejo aproxima os corpos, mas nenhuma aproximação elimina a separação constitutiva entre o eu e o outro. O toque, a visão e até a fantasia extrema da incorporação corporal não permitem ao sujeito converter-se na carne desejada. A experiência erótica conduz, assim, ao reconhecimento de uma alteridade irreduzível. O desejo descobre que seu objeto jamais coincide inteiramente com aquilo que pode ser possuído ou experimentado sensorialmente. Em *Marginais*, o limite assume outra configuração. Não é a alteridade do corpo amado que excede a representação, mas a própria intensidade da experiência marginal. Fome, violência, exclusão, doença, estupro, tortura, dependência química e degradação corporal compõem um universo cuja brutalidade resiste à organização apaziguadora da experiência. A narrativa procura dar forma a essas vidas, mas o excesso da matéria representada impede sua conversão numa totalidade harmoniosa. Há, portanto, uma homologia estrutural: Costa encontra o limite no excesso do desejo; Rocha, no excesso da realidade social. Em ambos os casos, a literatura se dirige àquilo que não pode ser inteiramente absorvido pela forma.

O segundo ponto de contato encontra-se na estrutura paradoxal do prazer negativo. Para Lyotard, o sublime implica a coexistência de sensações contraditórias: atração e repulsão, prazer e desprazer. O prazer sublime não decorre da eliminação da dor; ele nasce precisamente da experiência de uma tensão que não se resolve inteiramente (Lyotard, 1993, p. 105). Em Costa, essa estrutura aparece diretamente na economia do desejo. A satisfação ameaça extinguir aquilo que mantém o desejo vivo. A espera, a distância e a não realização não constituem meros obstáculos contingentes entre o sujeito e o objeto amado. Elas pertencem à própria estrutura da experiência erótica. O desejo subsiste enquanto permanece aberto para aquilo que ainda não possui; a realização absoluta implicaria, paradoxalmente, o desaparecimento do próprio movimento desejante. O sofrimento da distância, portanto, não aparece fora do prazer. A distância intensifica o desejo. A ausência torna o corpo imaginariamente presente. O objeto entrevisto produz uma duração de expectativa muito

superior à brevidade de sua aparição. A experiência erótica adquire intensidade porque não encontra repouso.

Em Rocha, a relação entre prazer e dor assume uma configuração mais violenta. A sexualidade marginalizada está frequentemente atravessada pela repressão, pela culpa, pelo segredo e pela violência institucional. O prazer não pode ser isolado das condições materiais e sociais nas quais ocorre. O desejo homoerótico, sobretudo, surge num espaço em que a possibilidade da afeição entra em conflito com mecanismos de estigmatização e punição. O romance apresenta situações nas quais a intensidade sexual convive com o sofrimento físico e social, impedindo qualquer compreensão idílica do erotismo. A convergência entre os autores aparece, então, numa espécie de deslocamento da economia ordinária do prazer. Em Costa, o prazer se intensifica porque não se cumpre plenamente; em Rocha, ele se torna inseparável das forças que o ameaçam, reprimem ou deformam. Nos dois casos, a experiência afetiva não coincide com gratificação serena. Ela emerge de uma contradição.

A alteridade constitui outro ponto de contato, embora apareça sob escalas diferentes. Em Costa, a alteridade se concentra no corpo amado. O desejo aspira à proximidade, porém descobre que nenhuma proximidade produz identidade. O outro permanece outro mesmo no interior da intimidade. Essa descoberta possui consequências filosóficas profundas: o erotismo não conduz à dissolução das fronteiras entre os sujeitos; ele torna perceptível a existência dessas fronteiras precisamente no momento em que se tenta ultrapassá-las. O corpo pode ser tocado, contemplado e desejado, mas não se deixa converter numa propriedade ontológica do sujeito. Essa estrutura aproxima-se da representação negativa discutida por Lyotard. A literatura apresenta o corpo e, simultaneamente, evidencia a insuficiência de toda apresentação diante daquilo que o desejo efetivamente procura. O objeto está diante dos sentidos, mas o desejo ultrapassa aquilo que os sentidos podem oferecer. A imagem torna perceptível uma ausência inscrita em seu próprio interior (Lyotard, 1993, p. 149).

