UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LEANDRA POSTAY CORDEIRO

Mulheres que morrem, homens que narram: patriarcalismo e violência em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Mulheres que morrem, homens que narram: patriarcalismo e violência em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*

VERSÃO CORRIGIDA

Leandra Postay Cordeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C794m

Cordeiro, Leandra Postay
Mulheres que morrem, homens que narram: patriarcalismo e violência em S. Bernardo, Lavoura arcaica e Em câmara lenta / Leandra Postay Cordeiro; orientador Jaime Ginzburg - São Paulo, 2021.
245 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Graciliano Ramos. 2. Raduan Nassar. 3. Renato Tapajós. 4. Violência. 5. Patriarcalismo. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leandra Postay Cordeiro

Data da defesa: 31/08/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __29__/_ 10____/_ 2021_____

Jaime Ginzburg

_____

(Assinatura do (a) orientador (a)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Aos meus pais, Elcio e Zezé, e à minha irmã, Luiza.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Jaime Ginzburg pelos anos de orientação dedicada, humana e generosa e pelas leituras atentas, sempre seguidas de comentários que foram fundamentais para a minha formação. Agradeço, sobretudo, pela sua confiança e abertura em orientar um projeto nascido de leituras de *Literatura, violência e melancolia* (GINZBURG, 2013), a partir de tópicos propostos por ele de maneira inédita. O presente trabalho só foi possível graças ao apoio e diálogo constantes ao longo dos nove semestres de doutorado.

Ao Prof. Joachim Michael, pela orientação e pela recepção generosa durante o doutorado-sanduíche na *Universität Bielefeld*, Alemanha. As suas sugestões sobre o meu trabalho motivaram a adoção de novas perspectivas que se tornaram basilares para o desenvolvimento da tese aqui apresentada. No período de intercâmbio, tive a oportunidade de participar de eventos em contextos internacionais e estabelecer diálogos que contribuíram de maneira significativa com a continuidade da pesquisa.

Ao Prof. André Luis Rodrigues e à Profa. Vima Lia de Rossi Martin, pelos comentários e sugestões feitos no meu exame de qualificação, os quais contribuíram de modo significativo com o prosseguimento da minha pesquisa e com a elaboração da tese.

Às Professoras Maria Zilda Cury e Milena Magri, pela leitura atenta e os comentários feitos a mim no Seminário de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, realizado em novembro de 2020.

Às colegas e aos colegas do Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, Ariadne Arruda, Caio Leite, Danilo Batista, Dheyne de Souza, Gabriela Ruggiero Nor, Larissa Higa, João Vitor Guimarães, Rogério Ribeiro e Vinícius Bisterço, pelas muitas trocas enriquecedoras e pelo caminho de aprendizagem compartilhado.

Aos meus pais, Elcio e Zezé, e à minha irmã, Luiza, sem os quais não haveria vida. À minha avó, Aurora, aos meus tios Vanda e Adilson, e à minha prima Sara, por serem as raízes que me sustentam em diferentes tempos e espaços.

A Ana França, Clara Dharma, Nina Uyttenhove, Sofia Villela e Tarci Bride, pela amizade sem começo e sem fim.

A Matthis Puhlmann, por me apoiar em todos os aspectos que o cotidiano exige e por compartilhar comigo a vida, fazendo-a muito melhor do que eu poderia imaginar.

A Marihá Castro, pelo compartilhamento de longos anos de amizade e percurso acadêmico e pela generosidade e dedicação empregadas na leitura e revisão deste

trabalho. A Nelson Martinelli, amigo querido, pelas leituras e comentários que colaboraram de maneira valiosa com o desenvolvimento desta tese. Às queridas Flora Viguini, Larissa Higa e Rafaela Dantas, pela amizade e apoio constantes e pelo compartilhamento de experiências acadêmicas. A Vinícius Bisterço, pelos diálogos e por dedicar seu tempo e sua atenção a leituras que me ajudaram a prosseguir com a escrita. Vocês me ajudaram a transpor desafios e a seguir em frente nos momentos mais difíceis.

A Guilherme Ikeda, por me acompanhar em um trajeto que faz os outros trajetos possíveis. A Iasmin Amora, Hervan Rossi, Stenio Fafá e Vicente Gewehr, por todo o cuidado a mim dispensado na forma de amizade.

Aos queridos e queridas amigas Amelie Reuter, Atahualpa Ibarra, Audel Chavarria, Catalina Ballesteros, Edith Otero, Eduardo Castro, Erika Rosado, Frescia Mera, Itxaso García, Lisa Maier, Jacob Hein, Melina Bonerz, Omar Castillo, Rosario Freire e Sebastián Martínez, pelo acolhimento que fez com que rapidamente Bielefeld se tornasse, para mim, casa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos de março de 2017 a fevereiro de 2019, atribuída a mim pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. O financiamento da CAPES possibilitou que eu me dedicasse de maneira exclusiva ao doutorado, conferindo à pesquisa todo o tempo e o empenho que foram necessários à sua realização. Ao *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD), pela concessão da bolsa de doutorado-sanduíche de março de 2019 a março de 2021. O período de intercâmbio permitiu que eu estabelecesse diálogos com pesquisadores competentes de diferentes países e Universidades, o que contribuiu de maneira valiosa com a minha formação e com o desenvolvimento desta tese. Além disso, durante os dois anos de pesquisa na Alemanha, tive acesso à biblioteca da *Universität Bielefeld*, assim como às bibliotecas de todas as Universidades públicas alemãs, graças ao sistema integrado existente no país. Esse benefício me permitiu reunir e estudar uma bibliografia ampla, da qual fazem parte livros e artigos que compõem a fundamentação teórica deste trabalho. O fomento da CAPES e do DAAD viabilizou a realização e finalização do meu doutorado, garantindo minha permanência no Programa.

[...] there is some doubt whether there will ever be a significant public discourse [...] on the question of how a collective deals with its vulnerability to violence. Women know this question well, have known it in nearly all times, and nothing about the advent of capitalism made our exposure to violence any less clear. There is the possibility of appearing impermeable, of repudiating vulnerability itself. There is the possibility of becoming violent. But perhaps there is some other way to live in such a way that one is neither fearing death, becoming socially dead from fear of being killed, or becoming violent, and killing others, or subjecting them to live a life of social death predicated upon the fear of literal death. Perhaps this other way to live requires a world in which collective means are found to protect bodily vulnerability without precisely eradicating it.

Judith Butler

Resumo

CORDEIRO, Leandra Postay. **Mulheres que morrem, homens que narram: patriarcalismo e violência em *S. Bernardo, Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*.** 2021, 255 fls. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

A presente tese adota como objetos de pesquisa os livros *S. Bernardo* (publicado em 1934), de Graciliano Ramos, *Lavoura arcaica* (publicado em 1975), de Raduan Nassar, e *Em câmara lenta* (publicado em 1977), de Renato Tapajós, propondo-se a analisá-los considerando principalmente dois aspectos comuns aos três: a narrativa em primeira pessoa empreendida por um homem e a morte das figuras femininas centrais aos enredos. O estudo parte da hipótese de que esta repetição, presente na literatura brasileira, pode ser compreendida e analisada como historiografia inconsciente, conceito de Theodor Adorno (2013). Em cada uma das três obras literárias mencionadas, há uma narrativa em primeira pessoa, empreendida por um homem, em um tempo posterior à morte da mulher amada. Nos três casos, é possível localizar um ambiente autoritário, hostil principalmente às figuras femininas, com ocorrência marcante da violência física, que chega à sua manifestação extrema: a morte. Em *S. Bernardo*, vê-se um narrador senhor de terras, ciumento e autoritário, que impõe padrões hierárquicos a todas as relações sociais, portando-se como chefe inclusive frente à esposa, Madalena. Em *Lavoura arcaica* não são os padrões patriarcais daquele que conta a história, André, que vão resultar na morte da moça, mas sim os do pai. Este mata a filha, Ana, ao saber de uma relação incestuosa entre ela e André. *Em câmara lenta*, por sua vez, oferece ao leitor uma narrativa transcorrida em contexto semelhante àquele em que o texto foi composto: o Brasil ditatorial da década de 1970. Uma das cenas de maior tensão da obra corresponde à tortura da companheira do narrador – ambos militantes –, chamada apenas de “ela”. O episódio de violação do corpo tem como desfecho o assassinato da moça. O presente trabalho se concentra na análise dos narradores em primeira pessoa em cada uma das obras, assim como da configuração das personagens femininas. As obras selecionadas serão analisadas sob uma perspectiva histórica, adotando como principal referencial teórico as ideias de Theodor Adorno, a partir da articulação entre arte e sociedade.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Raduan Nassar; Renato Tapajós; narrador; mulheres.

Abstract

CORDEIRO, Leandra Postay. **Women who die, men who narrate: patriarchy and violence in *S. Bernardo*, *Lavoura Arcaica* and *Em Câmara Lenta*.** 2021, 255 pages. Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

This thesis adopts as study object the books *S. Bernardo* (published in 1934), by Graciliano Ramos, *Lavoura arcaica* (published in 1975), by Raduan Nassar, and *Em câmara lenta* (published in 1975), by Renato Tapajós, and proposes to analyze them considering mainly two aspects common to the three: the narration by a man and the death of female figures central do the plots. This study assumes as a hypothesis that it is possible to read and analyze this repetition in Brazilian literature as unconscious historiography, a concept proposed by Theodor Adorno (2013). In each one of the three literary pieces, there is a first-person narrative employed by a man in a time after the death of a loved woman. In the three examples, it is possible to localize an authoritarian environment, hostile especially towards female figures, presenting significant physical violence, which comes to its extreme manifestation: death. In *S. Bernardo*, there is a narrator who is a jealous and authoritarian landowner who imposes a hierarchy on all social relationships, acting as a master even to his wife, Madalena. In *Lavoura arcaica* the girl's death does not result from the patriarchal relationship with the narrator, André, but from that with her father. He murders the daughter, Ana, upon hearing about the incestuous relationship between André and her. *Em Câmara lenta*, in turn, offers the reader a narrative elapsed in a context similar to that in which the text was written: dictatorial Brazil from the decade of 1970. One of the biggest tensions in his work corresponds to the scene of torture of the narrator's lover, "her", who was a militant like the narrator. The episode of body violation has as an outcome the lady's murder. This study chooses the narrator´s position and discourse and the female figure´s construction as priorities elements of analysis. This thesis proposes the selected works to be analyzed under a historical perspective, adopting as main theoretical background Theodor Adorno's ideas, which propose the articulation between art and society.

Keywords: Graciliano Ramos; Raduan Nassar; Renato Tapajós; narrator; women.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....14

CAPÍTULO 1: NARRATIVAS DE VIOLÊNCIA.....20
1.1 Uma série mórbida.....20
1.2 Formação nacional entre o público e o privado.....25
1.3 Paulo Honório e o suicídio de Madalena.....37
1.4 Iohána e o assassinato da filha.....50
1.5 O Estado ditatorial e a tortura de "ela".....66
1.6 A violência frente ao antagonismo.....81
1.7 Historiografia inconsciente.....82
1.7.1 O conceito de inconsciente na arte.....84
1.7.2 O inconsciente freudiano.....86
1.7.3 O estado latente e a obra de arte.....88

CAPÍTULO 2: HOMENS QUE NARRAM.....93
2.1 Narrar para compreender.....93
2.1.1 Paulo Honório: o retorno do passado.....100
2.1.2 André: o passado que brota no presente.....110
2.1.3 "Ele": o acorrentamento aos fantasmas do passado.....115
2.2 Narrativas da culpa.....124
2.2.1 A culpa do sobrevivente.....124
2.2.2 Reconhecimento e recusa da culpa.....131
2.2.3 A culpa rejeitada e confessa.....135
2.3 Narrativas do eu.....141
2.3.1 Paulo Honório, o narrador atrás da portinhola fechada.....142
2.3.2 André, profeta de uma igreja para uso particular.....146
2.3.3 "Ele" e a imagem de uma solidão voltada sobre si mesma.....152

CAPÍTULO 3: MULHERES NARRADAS.....158
3.1 O olhar dos narradores sobre as mulheres.....158
3.1.1 Mulheres entre a mudez e o serviço.....163
3.1.2 A reificação de Madalena.....171
3.1.3 Uma aproximação entre violência e masculinidade.....184
3.2 Manifestações de agência.....193
3.2.1 Madalena e a recusa ao diálogo.....196
3.2.2 "Ela" e a decisão pelo silêncio.....204
3.2.3 Ana e a dança como fala.....212
3.3 O veto à agência e a morte como conflito irreconciliável.....218
3.4 Sofrimento acumulado.....221

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....226

REFERÊNCIAS.....232

ANEXO A – Transcrição do diálogo entre André e Iohána, no capítulo 25 de *Lavoura arcaica*.....241

ANEXO B – Excerto do capítulo 19 de *S. Bernardo*.....243

ANEXO C – Transcrição de trecho do capítulo 8 de *Lavoura* arcaica.....244

ANEXO D – Transcrição das páginas 61 a 63 de *Em câmara* lenta.....245

ANEXO E – Excerto do episódio em que Paulo Honório e Madalena se encontram na igreja.....246

ANEXO F – Transcrição do episódio da captura, da tortura e do assassinato de "ela" pelos militares.....248

INTRODUÇÃO

A presente tese foi gestada por um período que antecede em alguns anos o tempo de realização do meu doutorado, iniciado em fevereiro de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. O projeto de pesquisa que originou o trabalho aqui apresentado ganhou forma a partir de inquietações surgidas, por um lado, ao longo do mestrado que realizei, em 2015 e 2016, na Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação do Prof. Dr. Wilberth Salgueiro. A dissertação, defendida em janeiro de 2017, intitulada "A volta para casa: patriarcalismo e violência em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar", se propôs a analisar as maneiras pelas quais o narrador, André, reproduzia e agregava ao seu discurso o patriarcalismo que acusava e criticava em Iohána, seu pai. Nos últimos meses de pesquisa e escrita da dissertação, me dediquei a pensar de maneira mais profunda e frequente sobre a posição ocupada na narrativa por Ana, irmã por quem André era apaixonado, que é assassinada pelo pai quando este toma conhecimento de que seus filhos estabeleceram uma relação incestuosa. As leituras que realizei do romance durante o mestrado, bem como de sua fortuna crítica, provocaram o aumento gradativo do meu mal-estar acerca da pouca participação de Ana na obra, assim como geraram uma necessidade crescente de refletir sobre a morte da personagem e sobre os eventos que levaram a ela, a partir da proposição de novas perguntas e tópicos de investigação.

Por outro lado, a leitura de *Literatura, violência e melancolia*, do Prof. Dr. Jaime Ginzburg, em 2013, mesmo ano de publicação da obra, foi definitiva para que eu formulasse as dúvidas e hipóteses que deram origem à minha investigação doutoral. O livro se dedica de modo prioritário à análise, de maneira articulada, dos temas que constam em seu título. No subcapítulo "A fantasmagoria no Brasil", o autor observa que, na literatura brasileira, há um número expressivo de romances narrados em primeira pessoa por homens que contam histórias em que mulheres morrem. A esse respeito, são propostos alguns questionamentos: "Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que ocorreu? Essa tópica se estende na literatura brasileira, de modo assustador" (p. 60 e 61). No ensaio de Ginzburg, essas perguntas permanecem em aberto, não correspondendo ao tópico central que *Literatura, violência e melancolia* se propõe a trabalhar. Contudo, elas me impactaram de maneira relevante e influenciaram, a partir de então, minhas leituras enquanto estudiosa de literatura. A discussão levantada por

Ginzburg chama a atenção para um problema na literatura brasileira que se articula de maneira significativa com um problema histórico da sociedade brasileira, e que ainda não havia sido observado e analisado pela crítica. As inquietações em mim provocadas pela leitura do livro crítico se somaram às perguntas motivadas pela investigação do romance de Raduan Nassar durante o mestrado, o que teve como consequência, a longo prazo, a formulação do projeto que orientou a tese aqui apresentada.

Este trabalho se dedica ao estudo da repetição verificada por Jaime Ginzburg em muitos romances da literatura brasileira: a narrativa em primeira pessoa por um homem articulada à morte da mulher central à história. A presente pesquisa foi realizada por meio da delimitação de um *corpus* formado pelas obras *S. Bernardo*[1] (1934), de Graciliano Ramos, *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Além da presença do narrador-personagem masculino e da morte da mulher amada nos romances, foi adotada como critério para seleção das obras a existência de uma violência como componente dos enredos e das mortes. Além disso, foi fundamental para escolha dos objetos o fato de que em cada uma das narrativas o agente de violência responsável pela morte da mulher ocupa, em relação à vítima, um papel específico: Paulo Honório, agente de violência em *S. Bernardo*, é marido de Madalena; Iohána, assassino de Ana em *Lavoura arcaica*, é seu pai; em *Em câmara lenta*, o Estado é o responsável pela tortura e execução de "ela". Propomos uma leitura em que esses agentes, pai, marido e Estado, são analisados como elementos constitutivos de uma cadeia, conectados uns aos outros pelas práticas patriarcais que permeiam suas ações.