Em Rocha, a impossibilidade possui uma dimensão coletiva. Os sujeitos de Marginais pertencem a um mundo que não consegue ser integrado à imagem oficial da sociedade caboverdiana organizada pelo turismo, pela respeitabilidade e pela promessa de desenvolvimento. Espargos, Ribeira Funda e Chã de Fraqueza constituem espaços que expõem aquilo que a imagem paradisíaca da Ilha do Sal procura manter fora de campo. A marginalidade funciona como o retorno de uma matéria social que não pode ser assimilada pela narrativa harmoniosa da comunidade. Essa diferença permite uma formulação comparativa precisa: em Costa, o sublime nasce da impossibilidade de integrar plenamente o outro ao eu; em Rocha, da impossibilidade de integrar plenamente o marginal à representação social da comunidade. Em ambos, existe algo que permanece como resto, excedente ou resistência.

A teoria lyotardiana da representação negativa oferece talvez o vínculo mais fecundo entre os dois autores. A arte sublime não apresenta adequadamente um objeto; ela faz da inadequação da apresentação a própria matéria da obra. Há experiências cuja manifestação exige que a linguagem exponha seus próprios limites (Lyotard, 1993, p. 149). A poesia de Costa realiza essa operação através da proliferação de imagens. O corpo amado aparece sob a forma de fragmentos: pele, pelos, mãos, voz, sexo, água, reflexos, espelhos. Entretanto, a multiplicação das imagens não produz uma visão total. Quanto mais a poesia se aproxima do corpo, mais evidencia que nenhuma imagem basta para capturá-lo – se as palavras não conseguem, muito menos conseguiria uma fotografia. O desejo não encontra um objeto plenamente constituído; encontra uma sucessão de aparições que remetem sempre para outra ausência. A estrutura dos espelhos em *Tarde inventada* radicaliza esse procedimento. A imagem não encerra o desejo porque cada reflexo abre a possibilidade de outro reflexo. A representação não chega a um termo final. A tentativa de capturar o objeto produz novas mediações imaginárias.

Em *Marginais*, a representação negativa opera de modo diverso. A narrativa expõe corpos mutilados, famintos, sexualizados, violentados e degradados, porém a exposição não conduz a uma compreensão reconciliadora dessas existências. A linguagem aproxima o leitor da materialidade do sofrimento, mas a aproximação não produz domínio conceitual. A violência permanece excessiva em relação às categorias que tentam explicá-la. A pobreza não se reduz a uma questão econômica; a marginalidade não se reduz à criminalidade; a sexualidade não se reduz à categoria moral que a sociedade procura impor. Em ambos, portanto, a literatura não oferece uma solução representacional para seu objeto. Costa não resolve a distância entre os corpos. Rocha não resolve a violência da margem. A escrita mantém aberta a ferida, a esgarça, impede qualquer tentativa de sutura.

A diferença mais marcada entre os dois autores talvez esteja na direção tomada pela categoria do sublime. Em Costa, pode-se falar em um sublime erótico. A experiência do limite nasce do desejo de ultrapassar a separação entre os corpos e da descoberta de que essa ultrapassagem permanece impossível. O sublime aparece na distância irreduzível entre desejo e satisfação, entre contato e identidade, entre presença sensível e posse. O corpo desejado se torna maior do que sua própria materialidade porque aquilo que o desejo busca nele não pode ser reduzido ao corpo enquanto objeto físico. Em Rocha, o sublime desloca-se para aquilo que poderíamos denominar, com mais precisão, um sublime do baixo. O excesso deixa de estar associado às imagens tradicionais da elevação, da montanha, do oceano ou do infinito. Ele aparece nos corpos degradados, na fome, nos excrementos, nas doenças, na violência e na sexualidade situada nas zonas periféricas da respeitabilidade. A desmedida não pertence ao

alto; irrompe daquilo que a cultura frequentemente identifica como baixo, abjeto ou degradante.