Trabalhar com narrativas de variados períodos e estilos constitui-se como um desafio. Estamos diante de obras caracterizadas por grandes disparidades no que concerne à recepção. *S. Bernardo* é uma obra canônica, amplamente conhecida entre o público leigo, devido principalmente ao fato de o nome de Graciliano Ramos constar nos livros didáticos e ser frequentemente indicado como leitura obrigatória por professores de ensino médio. O romance é, também, consagrado no ambiente acadêmico. *Lavoura arcaica*, por sua vez, é sucesso de crítica e goza de prestígio no ambiente universitário. Ainda assim, não integra o cânon brasileiro, não estando presente em manuais de

[1] No presente trabalho, o romance de Graciliano Ramos será referenciado como "*S. Bernardo*", seguindo a convenção adotada na edição (2015) que foi consultada ao longo da pesquisa: "Esta nova edição de *S. Bernardo* teve como base a 3ª edição do romance, publicado pela J. Olympio, com as últimas correções feitas por Graciliano Ramos. E, também, retoma a grafia original do título" (nota do editor, p. 6). Adotaremos a grafia "São Bernardo", por sua vez, em referência à fazenda, na qual o romance é ambientado.

literatura. Por mais que a figura de Raduan Nassar tenha aparecido com mais frequência em publicações midiáticas nos últimos anos, principalmente a partir da concessão ao autor do Prêmio Camões, em 2016, sua obra é pouco conhecida pelo público não-acadêmico. Já *Em câmara lenta* teve apenas duas edições, a primeira em 1977 e a segunda em 1979, imperando um desconhecimento do público para com a obra, até mesmo devido à dificuldade de acesso a ela. Em termos acadêmicos, por mais que não conste com frequência nos currículos dos cursos de Letras, a publicação desperta interesse: entre dissertações e teses, o banco de dados da Capes aponta 14 resultados para a busca "*Em câmara lenta*"[2]. Há, ainda, artigos sobre o livro publicados em periódicos importantes da área[3].

Para além das distinções na recepção e das diferentes datas de publicação dos livros, é significativo observar, por exemplo, que Madalena e Ana são nomeadas, enquanto "ela" não; que a narrativa de André é extremamente difusa e que Paulo Honório, por sua vez, assume uma linguagem que busca a objetividade; que *Em câmara lenta* pode ser lida como obra de testemunho, como será abordado no Capítulo 2 deste trabalho, enquanto os outros dois romances são estritamente ficcionais. A partir da constatação de algumas especificidades, é importante ressaltar que reconhecemos que as três obras apresentam, individualmente, diversos aspectos de interesse que singularizam cada um dos romances em relação aos demais. Esses aspectos ultrapassam, numericamente, os elementos em que nos concentraremos nesta tese. Ao mesmo tempo, sustentamos a importância e validade da aproximação das três narrativas, pois o presente recorte parte do entendimento de que elas podem ser integradas umas às outras por um problema histórico, o qual se conecta com uma mesma relação proposta nas três obras, isto é, a presença do narrador-personagem homem e da mulher amada morta. Portanto, nos dedicaremos à observação das semelhanças presentes em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* sem que sejam ignoradas as diferenças. Nas páginas que se seguem, veremos que, apesar de pontos de contato, em alguns momentos são as diferenças que prevalecem na análise dos livros. Ainda assim, entendemos que existem obras, marcadas por diferenças, cuja aproximação é importante, devido a afinidades significativas.

---

[2] Resultado de pesquisa em 22 mai. 2021. Disponível em: < https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>.

[3] Por exemplo, "Realismo em Adorno e Lukács: o caso de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós" (2012), de Carlos Augusto Carneiro Costa, e "*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência" (2018), de Maria Zilda Ferreira Cury e Rogério Silva Pereira.

As análises empreendidas neste trabalho partem de três questões principais: a) Por que, nas obras selecionadas, os homens narram? b) Por que as mulheres estão em silêncio acerca de suas próprias histórias? c) Por que a tópica da morte feminina segue retornando no espaço da literatura brasileira? As reflexões em torno dessas perguntas são desenvolvidas tendo como base, principalmente, o conceito de historiografia inconsciente, proposto pelo filósofo Theodor Adorno em sua *Teoria estética* (2013). Nos dedicamos, de modo prioritário neste trabalho, à análise dos narradores e da configuração das personagens femininas nas histórias.

A tese está dividida em três capítulos, seguidos das considerações finais. O primeiro capítulo, "Narrativas de violência", é voltado à análise dos agentes de violência em cada um dos romances, Paulo Honório, em *S. Bernardo*, Iohána, em *Lavoura arcaica*, e o Estado ditatorial, em *Em câmara lenta*. Para propor e fundamentar uma articulação entre os três, o capítulo estabelece um diálogo com elementos de sociologia e história. A partir da abordagem interdisciplinar, é possível compreender que a formação do Estado nacional brasileiro é perpassada pelo entrelaçamento entre o público e o privado, e que algumas características patriarcais da esfera familiar foram incorporadas às instituições políticas do país. No capítulo em questão, é fundamental para a aproximação dos três romances a proposição de Florestan Fernandes de que a mudança social no Brasil ocorreu com a manutenção de estruturas e características coloniais, o que faz com que aspectos dos tempos de colônia sejam verificáveis também no Brasil do século XX. A última parte do Capítulo 1 é dedicada à exposição e desenvolvimento do conceito de "historiografia inconsciente", de Theodor Adorno, que orienta o estudo do *corpus* selecionado. Para compreensão da teoria adorniana, são recuperados conceitos da psicanálise.

O segundo capítulo, "Homens que narram", se concentra na análise dos narradores de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*: Paulo Honório, André e "ele", respectivamente. Os discursos dos três homens são marcados pelas experiências de perda das mulheres amadas, tema que ocupa lugar de grande importância em cada um dos romances. Verifica-se, nas falas dos três narradores, que os fatos relacionados às perdas que sofreram ainda não foram suficientemente compreendidos ou elaborados. Um dos indícios dessa dificuldade de compreensão se dá a ver, por exemplo, pela ruptura com o tempo cronológico nas narrativas e pela dificuldade de distinção por parte dos narradores, de diferentes modos em cada um dos textos, entre tempo passado e tempo presente. No Capítulo 2, os seguintes elementos, presentes de modos particulares em cada um dos objetos de estudo, são analisados como possíveis motivadores das narrações: a

necessidade de organizar e compreender fatos vividos e causadores de grande impacto; a existência da culpa ou de um sentimento de responsabilidade em relação à morte da mulher amada. A parte final do capítulo propõe que é possível observar que cada uma das três narrativas é caracterizada pelo autocentramento de seu narrador-personagem, que, de modo mais frequente no caso de André e Paulo Honório, e mais pontual no caso de "ele", impõe ao relato uma perspectiva absolutizante. Os principais autores consultados para fundamentar as análises desta parte do trabalho são Paul Ricoeur, Anatol Rosenfeld e Giorgio Agamben.

O terceiro capítulo, "Mulheres narradas", se divide em duas partes principais. Na primeira, "O olhar dos narradores sobre as mulheres", analisamos os modos pelos quais os narradores se referem às mulheres em suas narrativas, bem como os impactos que essas escolhas têm sobre o enredo. As personagens de *Lavoura arcaica* analisadas são, além de Ana, as demais irmãs de André, Rosa, Zuleika e Huda. No contexto de *S. Bernardo*, foi priorizada a análise dos modos como, textualmente, Paulo Honório reifica Madalena. Para isso, em sentido comparativo, analisamos também uma cena protagonizada por Mãe Margarida. As elaborações temáticas e formais do narrador por ocasião das interações com cada uma das personagens permitem a compreensão das ideologias de Paulo Honório no que concerne ao lugar que uma mulher deveria ocupar na fazenda de São Bernardo. Essas ideologias têm repercussão sobre o lugar que as mulheres ocupam na narrativa do homem. No caso de *Em câmara lenta*, constatamos uma situação ambígua: por um lado, o narrador efetiva um movimento de solidariedade para com "ela", relatando sua dor e chamando a atenção para o seu sofrimento, em um contexto em que a personagem já não pode falar por si. Por outro lado, a análise de determinados momentos narrativos permite a observação de que "ele" estabelece um movimento de adesão e elogio à masculinidade hegemônica, que é aproximada da violência. Além da admiração de características associadas pelo narrador à masculinidade e à agressão, há na narrativa a desvalorização de atributos que "ele" associa ao feminino. Na segunda parte do Capítulo 3, "Manifestações de agência", em diálogo com Judith Butler, nos propomos a analisar os momentos pontuais em que Madalena, Ana e "ela" se posicionam como agentes, ainda que as possibilidades de agência sobre suas próprias vidas lhes sejam negadas ou dificultadas pelos contextos patriarcais em que se encontram. Os gestos executados por essas mulheres, no sentido de se afirmarem como sujeitos de si, se estabelecem de maneira fragmentada e incompleta, sendo interrompidos pela morte. Ao final da reflexão, recuperamos o conceito de historiografia inconsciente de Theodor Adorno, para propor

uma compreensão histórica da morte dessas personagens em termos de expressão de um sofrimento acumulado.

Esta tese não tem o objetivo de acomodar as diferenças entre os objetos constitutivos do *corpus*, oferecendo uma integração totalizante, nem de esgotar as possibilidades de interpretação e compreensão dos romances. Ademais, vale pontuar que a abordagem interdisciplinar é constitutiva do presente trabalho, que se propõe a estudar a literatura considerando suas relações com a história. Foram estabelecidos, ao longo dos capítulos, diálogos com outras áreas das ciências humanas, nos momentos em que tal interação promovia o enriquecimento das possibilidades de leitura e interpretação das narrativas. No caso de *Em câmara lenta*, esse diálogo se mostrou especialmente relevante. O Estado que permeia os acontecimentos da obra de Tapajós tem correspondências com o governo ditatorial brasileiro factual, motivo pelo qual recorri, quando oportuno para o estudo da narrativa, a documentos e dados empíricos de modo a compreender o contexto histórico em que ela se insere. Em todos os casos, foi mantido um compromisso primeiro com as obras. Neste trabalho, o estudo da ditadura e as demais reflexões interdisciplinares, promovidas por meio de diálogos com a história, a filosofia e a sociologia, são recursos para estudo dos romances, e estes não se reduzem a ilustrações de fatos históricos ou conceitos.

Capítulo 1
NARRATIVAS DE VIOLÊNCIA

1.1 Uma série mórbida

Maria da Conceição tinha 17 anos e trabalhava como prostituta, contexto em que conheceu Pontes Visgueiro, desembargador 45 anos mais velho. O homem se apaixonou pela jovem e, enciumado pela existência de outros que contratavam os serviços de Maria, assassinou-a com um punhal.

Durante a vigência de um governo militar ditatorial no Brasil, a professora Ana Rosa se empenhou clandestinamente na militância de oposição. Um dia, sem avisos a amigos ou familiares, deixou de ir para a universidade onde trabalhava. A ausência e o silêncio de Ana Rosa foram percebidos por seu pai, que a procurou durante muito tempo, apegando-se a todas as possíveis informações que apareciam na esperança de localizar a filha. As pistas não levaram até ela. Ana Rosa não voltou e seu corpo nunca foi encontrado.

Eloá e Lindemberg namoravam há dois anos quando a adolescente pediu pelo término do relacionamento. O rapaz ficou inconformado, a perseguiu e manteve em cativeiro. A polícia, que fazia cerco tentando prevenir uma tragédia, resolveu após 100 horas de espera invadir o apartamento onde os dois se encontravam. Frente ao acuamento, o ex-namorado atirou duas vezes em Eloá, que chegou morta ao hospital.

Eliza, grávida de Bruno, se recusou a realizar o aborto solicitado pelo parceiro ao saber que seria pai. Um ano se passara desde o nascimento da criança, mas o homem continuava inconformado com as exigências de reconhecimento de paternidade. Decidiu lidar com o que considerava um inconveniente contratando um ex-policial para dar fim à vida da mulher, que foi sequestrada e asfixiada.

Marielle, na adolescência, viu uma amiga morrer vítima de bala perdida. A cena a motivou a se integrar à luta por direitos humanos, bandeira que continuou erguendo depois de adentrar a carreira política. Ela ocupava o cargo de vereadora de uma cidade sob intervenção militar quando sofreu um atentado que a matou. O episódio não foi esclarecido. Sabe-se que o assassinato teve relações estreitas com a milícia atuante no país e é de conhecimento geral que os posicionamentos da mulher, em favor da comunidade LGBT e negra e contra os abusos da polícia nas periferias, lhe geravam ferrenha oposição de personalidades políticas conservadoras.

O casamento de Madalena foi difícil e marcado por discussões desde o princípio, devido sobretudo ao autoritarismo e à violência do marido. Com o passar do tempo e o crescente ciúme do esposo, a situação piorou. Madalena não comia mais, mal dormia e ficava cada vez mais silenciosa. Foi pouco depois de uma briga na capela da propriedade em que moravam, ocasião em que o homem a acusou de ter escrito uma carta a um amante, que encontraram o corpo de Madalena desfalecido no quarto. O suicídio se deu por envenenamento. A carta que o marido acreditava se dirigir a um amante era, na verdade, uma despedida endereçada a ele.

A história de Ana possui muitas lacunas difíceis de preencher. Sabe-se que um de seus irmãos saíra de casa sem motivo aparente, deixando a família triste e preocupada. Por ocasião da sua volta, os pais resolveram dar uma festa. Durante a celebração, enquanto Ana dançava em meio aos tios e primos, o primogênito da família, que havia convencido o irmão a retornar para casa, se aproximou do pai e lhe revelou que Ana e o irmão fugido tinham estabelecido uma relação incestuosa. O pai, aturdido, pegou uma foice que estava próxima à sua mão e com ela assassinou a filha.

Desta última moça não se sabe o nome. Atuava clandestinamente em uma organização contrária ao governo ditatorial instalado no país. A principal ação do grupo consistia em assaltar bancos para financiar a militância. Durante uma perseguição policial, a jovem, após atirar e provocar a morte de dois militares, foi alcançada, agredida e levada para a tortura. Há registros de diversas violências dirigidas contra o seu corpo. Ela morreu com o crânio esmagado por uma ferramenta de tortura chamada “coroa-de-cristo”.

Dos relatos acima, os últimos três são breves resumos de romances brasileiros, respectivamente, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1934; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977. Os demais são episódios verídicos acontecidos em diferentes regiões do Brasil entre os séculos XIX e XXI. As semelhanças entre os enredos empíricos e os literários, com a recorrência da violência, agenciada ora pelo sexo masculino, ora pelo Estado, e a morte feminina como desfecho, permitiriam que as histórias fossem todas narradas tanto como estritamente fictícias quanto como, conforme se diz, reais, sem que houvesse quebra da verossimilhança em um ou outro caso. O que exige atenção, seja no plano literário ou empírico, é a repetição. Esta sugere uma confluência entre literatura e vida. Dentre os trechos, dois privilegiam a constatação desse trânsito: a história da professora Ana Rosa Kucinski, em 2014, virou matéria literária nas mãos de Bernardo

Kucinski, seu irmão, autor do romance *K – Relato de uma busca*, que conta a incansável procura de um pai por sua filha desaparecida; o último dos parágrafos narrativos, por sua vez, referente à moça de nome desconhecido, remete a um romance inspirado pela história de Aurora do Nascimento Furtado, militante assassinada em 1972 pela ditadura militar brasileira, companheira de guerrilha do autor, Renato Tapajós. A aproximação dessas diferentes mulheres, que morreram em diferentes tempos e lugares, e principalmente a observação desses dois casos que passam do mundo empírico ao literário indicam que há uma situação que se reitera na sociedade e na literatura brasileiras.

Os três romances mencionados, além da morte da figura feminina central ao enredo, possuem ainda outro traço comum: suas narrativas são empreendidas em primeira pessoa por personagens masculinos. A presença desses dois elementos de maneira articulada pode ser verificada em múltiplas obras da literatura nacional, tais como: *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa; *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, além dos já mencionados *S. Bernardo* (1934); *Lavoura arcaica* (1975) e *Em câmara lenta* (1977), como observado por Jaime Ginzburg em *Literatura, violência, melancolia* (2013, p. 53-61), bem como em *Lucíola* (1862), de José de Alencar; *Esaú e Jacó* (1904), também de Machado de Assis; *O livro de Praga* (2011), de Sérgio Sant'Anna[4] e *K – Relato de uma busca* (2014). A partir de tal conjuntura, Ginzburg reconhece uma insistência:

> As mulheres mortas e seus narradores. [...] Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que aconteceu? Essa tópica se estende na literatura brasileira, de modo assustador. [...] Essa tópica não é exclusiva da literatura brasileira [...]. No entanto, cabe chamar a atenção para o fato de que ela possa constituir uma série literária. Isto é, que um grupo de romances esteja retomando uma relação entre narrador e personagem, abrindo no campo intertextual horizontes para atribuição de sentido.
> [...] Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado.
> [...] A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre.
> [...] Trata-se de um percurso fantasmagórico, em que a destruição é condição para a constituição de um trabalho de construção de memória.

[4] No caso de *O livro de Praga*, a mulher que morre, Geórgia, não é a personagem feminina principal do romance. A personagem caracterizada como feminina que teria um lugar de maior destaque seria a boneca com a qual o narrador fantasia, em estado sonâmbulo, uma cena de pedofilia. Logo, não havendo uma personagem feminina humana protagonista no enredo, é possível constatar também nesse caso a presença da articulação central para a presente análise proposta: a morte da mulher narrada em primeira pessoa por um homem.

> [...] E o que está em pauta nessa fantasmagoria é uma série histórica. As mortes da formação deste país, silenciadas, sem voz, sem narração (p. 60-62).

Os parágrafos que abrem o presente capítulo apresentam apenas alguns poucos exemplos das "mortes da formação deste país", selecionados dentre incontáveis outros. A história brasileira, desde que passou a ser registrada e irreparavelmente marcada por Portugal, é constituída por inúmeras mortes provocadas em contextos violentos. Cada um dos seres humanos atingidos pela dominação e pela execução ao longo da formação nacional compõe esse "percurso fantasmagórico". Em diálogo com Ginzburg, é possível compreender, a partir da repetição no espaço literário, a existência de uma especificidade no que concerne à morte das mulheres que integram tal percurso. Diante da insistência da literatura brasileira em narrar, por meio da voz masculina, a morte feminina e levando em consideração as hipóteses levantadas na citação de Ginzburg, mostram-se relevantes os questionamentos acerca do motivo por que morrem as mulheres no contexto da literatura brasileira; do que contam as histórias em que homens narram essas mortes e da razão pela qual mulheres estão morrendo e homens estão narrando, de maneira entrelaçada.

Para pensar sobre essas questões, é produtivo aproximar diferentes romances, configurados sob o padrão das narrativas masculinas que relatam a morte das figuras femininas centrais aos enredos, com a finalidade de investigar as possíveis atribuições de sentido que se abrem no campo intertextual. No presente trabalho, esta análise é conduzida por meio do estudo das obras já elencadas: *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. As obras serão analisadas como constituintes de uma série, a partir da consideração de aspectos semelhantes relevantes, que se repetem de uma década para a outra e se apresentam como desafios de reflexão. O primeiro romance veio a público na década de 1930, distanciando-se temporalmente dos últimos dois, ambos publicados na década de 1970. Além disso, apesar de os livros de Nassar e Tapajós serem contemporâneos um do outro, apresentam estilos muito diferentes. Nesse sentido, é importante elucidar mediante quais critérios é proposta a aproximação das três obras.

Para Tynianov, o estudo dos fenômenos literários deve ser feito a partir de suas correlações (1973, p. 112), tanto as que existem entre elementos dentro de uma mesma obra, como aquelas possíveis a partir da articulação e comparação de elementos semelhantes presentes em obras diferentes (p. 108-109). O autor afirma que "Temos uma imagem não totalmente correta sobre a maneira como os fenômenos literários se relacionam: cremos que a obra se introduz num sistema literário sincrônico e obtém uma

função" (p. 113). O termo "função", para o estudioso, refere-se às correlações estabelecidas: aquelas que se dão internamente à obra são chamadas por ele "funções sinônimas" e as que se estabelecem entre obras diferentes correspondem às "funções autônomas". A crítica do autor se volta à compreensão exclusiva do fenômeno literário a partir das correlações estabelecidas com a inserção da obra em um sistema literário sincrônico: "A evolução [...] da função literária produz-se de uma época a outra, a das funções de toda a série literária, relacionada com as outras séries, exige séculos" (p. 113). A análise do fenômeno literário no contexto sincrônico, seja pela atenção às funções sinônimas ou autônomas, é um dos métodos possíveis para o estudo das obras literárias, contudo, não é o único.

Sob a perspectiva de que "a evolução das funções de toda a série literária exige séculos" e de que um elemento, em uma obra, "relaciona-se simultaneamente com a série de elementos parecidos pertencentes a outras obras-sistemas" (p. 108), é possível analisar comparativamente, observando as teias de significado que se formam a partir de leituras intertextuais, *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*. Os elementos de interesse, que se relacionam uns com os outros nas três obras, são a) a narração masculina em primeira pessoa e b) a morte da personagem feminina central à história. É justamente pela presença reiterada desses elementos na literatura brasileira, que apresentam a tópica da morte feminina narrada pela voz masculina "de modo assustador", que compreendemos que o estudo em correlação das obras se torna não apenas interessante, para o campo da crítica literária, mas fundamental.

A escolha dos romances de Ramos, Nassar e Tapajós se baseia nos seguintes critérios: nos três casos, a morte feminina está estreitamente relacionada à violência. No primeiro, Madalena se suicida após anos de relacionamento abusivo com Paulo Honório, o qual dirigia constantemente violências simbólicas contra a esposa[5]; no segundo, Ana é assassinada pelo pai, Iohána, quando este toma ciência de seu relacionamento incestuoso com o irmão André, narrador da história; no terceiro, "ela", militante de esquerda no mesmo grupo que "ele", seu parceiro amoroso e narrador do romance, é torturada e

[5] Neste trabalho, o conceito de "violência simbólica" é empregado com o sentido proposto pelas reflexões de Pierre Bourdieu em *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2014). De acordo com o autor, a violência simbólica é uma "violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento [...]" (p. 12). Bourdieu propõe que a violência simbólica é produzida e reproduzida devido às estruturas de dominação masculina, construídas historicamente, mas encaradas socialmente como se fossem naturais: "A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos" (p. 60).

assassinada por militares, representantes do Estado ditatorial. A presente proposta é de que esses três agentes de violência – marido, pai e Estado – sejam tomados como elementos articulados de uma cadeia, cujo ponto de conexão se dá pelas práticas patriarcais. Estas se estenderiam do ambiente doméstico à esfera governamental pela histórica intersecção entre público e privado na formação nacional brasileira, tópico analisado nas páginas que se seguem. Logo, aos elementos comuns de interesse presentes nos romances, elencados acima ("a" e "b"), se soma a constatação de uma violência, de caráter patriarcal, que se relaciona com as mortes.

1.2 Formação nacional entre o público e o privado

Em *S. Bernardo*, Madalena é uma constante voz de oposição às ideias e aos atos de Paulo Honório, marido da personagem e narrador da história. Ele descreve as divergências matrimoniais como origem frequente de perturbações ao seu espírito. No capítulo XXXI, o homem está lidando com um desses momentos quando, do topo de uma igreja, passa a contemplar as terras que possui, e a visão faz com que a raiva provocada por desentendimentos com a esposa ceda lugar à satisfação:

> Apesar de ser um indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes (RAMOS, 2015, p. 184-185).

O trecho transcrito apresenta o contraste entre um "indivíduo medianamente impressionável" e uma imagem de grandeza evocada pelo vocabulário utilizado: "quinze metros *acima* do solo"; "sensação de ter *crescido quinze metros*"; "*agigantados*"; "rebanhos *numerosos a nossos pés*"; "plantações *estirando-se* por terras *largas*"; "fumaça que se *eleva*"; "*grande* serenidade" (grifos meus). Paulo Honório, diante da visão panorâmica de sua fazenda, se enxerga como um gigante. Este mundo que "não é mau" não é o mundo como um todo, é o mundo descrito de São Bernardo, e Paulo Honório o detém, agigantando-se justamente por causa da posse, ganhando simbolicamente as dimensões das próprias terras. A relevância da posição de proprietário para a conclusão de que "este mundo não é mau" está marcada pelo uso recorrente da primeira pessoa do

plural, algumas vezes na forma possessiva: “tudo nosso”; “casas nossas”; “gente que nos teme”; “talvez até nos ame”; “depende de nós”; “nos envolve”; “sentimo-nos bons”; “sentimo-nos fortes”. A afirmação de que “este mundo não é mau” traz, em contraste, pela necessidade da negação (“não é”), a possibilidade de que o seja. Se são a posse e a extensão das terras que levam à constatação de que aquele mundo “não é mau”, então isso pode ser tomado como verdade para o “nós”, bem marcado, que possui; que é temido (respeitado, amado); que é fonte de dependência para outrem; que se sente bom e forte. Logo, o “nós” não é inclusivo, como o plural poderia indicar, mas excludente, pois, dentre os que vivem naquele perímetro, Paulo Honório é o único proprietário de terras. É estabelecida uma cisão entre “nós” (detentores) e “gente”, a forma que a terceira pessoa “eles” (desprovidos) assume no fragmento. Concomitantemente, o uso da primeira pessoa do plural sugere que Paulo Honório não está isolado, e sim faz parte de um grupo, o qual, no contexto em que a história se desenvolve, se constitui como uma classe social, formada por aqueles que possuem bens. Para além dos domínios de São Bernardo, existem outros sujeitos (implícitos no pronome “nós”) que, assim como Paulo Honório, possuem rebanhos, plantações, terras largas, casas e temor das gentes. Estes sujeitos também são, conforme o raciocínio do narrador, gigantes, temidos, respeitados, fortes e bons.

O trecho expressa a centralidade da propriedade privada na definição do lugar social ocupado pelos indivíduos no contexto de *S. Bernardo*, que é o contexto do Brasil da primeira metade do século XX. De maneira mais ampla, em se tratando do ocidente, Hannah Arendt pontua que a propriedade e a riqueza “são historicamente de maior relevância para a esfera pública que qualquer outra questão ou preocupação privada, e desempenharam, pelo menos formalmente, mais ou menos o mesmo papel como principal condição para a admissão do indivíduo à esfera pública e à plena cidadania” (1995, p. 71). De maneira pragmática, a situação econômica e os bens de cada um pertenceriam ao campo do privado, sendo assunto individual do sujeito que os adquire, administra e deles usufrui; entretanto, em muitas sociedades, inclusive na brasileira, a lei estabeleceu em determinados momentos a renda e a posse como critérios para autorizar a participação política dos indivíduos no espaço público.

Nos tempos de colônia, o gênero (masculino), a cor da pele (branca) e a posse de terras eram premissas para a ocupação de cargos administrativos. Aqueles que atendiam a tais requisitos eram nomeados como “homens bons”. Na primeira Constituição brasileira, por sua vez, de 1824, o voto foi definido como indireto e censitário: “[...] votavam os cidadãos brasileiros, inclusive os escravos libertos, mas não podiam votar,

entre outros, os menores de 25 anos, os criados de servir, os que não tivessem renda anual de pelo menos 100 mil-réis provenientes de bens de raiz (imóveis), indústria, comércio ou emprego" (FAUSTO, 2009, p. 151). Por mais que a lei previsse a participação política inclusive de escravos libertos, eram praticamente inexistentes as condições reais para que aqueles que por anos foram destituídos do direito à posse de seus próprios corpos obtivessem a renda mínima exigida para atuação como cidadãos. Celso Furtado observa, em *Formação econômica do Brasil* (2003), que a mão de obra de ex-escravizados libertos era contratada, quando o era, a valores extremamente baixos (p. 140). Portanto, historicamente, há uma implicação do espaço privado (renda) sobre o espaço público (participação na vida política), e essa relação foi responsável pela exclusão de muitos do âmbito político. É devido a tal conexão entre finanças pessoais e vida pública que Paulo Honório se considera poderoso, não apenas diante daqueles poucos que vivem em seu território e dependem de seu favor, mas também para além das fronteiras de São Bernardo, prestígio estabelecido por uma sociedade cujos fundamentos de cidadania foram pautados pelo latifúndio e pela renda.

A confluência entre público e privado teve grandes impactos sobre a formação da democracia nacional, como analisa Florestan Fernandes em *Mudanças sociais no Brasil* (2008). Segundo o autor, a formação da nação brasileira ocorreu em condições que desfavoreciam a difusão de ideias democráticas, graças a uma estrutura social baseada em práticas que vinham desde os tempos de colônia, quando:

> [...] A integração a uma parentela, o sexo e a idade eram critérios importantes na atribuição de *status* e de papéis sociais, regulando-se suas determinações por normas estabelecidas pela tradição. Mas eles operavam através de distinções suplementares mais gerais, como as que nasciam da situação econômica e da localização em uma ordem estamental, dotada de certa fluidez, e em um sistema de castas, muito mais rígido. [...] Tais condições de convivência humana se refletiam, naturalmente, nas formas de solidariedade social e nas probabilidades de exercício do poder. Os laços de solidariedade eram muito intensos no seio das parentelas e, através destas, nas camadas sociais constituídas por pessoas da mesma "raça" e socialmente classificadas dentro da ordem estamental. Fora daí, as manifestações de solidariedade assumiam um caráter pessoal, mesmo quando reguladas pela tradição (como, por exemplo, nas relações do senhor rural com seus agregados ou dependentes); ou não chegavam a cristalizar-se, formando um sistema de direitos e obrigações sociais (como, por exemplo, com relação aos escravos, que se viram reduzidos a um estado de anomia social; mas também, sob certos aspectos, na vida social dos homens livres, independentemente da tonalidade da pele, que não se classificavam na ordem estamental). Assim, a dominação patriarcal se inseriu em uma sociedade em que o direito de mandar e o dever de obedecer se achavam rigidamente confinados, concentrando o poder na mão de um número restrito de cabeças de parentelas (p. 98-99).

É possível compreender, a partir da reflexão de Fernandes, que o poder, na formação da esfera pública brasileira, se constituía como privilégio de poucos indivíduos, sendo derivado da dominação patriarcal que imperava no espaço privado. A dominação patriarcal, por sua vez, era constituída pelas determinações "estabelecidas pela tradição". Para a tradição, impunha-se como premissa que a parentela a que o indivíduo estaria integrado só lhe conferiria prestígio e autoridade sendo branca e rica, estando personificada na figura do patriarca. Essa concentração excludente de poder resultou de um Brasil econômica e socialmente fundado sobre a separação entre senhores brancos, homens livres dependentes e escravos negros; em que a propriedade privada cabia aos primeiros; em que os homens livres dependentes, "nem proprietários nem proletários", dependiam "materialmente do *favor*" (SCHWARZ, 2012, p.16); em que os últimos, vítimas de dominação violenta, eram tratados como propriedade possuída. O poder no espaço público se formou pela extensão e reprodução dos critérios do poder intrafamiliar e interpessoal. Assim, a autoridade política no país se dá de maneira análoga à dos monarcas europeus ou à dos pais sobre os filhos, supondo um direito natural, para os critérios da tradição. Sob tal conjuntura, o direito de mandar e o dever de obedecer advêm de uma concepção segregacionista e rígida, segundo a qual a vida política é restrita aos detentores de privilégios, isto é, aos homens livres, brancos e proprietários de bens.

O trecho de *S. Bernardo* mencionado sedimenta essa noção de poder atrelado à renda e configurado no entroncamento entre o público e o familiar. Na citação do romance de Ramos apresentada, para além da magnitude de que se reveste o homem ciente de seus bens, verifica-se que a imagem que ele tem de si passa também pela articulação estabelecida entre temor, respeito, amor e dependência: "gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós". O amor é um sentimento convencionalmente identificado ao campo da intimidade e das relações pessoais. No trecho de *S. Bernardo* das páginas 184 e 185, o amor é sugerido como possível componente das relações profissionais, e não por que haja grande apreço do patrão para com os empregados ou destes para como aquele; mas sim como um desdobramento da dependência material dos últimos em relação ao primeiro, não se restringindo o vínculo empregatício à estrita troca de elementos de valor correspondente. Essa aproximação entre relação empregatícia e amor faz parte de um cinismo presente na reflexão de Paulo Honório. O narrador expressa apenas desprezo por aqueles por ele identificados como "gente que depende de nós", em uma relação muito semelhante à que se estabelecia entre senhores e homens livres dependentes do favor no Brasil colonial, como apontado anteriormente, e se engrandece

por meio da descrição da desigualdade constitutiva do contexto social em que vive. É devido a essa desigualdade mesma que a dependência se configura de maneira radical, sendo necessária à sobrevivência das pessoas que trabalham para Paulo Honório, a ponto de ser interpretada por este como vínculo da instância privada. Em um cenário de miséria extrema, o empregador, mais do que ser aquele que contrata um serviço, é aquele a quem se deve a sobrevivência, ao mesmo tempo em que a relação de dependência promove a manutenção do estado de miséria.

Concomitantemente, as relações pessoais de Paulo Honório figuram, como enfatizado por seu discurso, como pertencentes ao campo dos negócios, como no caso de suas reflexões sobre o casamento: "Amanheci um dia pensando em casar [...]. Não me ocupo com amores [...]: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo" (RAMOS, 2015, p. 67). Verifica-se, no relato do homem, uma ausência de discernimento quanto ao que é relação pessoal e o que é relação profissional, o que é característico de uma ou de outra. Ambas são perpassadas pelo interesse material e as ambiguidades que as marcam se estendem ao âmbito político. Em alguns momentos do romance, é exposto que, apesar de não ser um candidato, Paulo Honório, como dono de terras, possui papel ativo sobre as eleições, assim como interesse sobre seus resultados: "as minhas relações com o partido se limitavam a aliciar eleitores, entregar-lhes a chapa oficial e contribuir para música e foguetes nas recepções do governador" (p. 71). Desse modo, o poderio que Paulo Honório tem sobre sua propriedade e aqueles que nela trabalham se estende ao campo político, relação que podemos ver manifestada na constatação do narrador de que ele, ao contemplar suas posses, se sente bom ("E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso [...]. Sentimo-nos bons" [p. 184-185]). É possível estabelecer uma conexão entre o adjetivo que Paulo Honório confere a si e a nomeação do período colonial "homens bons", visto anteriormente, a qual era atribuída segundo critérios embasados na confluência entre as posses no âmbito privado e a autoridade no espaço público.