Essa diferença, contudo, não impede a comparação. Ao contrário, ela permite compreender duas direções de uma mesma operação estética. Costa descobre o inapresentável no excesso da intimidade. Rocha o encontra no excesso da realidade social. Costa conduz o corpo desejado até o ponto em que a proximidade revela uma distância impossível de abolir. Rocha conduz o leitor até corpos marginalizados cuja exposição impede qualquer distanciamento confortável. Em um caso, o limite se manifesta pela insuficiência da posse; no outro, pela saturação da matéria.

Em ambos os autores, o corpo ocupa o lugar onde a forma estética entra em crise. O corpo de Costa não é uma forma acabada disponível ao olhar. Ele se dissolve em temporalidade, memória e imaginação. O azul, a água, a manhã e os espelhos impedem que o corpo permaneça uma presença delimitada. A corporalidade se torna acontecimento e vestígio. Mesmo a experiência tátil revela insuficiência: tocar não significa possuir; aproximar-se não significa tornar-se o outro. Em *Marginais*, o corpo também resiste à estabilidade formal, mas por razões radicalmente distintas. Ele é submetido à fome, à violência, à doença e à precariedade. Trata-se de um corpo cuja materialidade expõe as condições sociais que o produzem. A degradação não aparece como simples atributo individual; ela revela uma ordem coletiva que distribui desigualmente proteção, alimento, mobilidade e dignidade.

A aproximação lyotardiana permite perceber que ambos os corpos excedem as categorias que tentam organizá-los: o corpo erótico de Costa excede a categoria da posse e frustra o desejo de coincidência; O corpo marginal de Rocha excede a categoria da representação social aceitável e frustra o desejo de ordem. Essa dupla frustração produz experiências estéticas distintas, mas estruturalmente próximas.

Outro ponto de contato está na recusa de uma estética da conciliação. A experiência do belo, tal como Lyotard a distingue do sublime, está relacionada à possibilidade de uma concordância entre as faculdades. O sublime, ao contrário, introduz uma perturbação. Há uma exigência dirigida à imaginação que ela não consegue satisfazer adequadamente (Lyotard, 1993, pp. 104-105). A poesia de Costa não resolve o desejo na figura da união amorosa. Mesmo quando representa a intimidade conjugal e o cotidiano compartilhado, a temporalidade e a finitude atravessam a experiência. O amor está sujeito à perda, à memória e à impermanência. A beleza do corpo não elimina sua vulnerabilidade temporal. *Marginais* também recusa qualquer conciliação. A violência não se converte facilmente em redenção. A arte produzida pelas personagens — a música, a pintura, a escrita — oferece formas de resistência, porém não elimina as condições materiais que produzem o sofrimento. Sérgio Pitboy escreve, canta e procura construir uma forma para sua existência, mas a narrativa não transforma a criação

artística numa solução redentora para a marginalidade. A arte, nos dois autores, não cura aquilo que representa. Essa característica aproxima-os da concepção lyotardiana do sublime. A obra não supera o limite que a constitui. Ela permanece diante dele.

Há ainda uma convergência especificamente relacionada à representação do homoerotismo. Em Costa, o desejo entre homens produz uma experiência de alteridade que não pode ser resolvida mediante a fantasia da fusão. O corpo masculino desejado permanece irreduzível. A poesia faz dessa irreduzibilidade a condição do próprio desejo. O outro não constitui um objeto que possa ser finalmente alcançado; ele permanece como aquilo que continuamente desloca o sujeito. Em Rocha, o homoerotismo também introduz uma experiência de desestabilização, mas situada no interior de uma ordem social repressiva. O desejo dissidente confronta normas que procuram determinar quais corpos podem aparecer, quais relações podem ser reconhecidas e quais formas de prazer devem permanecer ocultas. A sexualidade se torna, assim, um ponto de tensão entre a intensidade da experiência individual e os mecanismos sociais de sua contenção. Nos dois casos, o homoerotismo possui uma função estética que ultrapassa a tematização da sexualidade e introduz uma crise na possibilidade de estabilizar o sujeito.