A estruturação da vida pública e democrática brasileira e a preponderância da dominação patriarcal como forma de regimento das relações se dão como processos articulados, cuja interdependência se estende ao longo da história do país. A partir desse paradigma, constata-se que a política no Brasil se constitui com base na imbricação entre o público e o privado, bem como que o Estado brasileiro apresenta características patriarcais.

Segundo Angela de Castro Gomes, uma vida política localizada entre o público e o privado é a principal marca do republicanismo nacional, o que gera uma tensão constitutiva e desintegradora das possibilidades "de desenvolvimento nos marcos da modernidade ocidental" (1998, p. 496). Tal paradigma contraria radicalmente o que seria originalmente o exercício da política, sob o modelo da *polis*. De acordo com Hannah Arendt, o espaço público nasce na Grécia Antiga como organização que "não apenas difere mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa e pela família [...]. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio e o que é comum" (1995, p. 33). Na fundação da vida política, há uma separação entre o público e o privado. Essa distinção se torna difusa com o advento do Estado nacional, "porque vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca" (p. 37).

Gomes observa que, a partir da industrialização e da urbanização, os Estados passaram por uma dificuldade de diferenciação entre o interesse particular e o interesse comum, contudo, com o amadurecimento progressivo das democracias, as práticas políticas passaram a ser compreendidas como "o mundo dos cidadãos racionais e dos procedimentos públicos impessoais, mundo existente de fato nos países desenvolvidos" (GOMES, 1998, p. 499). Entretanto, o Brasil, por apresentar uma realidade social fundada "em padrões de autoridade tradicionais – personalizada e emocional" (p. 499) permaneceria marcado por um desajuste na fronteira entre público e privado e, consequentemente, o "Brasil real", "representado por uma sociedade rural e exportadora, na qual dominava a descentralização e o poder patriarcal, familista, clientelista e oligárquico dos chefes da 'política profissional'" (p. 500) permaneceria se estendendo e se imiscuindo ao pretendido "Brasil legal", cujo ideal seria um poder centralizado e concentrado no Estado com "bases impessoais e racionais, sendo exercido por uma burocracia técnica" (p. 501). Essa dicotomia atingiu sua melhor forma no Estado Novo, para o qual "o espaço público era definido como área de canalização de interesses privados que se exprimiriam organizadamente [...], sob arbitragem estatal. Não se tratava de eliminar a diversidade de interesses da 'realidade social' mas a premissa de incontornáveis contradições, afirmando o papel diretivo e arbitral do Estado" (p. 520).

A aproximação entre o individual e o coletivo, no Brasil se fixou e se estendeu, com particularidades, ao longo das diferentes fases da história nacional. No romance de Graciliano Ramos, Paulo Honório, que despreza a educação formal, aceita construir uma

escola em sua fazenda por considerar os favores de ordem privada que poderia conseguir, em retorno, do governador: "[...] perguntou onde ficava a escola. [...] Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? [...] De repente supus que a escola poderia trazer benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar" (RAMOS, 2015, p. 50-51). O trecho mostra, além do ímpeto do sujeito de utilizar a máquina administrativa em causa própria, a dependência do poder público em relação ao capital privado para realizar o que seria obrigação das instâncias governamentais – no caso, garantir educação à população. É possível refletir sobre esse episódio de *S. Bernardo* em diálogo com a compreensão de Angela Castro Gomes de que o "desenvolvimento nos marcos da modernidade ocidental" se tornou inviável no país, pois:

> [...] o tempo das "origens" das principais características explicativas do "atraso" de nossa formação política desloca-se do "período colonial" para "os tempos" do liberalismo oligárquico da Primeira República e para as bases do poder do Estado pós-30. [...] Os arranjos corporativistas estabelecidos no pós-30, a política trabalhista varguista e o sistema presidencialista personalizado estariam no cerne dessa "combinatória" entre o público e o privado; dessa "combinatória" entre controle e participação dos políticos (1998, p. 545).

A consolidação de uma política nacional impregnada por práticas arcaicas está prenunciada no anedótico momento da Proclamação da Independência no século XIX, efetivada pelo até então príncipe regente português, tornado primeiro imperador do Brasil livre da tutela lusa. O país estava independente, mas permaneceria sob a mesma regência, empreendida por um filho de além-mar. Essa irônica situação ilustra as tantas continuidades que permeiam a história brasileira: apesar da passagem do tempo e das mudanças de sistema político, de forma de eleição e de participação popular, há uma série de elementos e práticas que se consolidaram como paradigmas nacionais e que se localizam no limiar entre o público e o privado. Em *Mudanças sociais no Brasil* (2008), Florestan Fernandes defende que a estrutura colonial se perpetua no Brasil do século XX:

> [...] as relações de classe sofrem interferência de padrões de tratamento que são antes estamentais e que *reproduzem o passado no presente* [grifo meu], a tal ponto que o horizonte cultural inerente à consciência conservadora de nossos dias [...] lembram mais a simetria "colonizador" *versus* "colonizado" que a "empresário capitalista" *versus* assalariado. Isso evidencia o quanto a ordem civil ainda não atingiu mesmo grupos incorporados ao mercado capitalista de trabalho e ao sistema de relações de classes [...]. Aquele padrão compatibiliza a coexistência da tolerância e até da cordialidade com um profundo desdém elitista por quem não possua a mesma *condição social*. O que faz com que aquilo que parece "democrático", na superfície, seja de fato

> "autoritário" e "autocrático", em sua essência. Esse patamar psicossocial das relações humanas é a nossa herança mais duradoura (e, ao mesmo tempo, mais negativa) do passado colonial e do mundo escravista (p. 42-43).

Para as reflexões aqui propostas, é fundamental o reconhecimento de que há, no Brasil, uma reprodução do passado no presente. O mundo escravista, por exemplo, reverbera na relação de Paulo Honório com seus funcionários, como se verifica na observação feita por ele sobre Marciano, em uma discussão com Madalena, na qual ela questiona o tratamento violento empregado pelo marido para com seu funcionário: "Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem" (RAMOS, 2015, p. 128). Legalmente, no contexto do romance e do Brasil do século XX, é proibida a posse de um ser humano por outro ser humano, realidade cruel e antiética naturalizada até o ano de 1888. Na prática, todavia, a fala de Paulo Honório expõe sua arcaica concepção de mundo, segundo a qual Marciano é compreendido exclusivamente como força de trabalho ou como objeto cujo interesse reside em sua função, e não como sujeito. O narrador conclui que "Marciano não é propriamente um homem" porque, devido à discrepância de condição social, o empregador, autoritário e detentor de uma perspectiva de classe discriminatória, não vê o empregado como igual.

A continuidade da mentalidade escravagista na sociedade de supostos homens e mulheres livres está marcada formalmente em diversos outros momentos do romance. Na página 36, Mendonça, vizinho de Paulo Honório com quem este vive em conflito devido à demarcação das terras, remetendo à origem humilde do narrador, diz: "[...] Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas". Já na página 158, é Paulo Honório quem, referindo-se à sua própria casa no território de São Bernardo, fala: "Na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento". Tanto a denominação "senhor de engenho" quanto o termo "casa-grande" recuperam a sociedade colonial brasileira, dividida entre senhores de engenho e escravos, casas grandes e senzalas, e o uso naturalizado desses substantivos pelos enunciadores, em pleno século XX, aponta para a persistência do imaginário escravista, enfatizado pela aparição do advérbio "hoje" em "hoje é senhor de engenho", estando, então, o passado do engenho confundido com o presente em modernização. O mesmo se passa no trecho a seguir:

> – Como vai isso, mãe Margarida? A saúde?
> – Aqui vamos dando, meu filho. [...]
> – Falta alguma coisa lá no rancho?

> – Falta nada! Tem tudo, a sinhá manda tudo. Um despotismo de luxo: lençóis, sapatos, tanta roupa! Para que isso? Sapato no meu pé não vai. E não me cubro. Só preciso uma esteira. Uma esteira e o fogo.
>
> – Está direito, mãe Margarida. Passe bem. E saí, agastado com Madalena. Avistei na outra banda Marciano, que tangia o gado.
>
> – Espera lá.
>
> Atravessei a pinguela e fui ver o último produto limosino-caracu.
>
> – Magreirão.
>
> Não estava, mas achei que estava.
>
> – Não me responda, entupa-se.
>
> A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. É verdade que o vestido tinha um rasgão. Mas era um disparate.
>
> – Deitasse fora, foi o que eu disse a Madalena. Se estava estragado, era deitar fora. Não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda (p. 140).

Margarida foi quem cuidou de Paulo Honório, que não tinha família, durante a infância. O homem, em determinado momento da vida, se perde da mãe adotiva e, após ascender socialmente, manda que seus funcionários a localizem e a levem para viver em São Bernardo. Margarida é uma ex-escravizada e é referenciada no romance como "mãe Margarida", "velha Margarida", "a preta" e "a negra". A condição de escravidão em que a personagem viveu, não mais existente no âmbito legal, aparece, para além das alcunhas, na forma como ela fala de Madalena: "sinhá", também recuperando, com essa denominação, a sociedade do engenho, na qual "sinhá" funcionava como pronome de tratamento específico das relações entre pessoas escravizadas e mulheres brancas. Em seguida, classifica os presentes recebidos como um "despotismo de luxo". O uso do vocábulo "despotismo" indica que mesmo o ato benéfico, isto é, presentear para além do que a presenteada considera necessário, é um ato marcado pela hierarquia.

É também relevante o fato de que, apesar de chamar Margarida de "mãe", Paulo Honório a coloque para viver em uma casa separada da sua. D. Glória, por exemplo, tia de Madalena, vive na mesma propriedade que o casal após o casamento, portanto, não é por privacidade que Margarida não ocupa o mesmo espaço físico que o "filho". Margarida e Paulo Honório possuem cores de pele e condições econômicas diferentes, diferenças que se manifestam nos lugares que cada um ocupa espacialmente na fazenda. No Brasil colônia, senhores brancos e escravos negros não dormiam sob o mesmo teto e, na manutenção desse esquema em pleno século XX, se inscreve o abismo social que existe entre Margarida e Paulo Honório.

A persistência de uma estratificação social dos tempos coloniais resulta na compreensão, tanto de Margarida quanto do próprio narrador, de que lençóis, sapatos e roupas são um "luxo". Para Paulo Honório, não é um luxo que ele tenha todos estes itens.

A mentalidade classista se dá a ver justamente na compreensão de que *para Margarida*, bem como para Rosa, esposa de um empregado, qualquer posse que extrapolasse o necessário à sobrevivência seria um luxo e, como tal, dispensável. Nesse episódio, ecoa a recordação de Antonio Candido, em "O direito à literatura", de que nos seus tempos de menino se afirmava com tranquilidade (tranquilidade esta considerada uma barbárie pelo crítico) que "haver pobres é a vontade de Deus, que eles não têm as mesmas necessidades dos abastados, que os empregados domésticos não precisam descansar [...]" (2004, p. 171). No caso do romance, mais do que acreditar que Margarida, Rosa e outros não teriam necessidades como as suas ou as de Madalena, Paulo Honório vê a esses "luxos" como indesejáveis, pois resultariam em um "desarranjo" para "esse povinho". Com essa observação, Paulo Honório evoca a noção ainda hoje presente nos meios mais conservadores do Brasil de que algumas pessoas, destituídas de sua humanidade e diminuídas pelo narrador, a partir do uso da expressão pejorativa "povinho", "devem saber o seu lugar". A "senzala" que é simbolizada e atualizada pelo "rancho" de Margarida na fazenda de *S. Bernardo* se estende ao Brasil do século XXI, no formato, por exemplo, dos "elevadores de serviço" e dos abomináveis "quartos de empregada", normalmente cubículos mal ventilados, localizados atrás da cozinha, ocupados majoritariamente por mulheres negras saídas das regiões mais pobres do país para trabalhar nos centros econômicos[6].

Portanto, pode-se constatar no romance a permanência de um pensamento escravagista por parte de alguns personagens, o que permite a compreensão, em consonância com o pensamento de Fernandes, de que determinados aspectos da sociedade brasileira, ainda que remetam à organização política e econômica do passado colonial, permanecem para além dos tempos de colônia. A existência de permanências, contudo, não significa uma ausência completa de mudança social. Segundo o autor:

> A noção de mudança social é mais genérica, aplicando-se a quaisquer espécies de alterações do sistema social, vistas independentemente de condições particulares de tempo e de espaço. A mudança social pode ser *progressiva* ou *regressiva* e, o que é essencial em nossa apreciação, de sua qualidade é que depende a caracterização do desenvolvimento social (2008, p. 290).

[6] Segundo a Organização Internacional do Trabalho, dos 7 milhões de empregados domésticos no Brasil, em 2018, 93% eram mulheres e, destas, 70% eram negras. Disponível em: <http://www.domesticalegal.com.br/o-trabalho-domestico-no-brasil/>. Acesso em: 25 jul. 2019.

A mudança social regressiva pode ser aproximada do conceito de "modernização conservadora", introduzido no Brasil na década de 1970. Para Azevêdo, "[...] dependendo das circunstâncias históricas e nacionais, a burguesia pode desempenhar um papel reacionário ou revolucionário, aliar-se às velhas classes dominantes e promover uma modernização conservadora, através da revolução passiva, de caráter elitista e autoritário, promovendo transformações pelo alto" (1982, p. 24). Muitas mudanças promovidas ao longo da história brasileira conservaram a ordem vigente, preservando os interesses das elites. É justamente esse o caso da escravidão, que, no âmbito legal, foi abolida em 1888, mas que apresenta aspectos de continuidade, como poder se observado pelo grande número de trabalhadores brasileiros que vivem em condições semelhantes às da escravidão, correspondendo tal fato a interesses de setores da elite agrária[7].

A distinção entre ausência de mudança social e mudança social regressiva, no sentido da modernização conservadora, pode apoiar uma reflexão sobre a vida política e a sociedade de classes no romance de Ramos. É importante destacar que Paulo Honório não corporifica a contenção total da mudança: pelo contrário, ele mesmo representa certa mobilidade social que se tornou possível com o desenvolvimento do sistema capitalista no país. A oposição às mudanças sociais, por outro lado, pode ser percebida na figura de seu Ribeiro, que trabalha como contador na fazenda:

> Seu Ribeiro morava aqui, trabalhava comigo, mas não gostava de mim. Creio que não gostava de ninguém. Tudo nele se voltava para o lugarejo que se transformou em cidade e que tinha, há meio século, bolandeira, terços, candeias de azeite e adivinhações em noites de S. João. Com mais de setenta anos, andava a pé, de preferência pelas veredas. E só falava ao telefone constrangido. Odiava a época em que vivia, mas tirava-se de dificuldades empregando uns modos cerimoniosos e expressões que hoje não se usam [...] (p. 113).

Seu Ribeiro era um homem de posses de cujo favor dependiam as pessoas no vilarejo em que vivera, e muitos privilégios de que desfrutava foram perdidos com a urbanização e a ascensão da burguesia, devido às quais muitos de seus oferecimentos já não eram necessários, abalando-se seu prestígio (p. 43-46). Sua identificação à noção de ausência de mudança social pode ser lida, por exemplo, em "odiava a época em que vivia", e não apenas a odiava, como tentava negá-la, como se verifica pelos gestos de

[7] Segundo dados do Ministério do Trabalho, em 2017, o trabalho em condições semelhantes à da mão de obra escrava estava presente em 74,07% do território nacional. Disponível em: <http://olma.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Sobre-a-Lista-do-Trabalho-Escravo-do-Brasil-1.pdf>. Consultado em 29 mai. 2018.

“andar a pé”, falar ao telefone apenas constrangido, empregar “uns modos cerimoniosos” e “expressões que hoje não se usam”. Na página 152, durante uma conversa sobre política, o homem diz à Madalena: “Já vi muitas transformações, excelentíssima, e todas ruins”, sustentando essa perspectiva conservadora. Apesar da resistência, a própria afirmação no trecho da página 113 de que o lugarejo “se transformou em cidade” indica que a ausência total de mudança não é plausível. Quem narra esses fatos acerca de Ribeiro é o próprio Paulo Honório, e o distanciamento com que fala, como alguém que enxerga esse homem que não aceita a mudança como um outro, sinalizam que Paulo Honório não é, como Ribeiro, contrário às modernizações. Diferente do que aconteceu com Ribeiro, a mudança dos tempos lhe conferiu privilégios que eram impossíveis em sua infância pobre.

Após escutar a história de vida de seu Ribeiro, quando o conheceu, Paulo Honório exclama: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo” (p. 46). Nessa sugestão, Paulo Honório expõe que, distinguindo-se de seu Ribeiro, que amaldiçoaria o automóvel e invocaria sua destruição, crê que o ser humano deve se transformar, andando mais depressa, para adaptar-se à máquina, isto é, à mudança. Por um lado, Paulo Honório reconhece e abraça as mudanças, como as que permitiram que ele, que fora trabalhador alugado, se tornasse um proprietário de terras com influência política. Por outro lado, ele mantém perspectivas e práticas conservadoras, como se percebe pelo modo como o homem trata seus empregados assalariados, como se tivesse direito sobre seus corpos, semelhantemente ao que acontecia à época da escravidão. Por isso, ele é um sujeito que pode ser associado à modernização conservadora, contendo em si a condição paradoxal do conceito.

A prática da violência é uma das continuidades verificáveis na formação nacional, estendendo-se do Brasil colônia ao Brasil moderno. Ela também se reitera em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*. Como foi visto anteriormente, em cada uma das obras, há um agente central da violência cujas atitudes culminam na morte da figura feminina central a cada enredo. Em *S. Bernardo*, esse agente é Paulo Honório, cuja esposa, Madalena, se suicida; em *Lavoura arcaica*, é Iohána, pai de Ana, por ele assassinada; em *Em câmara lenta*, é o Estado, personificado nos militares, que persegue, agride, tortura e mata a personagem “ela”. Para estabelecer a articulação entre os agentes destacados, passaremos à análise de cada um deles.

1.3 Paulo Honório e o suicídio de Madalena

Em *S. Bernardo*, o leitor acompanha o processo de reflexão de Paulo Honório sobre a possibilidade de se casar, bem como as ações assumidas para atingir tal fim, portanto, o texto dá acesso às motivações e expectativas do narrador em relação ao matrimônio:

> Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.
> A que eu conhecia era a Rosa, do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo (RAMOS, 2008, p. 67).
>
> – Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.
> Afastou a frase com a mão fina, de dedos compridos:
> – Nada disso. O que há é que não nos conhecemos.
> – Ora essa! Não lhe tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as ventas e pode dar uma boa mãe de família (p. 101-102).

O desejo de Paulo Honório de se casar para "preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo" e o reconhecimento dele de que Madalena, a mulher escolhida para a posição, "pode dar uma boa mãe de família" se complementam. O tratamento pragmático conferido à união remete ao que o casamento era em sua origem: "uma instituição básica para a transmissão do patrimônio", tendo se constituído como "contrato civil antes de se tornar sacramento – o que só ocorre na Europa em meados do século XII" (PRIORE, 2015, p. 27). Antes da prática de controle dos corpos pelo cristianismo, os estoicos, "nos primeiros séculos da nossa era", já postulavam "a propagação da espécie como finalidade e justificação do casamento", opondo-se à paixão, porque essa seria contrária ao discernimento (ARIÈS, 1987, p. 156-157). A partir do século XVII, o ato de ir ao altar deixou de ser visto apenas como uma aliança política e comercial e passou a ser conectado com a existência de um sentimento amoroso (p. 160). Portanto, Paulo Honório, vivendo no Brasil do século XX, adere a uma perspectiva antiga ao encarar o casamento como uma instituição cujo fim é manter e transmitir o patrimônio. As motivações para se efetivar um casamento se transformaram significativamente ao longo dos séculos. O protagonista, então, apresenta a manutenção de uma concepção passada (o matrimônio como negócio) no presente (em que são valorizadas as uniões motivadas por amor). A

fusão que Paulo Honório opera entre casamento e negócio está posta formalmente no trecho do livro que antecede a proposta à Madalena, quando, em uma conversa entre o narrador e Dona Glória a respeito da importância do casamento para as mulheres, o vocabulário e o espaço conectados ao matrimônio se confundem com o vocabulário e o espaço conectados ao trabalho agrícola:

> – Por que é que sua sobrinha não procura marido?
> Melindrou-se:
> – Minha sobrinha não é feijão bichado para se andar oferecendo.
> – Nem eu digo isso, minha senhora. Deus me livre. É um conselho de amigo... Garantir o futuro...
> [...]
> – Está visto que o casamento para as mulheres é uma situação...
> – Razoável, D. Glória. E é até bom para a saúde.
> – Mas há tantos casamentos desastrados... Demais, isso não é coisa que se imponha.
> – Não, infelizmente. É preciso propor. Tudo mal organizado, D. Glória. Há lá ninguém que saiba com quem deve casar?
> – Quanto a mim, acho que em questões de sentimento é indispensável haver reciprocidade.
> – Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem põe. Conheço meu manual de zootecnia.
> Depois dessa conversa, a colheita do algodão prendeu-se duas semanas em S. Bernardo. Refleti algumas vezes no caso. Era provável que D. Glória houvesse batido com a língua nos dentes. Que teria dito? Apareci a Madalena com medo de ser mal recebido por causa da sugestão. Fui bem recebido:
> – Como vai a lavoura?
> – Vai regularmente. Creio que vai regularmente: ainda não posso prever o resultado da safra [...] (p. 99-100).

No diálogo, se verifica a coexistência de diferentes visões sobre o casamento: para D. Glória, este "não é coisa que se imponha" e deve ser resultado de uma reciprocidade de sentimentos, enquanto Paulo Honório sustenta a concepção pragmática do matrimônio como meio para chegar a um fim econômico e que, para uma mulher, seria modo de "garantir o futuro". É possível identificar no trecho o autoritarismo do narrador, que afirma que "infelizmente" o casamento não é coisa que se imponha, sendo "preciso propor". Ou seja, idealmente, para o homem, bastaria sua própria vontade para que o contrato matrimonial se firmasse, o que faria do outro um objeto a ser adquirido com objetivos muito claros (no caso, gerar um herdeiro), e não um sujeito com o qual se estabeleceria uma relação.

O fragmento permite, ainda, a leitura de que o casamento, para o narrador-personagem, não se difere do trabalho com o gado e a lavoura. Paulo Honório,

objetivando gerar um herdeiro, nega o valor da reciprocidade de sentimentos, porque sentimentos não são necessários à reprodução. Assim, enuncia, como lei: “Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam”. Essa visão desumanizada, que converte os indivíduos em espécimes ou em termos de uma equação, é reforçada pela afirmação “conheço meu manual de zootecnia”.

A associação do casamento ao campo do trabalho continua na aparente quebra temática. Imediatamente após a transcrição do diálogo, Paulo Honório diz: “Depois dessa conversa, a colheita do algodão prendeu-me duas semanas em S. Bernardo. Refleti duas semanas no caso [...]”. Primeiramente, “casamento” e “colheita do algodão” se aproximam simbolicamente por contiguidade, não havendo uma mediação na passagem de um tópico para o outro. Ambos figuram na mesma página, de maneira sequencial, em um contexto já constituído pela aproximação entre termos próprios à vida nupcial e à vida agrária. Em segundo lugar, os termos convergem pela ambiguidade de “Refleti duas semanas no caso”, já que, sintaticamente, “no caso” retomaria a reflexão sobre a colheita, enquanto contextualmente, como se verifica pela continuidade do parágrafo, se refere à conversa com D. Glória sobre o casamento.

Em seguida, Paulo Honório responde à Madalena, que pergunta pela lavoura, com “ainda não posso prever o resultado da safra”. Nessa sentença, reverberam a colocação de D. Glória de que “há tantos casamentos desastrados” e a pergunta do narrador, “Há lá ninguém que saiba com quem deve casar?”. Ambas são enunciadas em meio a reflexões quanto à ausência de certezas ou garantias em torno de uma união, cujos resultados, como no caso do plantio e da colheita, não se podem prever, ao contrário do que insinua Paulo Honório ao mencionar os manuais de zootecnia. Essa contradição própria ao trecho e às colocações do narrador é ignorada por ele mesmo, que se apresenta seguro de que um casamento seria mais simples de prever e de administrar do que uma colheita. O que persiste na narrativa é a compreensão do contrato matrimonial como contrato comercial.

Ao encarar o casamento como negócio, o narrador-personagem assume na busca pela parceira ideal uma postura similar à de quem busca por um funcionário ideal, cujo currículo melhor corresponda às exigências da empreitada. Diante da hesitação de Madalena frente à proposta de casamento, Paulo Honório deduz que a incerteza deve ser fruto de a moça não o enxergar como “o homem ideal”, enquanto ela, para ele, é uma mulher ideal por, além de poder vir a se tornar uma “boa mãe de família”, ser “sisuda, econômica” e saber “onde tem as ventas”, ou seja, por demonstrar racionalidade e não se revelar dispendiosa, características almejadas em alguém com quem se estabelece um

contrato de ordem financeira. Supõe-se, ainda, que Madalena, por ser dotada das características enumeradas, se diferencie, aos olhos do narrador, de mulheres que ele conheceu anteriormente. No trecho da página 67, em que manifesta o desejo por um herdeiro, há uma desumanização extrema das mulheres por parte de Paulo Honório. Ele se refere a Rosa e a Germana, com quem tivera relações sexuais, como "rabo de saia", "um bicho esquisito", "ordinária", "dessa laia" e afirma: "Por elas eu julgava todas". Dentre as classificações usadas como modo de descrever as mulheres, não há nenhuma que se refira a elas como seres humanos ou que de algum modo não seja degradante.

A oposição entre mulher "ordinária" e mulher que daria uma "boa mãe família" permite a compreensão de que Paulo Honório enxerga e divide as mulheres de acordo com uma visão arquetípica, que converge com uma concepção tradicional segundo a qual haveria duas formas de amor tradicionalmente opostas, o amor erótico, vivido fora do casamento, e o amor matrimonial (ARIÈS, 1987, p. 160). As mulheres com quem seria vivida cada uma dessas categorias de amor também eram enxergadas em oposição uma à outra: o amor erótico seria destinado à amante, o amor matrimonial, à esposa (p. 157). A divisão de Paulo Honório entre "mulher ordinária" e "boa mãe da família" converge com a classificação conservadora. As mulheres que Paulo Honório descreve de modo desumanizado, Rosa e Germana, são mulheres com quem ele manteve relações sexuais casuais e que não são consideradas para ocuparem, em sua vida, o papel de esposa e de mãe (2008, p. 67). O modo como o narrador as vê converge com o papel tradicionalmente atribuído à amante. Quanto ao que seria a mulher ideal, Paulo Honório nutria expectativas que estão postas em diferentes momentos do romance. Na cena a seguir, é possível, pelo contraste, inferir quais seriam alguns dos atributos que o protagonista desejava encontrar em uma mulher para considerá-la uma mãe de família em potencial:

> – Ó Gondim, você me falou há tempo numa professora.
> – A Madalena?
> – Sim. Encontrei-a uma noite destas e gostei da cara. É moça direita?
> Azevedo Gondim encetou a quarta garrafa de cerveja e desmanchou-se em elogios.
> – Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*!
> Desanimei.
> – Ah! faz artigos!
> – Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?
> – Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração com no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata. (p. 95)
>
> Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis (p. 158).

> Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual (p. 160).

Para uma formatação tradicional de família, própria à concepção de casamento reproduzida por Paulo Honório, que é a patriarcal, uma "mulher para casar" deve assumir um perfil específico: "fecundidade" (ARIÈS, 1987, p. 156), para que a propriedade e os bens possam ser mantidos dentro do mesmo círculo, residindo nesse ponto a importância do herdeiro, "reserva da esposa e da mãe, dignidade de dona-de-casa são características permanentes que, até o século XVIII, opuseram o amor dentro do casamento [destinado à mulher para casar] e o amor fora do casamento [destinado à mulher com quem manter relações sexuais motivadas pelo desejo, que, à época, jamais coincidiria com a primeira]" (p. 156). O papel da mulher dentro do matrimônio se cristalizou no ocidente a partir dos textos bíblicos do apóstolo Paulo, para quem esta, como responsável pela introdução do pecado ao mundo, só se redimiria pela maternidade, e que, como inclinada à perdição e à irracionalidade que era, deveria ser submissa ao marido, "cabeça", ou seja, "voz da razão" do lar: "A submissão aparece como a expressão feminina do amor conjugal" (p. 158).

É por meio da procura por essa mulher submissa que a reação de Paulo Honório nos trechos transcritos acima pode ser compreendida. No primeiro deles, o homem pede recomendações de um amigo, Gondim, que elogia Madalena por publicar artigos. O interlocutor toma o que foi apontado como qualidade por desqualificação, afinal, é após a opinião do amigo que Paulo Honório "desanima" e, quando diz "julguei que fosse uma criatura sensata", explicita que considera insensato da parte de Madalena escrever artigos. O próprio Gondim também escreve para o jornal, mas a opinião de Paulo Honório quanto ao ofício do amigo é bem distinta daquela que apresenta em relação à mulher. No início do livro, o narrador relata que sua ideia original seria compor uma história usando o trabalho de outras pessoas, por meio de uma divisão de tarefas, dentre as quais a escrita caberia justamente ao jornalista: "[...] para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro* [...], periodista de boa índole [...]" (RAMOS, 2015, p. 7-8). Em outro momento do romance, quando consultado a respeito dos jornais que assinava, o homem escreve: "Respondi que assinava revistas de agricultura, a folha do partido, o *Cruzeiro* e a *Gazeta*. Elogiei Azevedo Gondim [...]" (p. 74). Por mais que o enaltecimento a Gondim esteja associado ao fato de este publicar sempre ideias com as quais o narrador concorda, percebe-se que há uma avaliação positiva do fato de o amigo ser articulista. Apresentando uma opinião diferente da que tem sobre o fato de Madalena escrever, Paulo Honório considera Gondim um periodista

“de boa índole” e elogiável. É possível inferir que, para o narrador, não é insensato que alguém escreva artigos, de maneira generalizada. É insensato que Madalena os escreva, por ser uma mulher, e é insensato que mulheres escrevam artigos, interpretação possível pela aproximação dos diferentes trechos.

As citações transcritas, em conjunto, permitem observar que Paulo não gosta de mulheres sabidas; em suas palavras, as intelectuais são horríveis e indignas de confiança. Há mais um trecho, inserido em um contexto posterior ao casamento, que complementa de modo relevante a compreensão dos excertos anteriores:

> [...] Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.
> A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. [...] Mas mulher sem religião é horrível.
> Comunista, materialista. Bonito casamento! [...] Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo (p. 154-155).

O narrador afirma que não é particularmente religioso, então, se sua preocupação não é de ordem espiritual, é curioso que para ele seja horrível “mulher sem religião”. A compreensão de Paulo Honório da configuração de um casamento corresponde à tradicional, visão que tem no cristianismo a transformação em dogma e, portanto, a legitimação. O cristianismo, hegemônico no ocidente, institui o homem como líder familiar e a mulher como submissa, distribuição de papéis com a qual Paulo Honório concorda, como veremos a seguir. Portanto, uma “mulher sem religião” não tem os preceitos religiosos como invioláveis. Quando infere que, não tendo religião, Madalena deve ser “comunista, materialista”, “capaz de tudo”, o narrador indica seu medo: que, não tendo a tradição por lei divina, ela pense diferente dele. Assim, o receio dele é da discordância, mais passível de partir de uma mulher que publica artigos e que é intelectual, isto é, que tem ideias próprias e ferramentas (conhecimento, domínio da linguagem, até mesmo coragem) para expressá-las.

A esse respeito, na dissertação *Contrapontos entre o masculino e o feminino em* São Bernardo, *de Graciliano Ramos* (2009), Janaína Ângela da Silva observa que “Para quem aprendeu a ‘ler’ na cadeia e ‘fazer contas’ para não ser roubado, deparar-se com uma mulher que domina o mundo letrado significa uma ameaça à sua autoridade, principalmente pelo fato de Paulo Honório sentir-se marginalizado no ambiente cultural das letras” (p. 44). É possível entender que o “desânimo” de Paulo Honório quanto à mulher que publica artigos e que não tem religião é uma manifestação do receio de que

ela seja insubmissa e indomável – afastando-se, de tal maneira, da mulher concebida por ele como ideal. A Paulo Honório desagrada a possibilidade de ter sua autoridade questionada ou ameaçada, como se observa no trecho a seguir:

> – [...] Vamos marcar o dia.
> – Não há pressa... Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.
> – Um ano? Negócio com prazo de ano não presta [...]. Podemos avisar sua tia, não?
> [...]
> – Está bem. [...]
> Procurei maneira de formular o pedido, mas perturbei-me e não atinei com o que devia dizer:
> – D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, iremos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente [...] (p. 106-107).
>
> – Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.
> – Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece [...] (p. 115).
>
> – Mas é uma crueldade. Para que fez aquilo?
> Perdi os estribos:
> – Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? [...] (p. 129).
>
> – Foi a D. Madalena que mandou tirar umas rosas.
> – Você é jardineiro? A D. Madalena não dá ordens [...]. (p. 147).
>
> [...] Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens (p. 166).