A comparação permite, finalmente, identificar duas modalidades de negatividade. Em Ubiratan Costa, a negatividade é interna ao desejo. O sujeito deseja aquilo que não pode possuir integralmente. A não realização preserva o movimento desejante. A ausência intensifica a imaginação. A distância produz presença poética. O prazer depende daquilo que impede sua consumação. Em Evel Rocha, a negatividade é interna à representação social. A margem existe como aquilo que a ordem dominante procura afastar, ocultar ou patologizar. Contudo, é justamente essa matéria excluída que retorna com uma intensidade capaz de desorganizar as categorias da ordem. O romance obriga a linguagem a confrontar aquilo que a sociedade gostaria de manter invisível.

A partir de Lyotard, ambos podem ser compreendidos como autores de uma estética da insuficiência, embora trabalhem materiais radicalmente diferentes. A poesia de Costa revela que nenhuma imagem satisfaz plenamente o desejo; a prosa de Rocha revela que nenhuma forma de representação consegue absorver inteiramente a violência da marginalidade. O ponto de encontro, portanto, não reside numa identidade temática entre erotismo e pobreza, intimidade e exclusão, corpo amado e corpo degradado. A convergência está na estrutura estética que ambos atribuem ao limite. Nos dois autores, a literatura se aproxima de algo que não consegue dominar, a alteridade do corpo e a infinitude do desejo.

Por isso, a comparação pode assumir uma formulação mais ampla: Ubiratan Costa e Evel Rocha constroem duas topografias distintas do sublime. A primeira situa-se na distância íntima entre dois corpos; a segunda, no espaço social onde corpos são lançados para fora das

formas da respeitabilidade. Uma é a topografia da falta; a outra, a do excesso. Uma encontra a negatividade na impossibilidade de possuir; a outra, na impossibilidade de representar adequadamente aquilo que a violência produz. O sublime de Lyotard permite reunir essas duas experiências porque, em ambos os casos, a literatura não procura eliminar a inadequação entre a experiência e sua forma. Ela transforma essa inadequação em princípio de composição. O desejo permanece aberto porque não se cumpre plenamente; a marginalidade permanece insuportável porque nenhuma representação a neutraliza. Entre a ausência que intensifica o corpo amado e o excesso que torna o corpo marginal quase irredutível à ordem, instala-se uma mesma experiência do limite: a linguagem chega até aquilo que não consegue conter e faz dessa incapacidade a fonte de sua força estética.

Referências bibliográficas

Costa, U. (2021). *As notações do azul*. Ed. do Autor.

Costa, U. (2023). *Tarde inventada*. Urutau.

Lyotard, J.-F. (1993). Lições sobre a analítica do sublime (C. M. Cesar & L. R. M. Cesar, Trans.). Páris.

Rocha, E. (2010). *Marginais*. Edições Colibri.

Sobre o autor:

Wigvan Pereira dos Santos é licenciado em Filosofia (UFG), com pesquisas em Fenomenologia, Filosofia e Educação. Também é Mestre em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (USP), em que defendeu, sob a orientação da Doutora Simone Caputo Gomes, a pesquisa *A coragem da palavra*, sobre o conceito de *parresía*, como estudado por Michel Foucault, como chave de leitura para a interpretação da obra do escritor cabo-verdiano Germano Almeida; e Doutor em Ciências da Literatura (Uminho-Portugal), em que defendeu a tese, sob a orientação da Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes, *Na fronteira das palavras, as mulheres e a memória*, em que faz uma genealogia da autoria feminina. Além de pesquisador, palestrante e docente, atua como produtor cultural e artista em diferentes linguagens. Tem mais de dez livros publicados e contribuiu com artigos para jornais e revistas.