No primeiro diálogo, o homem indica ter a intenção de, seguindo os rituais da tradição, pedir à D. Glória, tia e tutora de Madalena, a mão da moça em casamento. “Perturbado”, em vez de um pedido, faz um comunicado (“comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados”) e, no lugar de um convite, impõe uma decisão (“A senhora, está claro, acompanha a gente”). Embora tenha esboçado a tentativa de realizar uma consulta, Paulo Honório, acostumado que está a mandar e a ser obedecido, tem a intenção encoberta pelo hábito. Ele não pede e não pergunta a opinião de D. Glória sobre o casamento, apenas decide que este ocorrerá e anuncia sua data. Esse comportamento é perceptível ainda no fato de o protagonista ter não apenas ignorado completamente a previsão de Madalena de se casar em um ano, como também de ter feito a conversão excessivamente desproporcional de um ano para uma semana, ditando o prazo à D. Glória sem nem mesmo o informar à noiva.

A imposição de si como autoridade que não espera e não aceita a discordância se repete de maneira incisiva nas demais citações selecionadas. Quando enuncia que “é

tolice uma pessoa querer ter opinião sobre o que desconhece", o narrador está com outras pessoas à mesa, e D. Glória se opõe às perspectivas dele. A oposição por si só já seria capaz de contrariar uma figura que se pretende autoridade, mas é encarada ainda com maior gravidade quando exposta em público, pois desautoriza o chefe frente aos demais, podendo inclusive incentivá-los a fazer o mesmo. Nesse embate argumentativo, os demais participantes da discussão estão em desvantagem em relação a Paulo Honório, pois, quando diz que é tolice uma pessoa querer ter opinião sobre o que desconhece, o único juiz a determinar o que seria ter conhecimento da causa discutida é o próprio enunciador, a quem interessa não encontrar, em suas terras, voz de oposição.

O terceiro trecho da sequência corresponde ao episódio em que Madalena discute com Paulo Honório por ele ter agredido fisicamente Marciano, um funcionário. Mais uma vez se manifesta, em "Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo?", a lógica autoritária segundo a qual as ações exercidas pelo patrão não careceriam de justificativas. Paulo Honório, em sua própria avaliação, embasada em princípios despóticos, não precisa ter motivos racionais ou boas explicações para se comportar do modo como se comporta, o que dá a ver uma postura autoritária.

Segundo Hannah Arendt, o autoritarismo se diferencia da autoridade, não requerendo esta o uso da força ou da persuasão para ser reconhecida (2015, p. 123-124). Aquele, por sua vez, se configura quando há o estabelecimento de um poder por meios truculentos, à deriva da concordância das pessoas sobre os quais se instala. Além disso, a autora explica que "o domínio absoluto e inconteste", em toda a antiguidade ocidental, era próprio da vida privada, cabendo ao *paterfamilias*, ao *dominus*, à cuja grandiosidade do poder não se igualava nem mesmo a do tirano (1995, p. 36). O desaparecimento da liberdade do cidadão romano coincide com a adoção pelos imperadores do título de "*dominus*", usado até então como sinônimo de *paterfamilias* (nota de rodapé 11, p. 37). No caso aqui estudado, o comportamento de Paulo Honório, que impõe aos demais a submissão a um suposto domínio absoluto e auto justificado, o aproxima do conceito do *paterfamilias*. Com a fala em questão, o narrador expõe uma atitude pautada no autoritarismo, e não na autoridade, de dois modos: pela violência que dispensa razões ("fiz porque achei que devia") e pela desqualificação e diminuição do outro, no caso, de Madalena, por meio da proibição ao questionamento e da recusa ao diálogo ("não estou habituado a justificar-me").

Na conversa sequente, com Padilha, outro funcionário, Paulo Honório chama a atenção dele por estar colhendo flores, e não no exercício de suas funções de praxe. Padilha explica que está cumprindo uma tarefa solicitada por Madalena, quem, aos seus olhos, é também sua patroa, afinal, é casada com o patrão. Este responde que "D. Madalena não dá ordens", confirmando que, lhe sendo submissa, ela não está em posição de comandar, mesmo que aos funcionários. Isso porque, para ele, "Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens". Assim como Paulo Honório manda porque pode mandar, Madalena é incapaz de comandar (opinar, compreender) por ter nascido mulher, segundo uma visão de mundo pautada pela cultura patriarcal. A insistência de Paulo Honório em afirmar que Madalena não dá ordens, que ela não está em condições de discordar e que não pode se meter em seus negócios se deve justamente ao fato de ela reiteradamente assumir tais atitudes.

Madalena não se enquadra no perfil que Paulo Honório esperava como compatível com uma "mulher para casar", por isso, ele passa a enxergá-la com desconfiança e, não sendo mulher para casar, o mais natural, para o retrógrado narrador, é supor que seja mulher adúltera, afinal, sob a visão da tradição, a mulher possui ou as características da esposa, reservada, ou da amante, entregue às paixões (ARIÈS, 1987, p. 158). Na narrativa, quando o marido está convicto de que Madalena não é a pretendida "mulher para casar", isto é, que não é uma mulher submissa, os conflitos passam a abarcar o ciúme. O surgimento deste pode ser também compreendido como um desdobramento da recusa de Madalena em ser reificada, como propõe João Luiz Lafetá, no artigo "O mundo à revelia" (1977): "Na medida em que a mulher escapa a seu controle, na medida em que ela é capaz de apiedar-se dos trabalhadores miseráveis que vivem na fazenda, na medida em que Madalena se afasta de seu universo de proprietário e escapa, portanto, à sua compreensão, Paulo Honório sente ciúmes" (p. 208). Ao sentir ciúmes, Paulo Honório tem o ímpeto de reagir com a violência:

> [...] O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca. Pancada em D. Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha (p. 163).
>
> E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr o dia inteiro (p. 176).
>
> Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viver mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos (p. 188).

Os três trechos correspondem a episódios em que Paulo Honório obsessivamente conjectura sobre a possibilidade de que Madalena o esteja traindo. Na página 176, o marido reflete: “Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, muito atencioso [...]” (p. 176). Vale lembrar que não há nenhum indicativo concreto de que a mulher o traía – o protagonista permanece em constante dúvida sobre a existência ou não do adultério. A vida de atenção e agrados que Paulo Honório alega que daria à esposa, como se fosse uma consequência da fidelidade, não foi em nenhum momento do matrimônio uma realidade, nem mesmo antes do aparecimento das suspeitas de traição. Por isso, o contraste entre “se Madalena fosse inocente lhe daria uma vida como ela nem imaginava” e “se eu soubesse que me traía, matava-a” é relevante, considerando que ele deixa claro que a violência, no caso, um assassinato, é encarada como uma pena merecida, uma vez que seu oposto é a compensação. Essa compreensão da violência como uma retribuição está reforçada em “afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa”. A concepção do narrador de que Madalena seria uma “mulher tão cheia de culpa” sugere que o homicídio, diante de tal culpa, seria um ato de justiça. O assassinato cogitado, que seria empreendido pelo marido, teria na culpa da mulher um elemento pacificador. É porque a considera culpada de uma falta que Paulo Honório, tornado assassino, permaneceria inocente (“matá-la era ação justa”), de acordo com suas violentas elucubrações.

A ideia abominável, presente no raciocínio homicida exposto por Paulo Honório, segundo a qual existiriam circunstâncias que tornariam o assassinato aceitável ou, no mínimo, menos grave, se naturalizou sob formato de lei em muitos países no que ficou amplamente conhecido como crime passional, o qual, “em sua representação comum, consiste em matar a pessoa amada por amor ou ciúme” (DELPLA, 2015, p. 302). Em nota de rodapé do artigo “Violência sem paixão?”, contido na compilação *Fontes passionais da violência* (NOVAES, 2015), a autora Isabelle Delpla observa que as legislações de algumas nações definiram a alcunha “passional” como atenuadora de crimes por ocasião do julgamento, o que permanece em vigor em determinados lugares ainda no século XXI, como nos Estados Unidos e na Suíça, assumindo os Códigos Penais dos respectivos países que quem comete um crime “no calor da paixão” é desculpável, porque supostamente não teria, no momento do ato, controle sobre suas ações (p. 302). Para Delpla, esse cenário representa uma legitimação da dominação masculina:

> O exame das circunstâncias de 337 homicídios passionais mostra [que] [...] em sua grande maioria foram cometidos por homens contra suas mulheres e mesmo contra seus filhos. Em 78% dos casos, o assassino é um homem. Para os 22% dos casos em que são as mulheres que matam, importa considerar as circunstâncias do homicídio. Em sua maior parte, os homens atribuem seu gesto ao *ciúme* ou à recusa de *perder* a mulher, enquanto as mulheres invocam a necessidade de pôr fim à *tirania* do parceiro. [...] Para simplificar, os homens matam para *manter* as mulheres, e as mulheres matam para *se desembaraçar dos homens e se proteger da violência deles*. No encadeamento dos fatos, tudo começa com a violência masculina...
> O *crime passional* derivaria então das tendências exageradamente patriarcais de alguns homens a quererem possuir e dominar inteiramente sua mulher e seus filhos. [...] falar de crime passional equivale a eufemizar e dissimular uma dominação masculina. Ele atribui uma causa apenas psicológica e excepcional a uma violência geralmente crônica e específica das relações de gênero (p. 302-303).

A partir da reflexão acima, é possível afirmar que o raciocínio de Paulo Honório, isto é, a consideração de que a violência seria uma resposta justa a uma possível traição, se agrega a uma tradição patriarcal segundo a qual é razoável que um homem, sob determinadas circunstâncias, mate uma mulher sobre quem acredita ter posse.

Em *S. Bernardo*, o homicídio fica restrito ao plano das ideias, não se concretizando. Ainda assim, Madalena morre. A morte da personagem, diferente dos casos de Ana e de "ela", se deu por suicídio. Como mencionado anteriormente, a personagem escreveu a Paulo Honório uma carta de despedida, que teve uma de suas páginas, antes da morte, levada pelo vento e encontrada pelo marido. Ele, com menor domínio da modalidade escrita da língua que a remetente, tivera dificuldades para compreender o conteúdo redigido e concluíra que se tratava de um bilhete para um amante. As desconfianças levantadas por Paulo Honório a partir da leitura da página solta motivaram a última discussão do casal, durante a qual o homem concluíra que "matá-la era ação justa", sem saber que ela mesma já se decidira pela morte (RAMOS, 2015, p. 186-195). Em determinado momento da discussão que antecede o suicídio, sendo acusada por Paulo Honório de traição, Madalena afirma: "O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo" (p. 189). Percebe-se nessa enunciação um nível de consciência por parte da mulher quanto aos motivos que lhe levaram à decisão pelo suicídio. É possível estabelecer uma reflexão sobre a fala da mulher em articulação com as ideias de Delpla e com a observação de Karl Marx em *Sobre o suicídio* (2016) de que "[...] na ausência de algo melhor, o suicídio é o último recurso contra os males da vida privada" (p. 48).

No livro, o autor analisa alguns casos empíricos de suicídio. Um deles foi cometido pela esposa de um homem excessivamente ciumento que, para afastá-la de

amantes em potencial, a isolou completamente do contato com o mundo e com outros seres humanos. Marx diz:

> O ciúme se nutre das coisas mais insignificantes; quando não sabe mais em que se agarrar, consome a si mesmo e torna-se engenhoso; tudo lhe serve como alimento. Talvez a jovem senhora lamentasse a falta dos prazeres de sua idade. Os muros impediam a vista das casas vizinhas; as persianas ficavam fechadas da manhã à noite. A infeliz mulher fora condenada à mais insuportável escravidão, e o sr. Von M... podia praticá-la apenas por estar amparado pelo Código Civil e pelo direito de propriedade, protegido por uma situação social que torna o amor independente dos livres sentimentos dos amantes e autoriza o marido ciumento a andar por aí com sua mulher acorrentada como o avarento com seu cofre, pois ela representa apenas uma parte do seu inventário (p. 37).

Constata-se uma analogia entre o chamado crime passional, termo ainda amplamente aceito e empregado em 2021, e o tratamento da mulher como objeto de propriedade masculina no século XIX: nos dois casos, o Estado e a cultura são coniventes com as práticas patriarcais, estando a mulher desassistida quando a ameaça à sua integridade parte do parceiro. Como Madalena, a mulher do caso narrado se mata. Em crítica às leis, Marx interpreta que:

> [...] para todos aqueles que não reduzem o espírito pleno das palavras às letras que as formam, esse suicídio foi um *assassinato*, praticado pelo esposo; mas foi também o resultado de uma extraordinária vertigem de ciúme. O ciumento necessita de um escravo; o ciumento pode amar, mas o amor é para ele apenas um sentimento extravagante; *o ciumento é antes de tudo um proprietário privado* (p. 41).

O suicídio de Madalena, tendo sido decisão sua, não pode ser classificado como um assassinato, como proclama Marx a respeito do caso de suicídio por ele analisado. Todavia, é possível estabelecer paralelos entre a reflexão marxista e os acontecimentos de *S. Bernardo*. Marx propõe uma relação entre suicídio e assassinato; depreende que, além de um assassinato, a morte foi "o resultado de uma extraordinária vertigem de ciúme"; por fim, conclui que "o ciumento é antes de tudo um proprietário privado". No romance de Ramos, Paulo Honório confessa ao leitor suas ganas por matar a esposa em resposta à suspeita de traição, ou seja, o suicídio ocorreu em um ambiente em que a violência era cogitada, de forma física, e exercida sobre a mulher, de modo simbólico, desde o princípio do matrimônio; ainda, Madalena enuncia a Paulo Honório que "o que estragou tudo foi esse ciúme"; vale também lembrar que o narrador explicita que não foi o amor que o levou ao casamento, mas o desejo por um herdeiro, ou seja, por uma figura que garantiria a manutenção de suas posses. Esse gesto abre precedentes para que se

entenda que o modo de posicionamento de Paulo Honório no mundo e frente a outras pessoas é via a relação de posse.

Assim, há correspondências entre o fato histórico estudado por Marx e o contexto em que vivia Madalena e que levou à sua morte que permitem a aproximação do suicídio da personagem, sob tais conjunturas, ao assassinato, ou seja, ao crime passional. Este teria seu fator atenuante advindo da concepção de que é justo que em defesa de uma suposta honra um homem exerça violência sobre uma mulher. Na história contada por Paulo Honório, assim como no episódio estudado por Marx, verifica-se o papel definitivo e protagonista da cultura patriarcal no processo que levou à morte feminina. Embora o assassinato cogitado por Paulo Honório não tenha sido concretizado e Madalena tenha cometido suicídio, há, no romance, de maneira recorrente, a agenciação de violência por parte do marido, e esta foi inegavelmente ("o que estragou tudo foi esse ciúme") uma motivação para o suicídio, estando nele implicada. A compreensão de que o suicídio de Madalena advém do contexto violento a que era submetida pelo marido é proposta por Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2015), por meio da afirmação de que, na obra, "vira escritor o herói decaído e anti-herói depois do suicídio da mulher que a sua violência destruíra" (p. 106). Segundo o crítico, Madalena é, primeiramente, destruída pela violência de Paulo Honório, e esta destruição levaria a personagem a suicidar-se. A destruição advinda da violência precede o suicídio, causando-o.

O ciúme, como sentimento, não tem o assassinato como uma consequência direta e, se por um lado Paulo Honório declara seu desejo de matar Madalena, por outro, não é possível dizer se se trata de um desejo de longa duração, do qual o narrador estaria convicto. A conexão aqui proposta entre a cultura patriarcal e o suicídio de Madalena, motivado pelo ciúme constante e violento do Marido, se dá no sentido de reconhecer que, devido à relação de posse que Paulo Honório estabelece com a esposa, ele cria um ambiente em que a mulher é cotidianamente acusada e humilhada, o que tem como desfecho a decisão pelo suicídio. O contexto de violência simbólica frequente pode ser verificado, por exemplo, no relato de Paulo Honório de que, durante a madrugada, ele despertava e acusava Madalena, alegando estar escutando sons que adviriam de um amante dela que se aproximava:

> – Que foi? gemia Madalena aterrada.
> – São os seus parceiros que andam rondando a casa [...].
> Madalena abraçava-se aos travesseiros, soluçando.
> Um assobio longe, algum sinal convencionado.

> – É assobio ou não é? Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe.
> Madalena chorava como uma fonte (RAMOS, 2008, p. 179-180).

Neste trecho, vê-se que Madalena não tem como se defender e que, diante das acusações que recebe, a mulher manifesta uma profunda tristeza, como está indicado em "abraçava-se aos travesseiros, soluçando" e em "chorava como uma fonte". O gesto de abraçar-se aos travesseiros pode ser interpretado como uma busca corporal por refúgio, diante da violência enfrentada, indicando, consequentemente, a situação de desamparo em que Madalena se sentia. Já a expressão hiperbólica "chorava como uma fonte" permite a constatação de que a mulher experimentava uma grande infelicidade. A tristeza e o desespero de Madalena se perpetuam e aumentam no decorrer da obra, até levarem-na ao suicídio. A afirmação "O que estragou tudo foi esse ciúme" expressa, de maneira eufemística e metonímica, a situação de violência cotidiana a que a mulher estava submetida e da qual ela decide sair eliminando a própria vida.

1.4 Iohána e o assassinato da filha

Em *Lavoura arcaica*, o enredo se constrói em torno de uma família agrária, de raízes árabes, composta por um pai, uma mãe, três filhos e quatro filhas. Não há precisão de tempo ou de espaço político-geográfico, mas a fazenda em que grande parte da história se passa, junto a seus habitantes, poderia estar situada no Brasil do século XVIII, XIX ou XX. Ela materializa um Brasil rural sem inserção exata no tempo, com práticas que se estendem ao longo dos séculos. Vale ressaltar, contudo, que a imigração árabe para o Brasil se deu de forma mais intensa na segunda metade do século XIX, sendo André e seus irmãos, no mínimo, a terceira geração daquela família em solo brasileiro, o que torna mais provável que ela esteja localizada no século XX, o mesmo em que a obra foi factualmente escrita, por Raduan Nassar. Leyla Perrone-Moisés afirma que "*Lavoura arcaica* é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil. Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família" (2001, p. 69). No romance, o encontro entre as heranças da cultura colonial brasileira e as influências persistentes das raízes árabes de Iohána e sua esposa é

central na constituição da família de André e colabora com a compreensão dos fatos vividos e relatados pelo narrador:

> Embora a obra de Raduan Nassar não possa ser datada, contrastando com um período em que a coletividade começa a ceder espaço ao indivíduo, podemos observar no centro de *Lavoura arcaica* uma casa colonial formada por imigrantes que lapidam o sistema escravocrata, latifundiário e patriarcal. Ou seja, chegam em um período em que a casa-grande declinara, mas não substituem cabalmente as formas envelhecidas. Optam, isso sim, por modificar a antiga arquitetura em favor das necessidades das famílias que se instalam no Brasil, sem romper completamente com os valores do passado. Assim, por um lado o latifúndio, a monocultura e a escravidão são abolidos em nome da pequena propriedade rural, da agricultura familiar de subsistência e da mão de obra doméstica, adequando-se à repartição das terras e à falta de escravos. Por outro, a família de ascendência oriental conserva elementos importantes que preexistiam na casa-grande e eram similares à cultura de origem: a estrutura fechada, auto-suficiente e, sobretudo, focada na figura do pai, do ancião ou do patriarca (MÜLLER, 2011, p. 104).

Fernada Müller, no artigo "Males da casa em *Lavoura arcaica*", observa que as consequências da centralidade da figura do patriarca dentro das famílias imigrantes eram sentidas de maneira enfática pelas mulheres, pois mesmo em solo brasileiro "o recato e a submissão entre as mulheres muçulmanas persistia como imperativo" (2001, p. 104). Não é possível afirmar que a família de André fosse muçulmana. Pelo contrário, elementos do romance sugerem que Iohána seja praticante da religião cristã típica do oriente, a maronita: "Pode-se concluir isso porque a fazenda possui uma capela e André, quando criança, era membro da Congregação Mariana" (JARDIM, 2012, p. 167). Ainda assim, a religião islâmica perpassa a constituição do romance, que diretamente cita o alcorão como epígrafe de sua segunda parte, "O retorno". A obra, assim como a família que a protagoniza, são constituídas de maneira sincrética e, na convergência entre diferentes culturas e influências, sobrevive de forma enfática a estrutura patriarcal: "Caiada pelo verbo paterno, esta casa contraria o universo de transformações em curso, agarrando-se a um passado colonial que se esfacela. [...] Andando na contramão, o pai insiste em edificar seu sermão de paciência, trabalho e cooperação a fim de congelar o tempo numa época em que, submissos, os meninos se limitavam a tomar a benção e baixar a cabeça diante dos mais velhos" (MÜLLER, 2011, p. 106).

Na narrativa, Iohána é descrito como um típico líder patriarcal, sentando-se à cabeceira da mesa na hora das refeições (NASSAR, 2012, p. 154-155), proferindo ensinamentos a que André chama "sermões", recomendando a obediência e o trabalho a cada um conforme seu papel, retomando a memória do avô (já morto), patriarca antes

dele, e louvando-lhe a sabedoria. Muitas das lições paternas, abundantemente presentes no livro, são expostas ao leitor pelo discurso indireto, como no fragmento abaixo, a partir do qual é possível ter uma compreensão dos princípios basilares daquele grupo:

> [...] era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões da família, era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e nossas marcas no corpo [...], era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos, os longos cochos que se erguem isolados na imensidão dos pastos, tão lisos por tantas línguas, ali onde o gado vem buscar o sal que se ministra com o fim de purificar-lhe a carne e a pele, era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um (p. 41-42).

A palavra primeira e última dos sermões, como um mote de disciplina e punição, era "verdade", tratada por Iohána, enquanto palavra de ordem, como objetiva e monossêmica. A orientação para que "se começasse e terminasse tudo pela verdade" sugere uma maneira correta de comportamento, e André relata que os desvios em relação a essa "verdade" eram punidos. A segunda parte do trecho apresenta um dos ensinamentos mais repetidos pelo pai: a família deveria ser um núcleo independente em relação à exterioridade. Para ele, "a árvore que cresce isolada" é metáfora da família que não se deixa adentrar pelo que vem de fora e que não se lança ao estrangeiro.

O narrador contraria a visão paterna e reconhece que outros usos poderiam ser feitos daquela imagem. O incentivo ao isolamento permitiria, por exemplo, que ela fosse encarada como recomendação ao isolamento pessoal, indesejado pela lógica familiar que demanda a união estreita de seus membros. Para Iohána, a árvore vigorosa que se estende sozinha na imensidão dos pastos é formada ao mesmo tempo pela aproximação radical do pai, da mãe e dos filhos e pelo afastamento absoluto destes em relação a todos que não fazem parte de sua célula parental. André compreende que assim como a ilustração da árvore que pode ser dotada de significados tão distintos, pluralidade impensável para o pai, a pedra da verdade era "modelável nas mãos de cada um". Muitos dos conflitos do romance surgem desse desencontro de concepções quanto ao uso das palavras.

Em *Sobrados e mucambos* (2013), Gilberto Freyre elenca como características da família patriarcal o privativismo da economia e da organização, assim como a absorção

do indivíduo pelo núcleo parental (p. 35). A valorização desses traços por Iohána se repete nos excertos abaixo:

> [...] meu irmão pôs um sopro quente na sua prece para me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro, deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (NASSAR, 2012, p. 22).
>
> "[...] mas ninguém no seu entendimento há de achar que devamos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar, ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a parede para erguer, ninguém ainda em nossa casa há de cruzar os braços quando existe o irmão para socorrer [...]" (p. 56).
>
> [...] nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como grave ofensa ao trabalho; [...] e uma disciplina às vezes descarnada, e também uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa [...] (p. 76).

O primeiro trecho, contido no princípio do livro, apresenta os valores paternos pela voz do primogênito, Pedro, que foi até a pensão onde André se instalou após fugir com a missão de levá-lo de volta à casa dos pais. A absorção do sujeito pela família como mandamento fica clara na observação de que caberia ao narrador o reparo de um erro, do erro de ter deixado o lar. Como na parábola bíblica do filho pródigo[8], há no discurso paterno a concepção de que quem se afasta erra. A orientação ao autocentramento familiar está contida também na 2ª e na 3ª citações da sequência acima, por meio, na 2ª, do ordenamento ao auxílio fraterno e, na 3ª, da postulação da subsistência como regra. A afirmação de que o pão deveria ser adquirido apenas dentro dos próprios limites familiares é proposta como lei rígida. Essa recomendação representa um símbolo semelhante ao da árvore vigorosa que se isola, apontando para o veto ao contato com o exterior. Por isso, quando André sai da casa, ele comete o que para a ideologia paterna é um pecado radical: ele não traz o pão de fora para a mesa familiar; ele se retira desta mesa e vai em busca do pão estrangeiro, em um gesto de cisão e, por isso, de embate. Nos dois trechos, é estabelecida, ainda, uma relação entre preservação familiar e recomendação ao trabalho, tendo esta relação a forma do "privativismo" prevista por Freyre (2013, p. 35).

[8] Lc 15, 11-32 (A BÍBLIA, 2010).

O conceito de “privativismo” caracteriza “a intenção patriarcal de manter a vida familiar fechada contra a rua” e de assegurar que os seus membros vivam inteiramente afastados “de tudo que pudesse significar contato com o mundo exterior” (LEITÃO, 2006, p. 236).

Na segunda citação de *Lavoura arcaica* transcrita, “socorrer o irmão” é parte de uma enumeração que coloca tal atitude lado a lado a “erguer a parede”, ou seja, criar condições arquitetônicas de sobrevivência; e “lavrar a terra”, isto é, suprir condições básicas de sobrevivência, horizontalidade que sugere um valor equânime às três ações que a compõem. Já a terceira citação aponta a economia, no sentido de uso moderado, seja dos sentimentos (“excesso proibido”), seja de recursos materiais (“a prédica constante contra o desperdício”), como parte do código de conduta, assim como o autossustento como forma de disciplina. Ou seja, valores familiares e valores do trabalho convergem. Esse movimento é compreensível dentro da lógica da propriedade privada, que tem no patriarca seu dono e, portanto, seu administrador.

Para Elissa Braunstein e Nancy Folbre (2001), os direitos de propriedade dentro da família permitem que sejam estabelecidos paralelos entre a família patriarcal e outros sistemas hierárquicos de produção. Sob tal paradigma, o patriarca assume o posto do patrão, e a obediência seria uma paga justa de seus subordinados em troca do sustento:

> Como um senhorio ou um capitalista, o patriarca tipicamente detinha e controlava os meios de produção e poderia impor sanções econômicas aos seus trabalhadores. Ele podia legalmente reclamar para si uma parte do trabalho e do salário de sua esposa e seus filhos e, em retorno, era exigido dele pela lei que provesse a sua família com uma renda de subsistência[9] (p. 31 [tradução livre][10]).

É justamente porque os ganhos lhe são direcionados que o patriarca, como o patrão, tem interesse em organizar a produção de forma eficiente. Para Braunstein e Folbre, o altruísmo não está necessariamente ausente das relações familiares, mas tampouco é seu único ou principal motivador, havendo interesses materiais nelas envolvidos. A eficiência tanto da família tradicional quanto da empresa depende do coletivo coeso, em que todos cumprem sua função, seja a de lavrar a terra, de erguer paredes, de socorrer o irmão, de cozinhar ou de parir, assim, a eficiência se opõe à

---

[9] “*Like a landlord or a capitalist, the patriarch typically owned and cotrolled the means of production, and could impose economic sanctions on his agents, or workers. He had a legal claim on the labor and income of his wife and children and was required by law to provide them, in return, with a subsistence income*” (BRAUNSTEIN; FOLBRE, 2001, p. 31).

[10] Todas as citações diretas seguidas pelo texto no idioma original em nota de rodapé, ao longo deste trabalho, são traduções minhas e livres. Os casos de exceção serão devidamente sinalizados.

individualidade. É essa oposição que se destaca na citação a seguir, que traz entre aspas parte de um sermão de Iohána:

> "[...] escondem-se dos outros sem saber que se atrofiam os próprios olhos, fazem-se prisioneiros de si mesmos e nem sequer suspeitam, [...] obsessivos, afligem-se com seus problemas pessoais sem chegar à cura, [...]; a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também..." (NASSAR, 2012, p. 146).

O pai diz que "humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza", caracterizando aquele que se dispersa do grupo como prisioneiro de si, obsessivo e aflito, sentimentos contrastantes com o sossego e as recompensas oferecidos pelo convívio em grupo. Por essa perspectiva, o sacrifício da individualidade não é, de fato, sacrifício, mas única decisão possível para aquele que aspira a viver bem.

Após um longo diálogo com Pedro, em meio à aparição de várias memórias, André acaba voltando para casa com o irmão. Por ocasião de sua chegada, André diz: "[...] meu pai ordenou que eu lavasse do corpo o pó da estrada antes de sentar-me à mesa [...]" (p. 150). A mesa, móvel em torno do qual se reúne a família para as importantes atividades de partilha do pão (fruto do trabalho) e dos sermões (fruto do conhecimento transmitido pela tradição), representa a própria união dos membros[11], representa o mundo firme, isolado e independente que André, para Iohána, nunca deveria ter deixado. Por isso, antes de se reaproximar desse lugar, o pai entende que o filho deve lavar "do corpo o pó da estrada", pó este que é metonímia do mundo exterior, com o qual o rapaz teria, na visão paterna, se contaminado e que não deveria entrar em contato com os demais para que não acabasse por igualmente contaminá-los. Essa preocupação já fora expressa, segundo André, por Pedro, cujos pensamentos são postos no romance como extensão das

---

[11] Estas são algumas dentre as muitas passagens de *Lavoura arcaica* que aproximam simbolicamente "mesa" e "família unida": "[...] participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudando a prover a mesa comum [...]" (NASSAR, 2012, p. 21); "[...] nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira [...]" (p. 47); "[...] nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes [...]" (p. 58); " [...] nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão-de-casa [...], era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça" (p. 76); "[...] hei de estar sempre presente na mesa clara onde a família se alimenta" (p. 125); "estava ali a velha mesa, sólida, maciça, em torno da qual a família reunida consumia todos os dias seu alimento" (p. 153).

crenças do próprio pai. O primogênito aconselhava o irmão fugido a retornar ao lar também para evitar dissidências futuras: "[...] sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pro Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim [...]" (p. 22). A partir da recomendação ao banho, o qual pode ser compreendido como um símbolo de purificação em relação ao mundo exterior, e da preocupação de Pedro de que a rebeldia de André influenciasse o irmão, é possível estabelecer uma reflexão em diálogo com as palavras de Freud em *Totem e tabu* (2013):

> O indivíduo que violou um tabu torna-se ele mesmo um tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar os outros a seguir seu exemplo. Ele provoca inveja; por que lhe deveria ser permitido o que a outros é proibido? Ele é portanto, realmente *contagioso*, na medida em que todo exemplo convida à imitação, e por isso tem de ser evitado (p. 27).

A recomendação ao convívio exclusivamente intrafamiliar, no contexto de *Lavoura arcaica*, se assemelha às considerações de Freud sobre o tabu. Ele é descrito pelo psicanalista como uma proibição antiga, inculcada "violentamente pela geração anterior" (p. 26), proibição esta que prescinde "de qualquer fundamentação" (p. 13). Na crença tradicional defendida pelo patriarca, a família deveria se manter fechada para se preservar como espaço de segurança. A individualidade é assumida por Iohána como ameaçadora porque, olhando para si como algo separado do coletivo, o individual pode em si ver algo de diferente, além de chamar a atenção do coletivo para a existência dessa diferença mesma. O pai de família defende a homogeneidade como fundamental para a constituição do grupo, de modo a acentuar a identificação intragrupal. Analisemos, a esse respeito, outros trechos do romance:

> [...] e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijos os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi [...] (p. 27).
>
> "[...] o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios [...]" (p. 60).
>
> A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo (p. 181).

A primeira citação da sequência acima é uma parte da descrição por André das festas em família que eram realizadas periodicamente na fazenda. Na imagem de uma roda de dança em formação, estão imbricados outros sentidos de ordem metafórica. O

primeiro aspecto que chama atenção é o fato de a roda de dança ser primeiro uma "roda dos homens", na qual o pai de André, como um pastor, arrebanha os mais jovens, ou seja, busca os homens mais jovens da família para que se juntem aos que já estão ali, todos eles "se dando rijos os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro", formando um grupo coeso, compondo um círculo: uma estrutura que se movimenta com agilidade e cujo início e fim são desconhecidos, uma estrutura ágil, firme e duradoura. Interpretando esse círculo como metáfora da união familiar e da preservação das tradições, transmitidas pelo patriarca aos jovens arrebanhados, compreende-se que essas tradições são preconizadas por indivíduos do sexo masculino e que são os braços rijos e os dedos firmes dos homens que as mantêm. Em "rijos" e "firmes" está presente a noção de postura ativa para conservação da roda, ou seja, ela não permanece girando por si só, mas depende do esforço de cada um dos componentes para que não se parta[12]. Sob essa perspectiva, é compreensível que reiteradamente Iohána admoeste os filhos a viverem segundo seus próprios parâmetros: esse é seu enrijecer de braços e seu firmar de dedos para que seus descendentes o acompanhem na manutenção da roda.

A família como uma estrutura circular e cíclica é afirmada nas citações das páginas 60 e 181: "na união da família está o acabamento dos nossos princípios [...]". As palavras "união" e "acabamento" expressam a ideia de uma célula que é completa em si mesma. Essa completude exige a presença de cada um dos componentes da célula, cujos papéis a serem desempenhados estão também definidos. Pai, mãe, filhos e irmãos são fundamentais na garantia do trabalho, do trigo, do pão, assumindo cada um sua parte na continuidade do ciclo fundamental à vida e à autopreservação. Em "A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra)", o termo "a terra" abre o ciclo, ao início, e ao final, entre parênteses, fecha e recomeça o ciclo, que não se esgota. Além disso, a ausência de vírgula entre os itens finais da enumeração e a presença de parênteses permitem a compreensão

---

[12] A dança executada em *Lavoura arcaica* é identificada por Cristiane Fernandes da Silva Jardins, em sua dissertação *O hibridismo cultural em* Lavoura arcaica *e* Dois irmãos: *representações do imigrante libanês no Brasil* (2012), como o *dabke*, uma dança típica do Líbano: "O dabke possui sua origem no modo de vida dos camponeses residentes no Líbano. Antigamente, os tetos nas casas libanesas não eram de telha, mas sim de troncos de árvores cobertos com barro. [...] este tipo de cobertura precisava constantemente de reparos, pois a mudança das estações fazia com que o barro rachasse e cedesse. Assim, o proprietário da habitação pedia ajuda aos amigos e vizinhos para o conserto do telhado: todos ficavam sobre a laje em fila de mãos dadas, depois batiam os pés para reacomodar o barro. Com o passar do tempo, essa forma de auxílio mútuo ficou conhecido como *Daloonah*, maneira improvisada de se cantar e dançar o dabke, pois instrumentos de percussão e de sopro foram incorporados ao ritual com o intuito de animar os homens expostos ao frio" (p. 81). É possível considerar que o sentido metafórico da roda de homens como gesto de retomada e preservação cúmplice da tradição remete à própria história da dança tradicional, surgida de uma atividade executada solidariamente entre homens e exclusivamente por eles.

de que “a família” é “a terra”, sem a qual não há trigo ou pão, signos da alimentação e da sobrevivência. Portanto, a família é imperativa para manutenção da vida.

A existência individual não é possível na formação do círculo: não há nele vértices, pontos marcados ou isolados. Cada um dos seus pontos é extensão do ponto anterior, formando o perímetro, que não se sabe onde começa e onde acaba. O sujeito que ao círculo não se junta está ou dentro ou fora, sendo uma força potencial de rompimento das estruturas, caso decida se lançar contra elas. É justamente como louvor à manutenção do círculo que Iohána evoca a figura do avô, seu predecessor no trabalho de arrebanhar os mais jovens:

> “na doçura da velhice está a sabedoria, e, nesta mesa, na cadeira vazia da outra cabeceira, está o exemplo: é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum entre nós há de apagar da memória suas delicadas botinas de pelica, o ranger das tábuas nos corredores, menos ainda os passos compassados, vagarosos, que só se detinham quando o avô, com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas [...]” (p. 58).
>
> [...] ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô [...] respondia sempre com um arroto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub” (p. 89).

Como antecessor, a partir de quem foi possível a perpetuação concreta e simbólica da família, por meio da geração de descendentes e do ensinamento da tradição, o avô está contido nos termos do ciclo: ele é “a família” e é também “a terra” que, fecundada, continuou a gerar o pão servido à mesa, pão este que é alimento físico, bem como espiritual, materializado na profissão dos sermões. No círculo familiar, mesmo após a morte, o antigo patriarca é evocado como representante da sensatez (“verbo limpo”; “asseio mineral do pensamento”), em oposição à ausência de discernimento do mundo das paixões, que é o mundo natural (“convulsões da natureza”). Assim, só há razão possível na moral familiar apregoada geração após geração, cuja conservação está sugerida em “o avô, com dois dedos no bolso do colete, puxava suavemente o relógio até a palma, deitando, como quem ergue uma prece, o olhar calmo sobre as horas”, em um gesto de observador do tempo, nunca de interventor, atitude recomendada insistentemente por Iohána. A contemplação como modo de estar no mundo é reforçada na página 89 e se condensa sob o bordão “Maktub”, que significa “está escrito”: se a vida como se dá

está escrita, se ela acontece como deve acontecer, então não há possibilidades de intervenção em seu curso. Sem intervenção, é mais provável que os hábitos, as práticas, os papéis assumidos pelos integrantes do núcleo familiar não mudem, corroborando os postulados da tradição. A individualidade e o risco nela embutido de que elementos de heterogeneidade sejam inseridos no grupo uno são rejeitados em prol da preservação circular:

> [...] o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraindo tanto como os sinos graves marcando as horas [...]; "onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; [...] rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira [...]; aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas [...]; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações [...]" (p. 51-55).
>
> "[...] não há lugar para a blasfêmia em nossa casa [...]" (p. 58).
>
> "[...] não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete" (p. 60).

A referência ao tempo feita por Iohána na primeira citação apresenta uma imagem cíclica, que também começa na terra (na família): "existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia". Desse trecho pode-se depreender um ciclo composto da seguinte forma: "a terra, a árvore, o artesão, a mesa, a família à mesa (a terra)". Esse ciclo, como foi mencionado anteriormente, remete à estrutura circular familiar. Cada um dos elementos e cada uma das etapas são signos que, para Iohána, correspondem diretamente à família. O louvor ao tempo corresponde, então, à recomendação ao respeito ao ciclo, assim como a cada um dos seus elementos e das suas etapas.

O relógio de parede às costas de Iohána, ainda, corporifica o movimento da tradição, que tinha no relógio de bolso do avô sua representação em miniatura a lhe acompanhar: atrás do pai está o passado por ele assimilado, seus antecedentes com seus valores; no andar dos ponteiros, no tempo que não se detém, a continuidade da transmissão desses mesmos valores está ponderada pelo pêndulo. O discurso entre aspas

pertence ao pai, que novamente recomenda a contemplação sem intervenções: “não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente”, ou seja, sem tentativas de ruptura ou de construção do novo. As transformações, se só podem acontecer como consequência natural da passagem do tempo, respondendo aos processos cíclicos, não podem ser propostas pelos seres humanos. Para Iohána, obedecer ao tempo é acompanhá-lo, enquanto divergir é tentar subvertê-lo. Por isso, ele chama a divergência de “blasfêmia” e o insubmisso de “insensato”.

A recusa por parte do pai à divergência atinge o ápice em um longo diálogo que estabelece com André, no capítulo 25 do livro, após o retorno deste à casa. Iohána esperava encontrar no filho arrependimento. Em vez disso, se depara com um discurso incompatível com o seu próprio, o que lhe é inaceitável e conflitante. A cena é significativa não apenas por sua extensão, mas também por sua estrutura dialógica, construída pelo uso do discurso direto. Assim, é uma exceção em relação ao predomínio do discurso indireto e do monólogo no romance[13].

A conversa estabelecida apresenta características de debate, com marcada discordância entre pai e filho. Iohána afirma reiteradamente que não consegue compreender o que André diz. Percebe-se, nessa ocasião, que este usa o vocabulário próprio do patriarca, conferindo às palavras, no entanto, um sentido completamente diferente daquele pretendido nos sermões originais, como proposto por Jaime Ginzburg (2013, p. 58). Assim, o capítulo formalmente dá a ver a perspectiva do narrador segundo a qual as palavras, as metáforas e a própria vida não possuem um significado único, a que o pai chamaria verdade, sendo em vez disso polissêmicas e moldáveis segundo as diferentes crenças, intenções, desejos e experiências que lhes permeiam.

O pai reage negativamente a esses outros usos, por ele inesperados, que o filho faz de suas palavras. Na análise do episódio, interessa prioritariamente conferir o léxico usado por Iohána em suas atitudes responsivas. Ele retoma a ideia de que abandonar a família é um erro (“Meu coração está apertado de ver tantas marcas no seu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga” [p. 156]). Para Iohána, André cometeu um desvio ao deixar o lar e sofreu as punições correspondentes a essa transgressão. Em seguida, o pai passa reiteradamente a desvalorizar o que é expresso

[13] Optamos por inserir citações longas em anexo. O trecho de *Lavoura arcaica* aqui analisado pode ser consultado na p. 237, “ANEXO A – Transcrição do diálogo entre André e Iohána, no capítulo 25 de *Lavoura arcaica*”.

por André, por meio do apontamento em seu discurso de características como: “estranho”; despido de clareza e ordem; “blasfêmia”; proveniente de enfermidade; orgulhoso; “caprichos”; pouco compreensível; proveniente de perturbação; “disparates”; “impulsividade”; “extravagâncias; “arrogância”; fruto do “murmúrio do demônio”; “confuso”; “soberbo”. Conjuntamente, essas especificações promovem a desqualificação das ideias do interlocutor, colocando-as em um patamar que as despe de confiabilidade. Elas poderiam ser compreendidas apenas como expressão de discordância, mas são tomadas por Iohána como maléficas e insensatas.

É possível que, de fato, Iohána não compreenda o que o filho diz, mas, mais do que por uma desorganização ou incoerência intrínseca ao discurso deste, pela recusa daquele ao pensamento divergente. Iohána não compreende a heterogeneidade porque não a supõe possível. Essa postura autoritária está condensada nas afirmações de que “não existe hostilidade nessa casa” e de que é inadmissível que André cogite que haja hostilidade ali. A afirmação “não existe hostilidade nessa casa” determina de maneira arbitrária e imperativa a inexistência da hostilidade. Por se tratar de uma afirmação categórica (“não existe”), ela proíbe a reflexão sobre a possibilidade de que interações familiares sejam percebidas como hostis. Desse modo, a afirmação paterna expressa a hostilidade que pretende inexistente.

A negação do diferente prossegue na continuidade do diálogo: à afirmação do pai de que é “inadmissível” que passe pela cabeça do filho a hipótese da hostilidade familiar, André responde com a colocação de que “é um ponto de vista”, recebendo como réplica a afirmação “não é um ponto de vista”. É importante lembrar que a palavra angular para Iohána é “verdade”, como algo que não possui ambivalências. Segundo esse pensamento sustentado pelo patriarca, se tal verdade existe e pode ser proclamada e praticada, não cabe a consideração de pontos de vista, existe apenas a verdade em si. Para Iohána, a tentativa de introdução de um ponto de vista divergente do seu, o mesmo que ele herdou dos seus antecessores, é ameaça ao reinado da sua verdade, à tradição, como fica claro na fala imperativa, durante o diálogo, de que ninguém há de “demolir agora o que levou milênios para se construir”, “desintegrando as coisas numa poeira”; “ninguém há de dar um curso novo ao que não pode desviar” (p. 167). Essas falas categóricas sugerem o reconhecimento de que André estaria tentando demolir, desintegrar, dar um curso novo às coisas. O que o filho faz é questionar os dogmas paternos, assim, compreende-se que o questionamento e a discordância são encarados por Iohána como atitudes que levariam

à transformação. O pai defende que tais atitudes devem ser combatidas, o que ele busca fazer na cena em questão pela reiteração dos valores familiares.

A discussão se acentua em determinado momento, e Iohána, que até então observava que tudo que André dizia era muito estranho, passa a dar ordens como "domine a víbora debaixo da tua língua". Após esse ápice, o embate cessa, pois o filho, movido possivelmente pela angústia materna, cede ao pai e troca a insistência por condescendência: "Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão [...]" (p. 168). O pai se mostra satisfeito com a expressão de arrependimento por parte do filho e não há, de maneira imediata, desdobramentos mais graves desse episódio. Iohána reagiu verbalmente ao enfrentamento de André configurado pela fuga de casa e pela exposição de questionamentos. No penúltimo capítulo do livro, quando o patriarca é informado do incesto entre André e Ana, relação que é considerada uma afronta grave à moral da tradição, sua reação se estabelece de modo físico, violentamente.

A família resolve celebrar o retorno do filho à casa com uma festa envolvendo toda a parentela. Nesse ponto, é preciso recuperar a causa principal do conflito interno de André: ele é apaixonado por sua irmã, Ana, sentimento que se concretiza sexualmente antes da fuga (p. 105-106; 111-112). O caçula confessa o incesto a Pedro em um dos momentos do diálogo que estabelecem na pensão, antes do regresso à fazenda (p. 107). André volta para casa e é recebido com manifestações de alegria por todos, exceto por Ana, que não aparece até o momento da festa, quando, com a música já animada, surge dançando vestida com adereços de prostitutas, furtados da bagagem de André, um colecionador. Na sequência da entrada da irmã, Pedro anda até o pai e lhe faz a revelação do incesto, desenrolando-se a reação a esse acontecimento na cena abaixo:

> [...] a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental ([...] era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava [...]) (p. 190-191).

O incesto é considerado uma afronta à tradição, postulado como pecado por diferentes correntes religiosas, inclusive aquelas de que Iohána é herdeiro, no caso, o cristianismo e o islamismo. Nos primeiros capítulos da Bíblia, as relações familiares são

permitidas e inclusive incentivadas, com o fim de povoamento do mundo[14]. Quando a população humana já é numerosa sobre a Terra, ainda no Antigo Testamento, ocorre o veto ao incesto, como se vê em diversos versículos do capítulo 18 do livro de Levítico, tal qual no 11°: "A nudez da filha da mulher de teu pai, gerada por teu pai, ela é tua irmã, não descobrirás a sua nudez" (A BÍBLIA, 2010). No Alcorão, por sua vez, na 4ª Surata, 23, lemos: "Está-vos vedado casar com: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs, vossas tias paternas e maternas, vossas sobrinhas, vossas nutrizes, vossas irmãs de leite [...]"[15], texto que aparece em uma versão reduzida como epígrafe da segunda parte de *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2012, p. 143), confirmando a hipótese de uma forte influência dos preceitos religiosos sobre as atitudes do patriarca frente à descoberta do ato incestuoso por parte de seus filhos.

Logo após a delação feita por Pedro, Iohána assassina Ana. André utiliza as seguintes expressões para descrever a reação do pai diante do conhecimento do incesto: "úmido de vinho"; "súbito"; "rédeas cederam"; "raio"; "velocidade fatal"; "rajada"; "possuído de cólera divina"; "lei que se incendiava". A primeira ocorrência, "úmido de vinho", fala de seu estado alcoolizado, isto é, alterado, opondo-se à sobriedade que seria própria "à lei". André se refere ao pai como "lei" possivelmente pela postura moralista e prescritiva frequentemente adotada, sobretudo por meio dos sermões. Essa lei "se incendiava", sugerindo simultaneamente sua destruição, ou seja, a destruição dos preceitos instituídos no contexto familiar (como a obrigatoriedade de perdoar o irmão e de lhe estender a mão), assim como, junto a "possuído de cólera divina", seu sentido punitivo: o "incêndio" é a ira decorrente do desrespeito às regras. A "cólera divina", como cólera, se manifesta de maneira impulsiva e descontrolada, mas seria justa por ser divina.

As expressões "súbito", "rédeas cederam", "raio", "velocidade fatal" e "rajada" se somam ao incêndio e à cólera. Essas expressões indicam um movimento rápido, inesperado e forte (destruidor, no caso do raio), incontrolável. Esse léxico, escolhido por André para caracterizar o quadro que levaria ao assassinato, remete ao que seria o "crime passional", o crime cometido "no calor da emoção", ou seja, como uma resposta instintual e incoercível. André Luis Rodrigues propõe que, no episódio do assassinato, André

---

[14] Por exemplo, em: "Abençoou Deus a Noé e a seus filhos e lhes disse: frutificai, multiplicai-vos e enchei a terra" (A BÍBLIA, 2010, [Ge 9, 1]). Neste momento, segundo o relato bíblico, Noé, sua esposa, seus três filhos e as esposas destes eram os únicos seres humanos sobre a face da Terra. Portanto, o povoamento do planeta, ordenado por Deus, somente seria possível por meio do estabelecimento de relações intrafamiliares.

[15] Disponível em: < https://www.alcorao.com.br/an-nissa-as-mulheres/>. Acesso em: 09 ago. 2018.

“finalmente descobria no pai a paixão mais desbragada. [...] a paixão do patriarca se manifesta sobretudo no destempero, no agir irracionalmente, por impulso, [...] dando vazão à sua ira, à sua cólera” (2006, p. 133). O homicídio executado por Iohána pode ser compreendido como uma ramificação do crime passional, o crime de honra. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, relata um caso semelhante para ilustrar a força interna da família patriarcal e sua independência em relação ao Estado:

> Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune a qualquer restrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo.
> Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para a sua tirania. Não são raros casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a Justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso (2007, p. 81-82).

O autocentramento, o veto à intervenção exterior, o poder pátrio que decide pela morte de outro membro familiar são elementos presentes em *Lavoura arcaica*. No excerto transcrito, Holanda descreve o poder patriarcal no contexto do Brasil colonial. Observamos anteriormente que o romance de Nassar não estabelece determinantes de espaço e de tempo, mas que é provável que a história de André se localize no Brasil do século XX. Constata-se, portanto, a existência de traços da família patriarcal colonial na família que tem Iohána como seu patriarca. Holanda aponta que no ambiente colonial “o pátrio poder é virtualmente ilimitado”, ausência de limites que é convergente com o conceito de *paterfamilias* a respeito do qual fala Hannah Arendt, como exposto no subcapítulo “Paulo Honório e o suicídio de Madalena”. Em um contexto em que o patriarca considera que seu poder é ilimitado, e em que ser patriarca se aproxima, como visto, do ser proprietário – inclusive daqueles que lhe são subordinados –, ele crê poder decidir sobre a vida ou a morte dos que estão sob sua tutela. No episódio do assassinato, Iohána se porta como um *paterfamilias* da sociedade brasileira.

O vocabulário que indica que o homicídio foi praticado “pela força da paixão” exclui a noção de decisão pela morte. Vimos em páginas anteriores que, segundo Delpla, “O *crime passional* derivaria então das tendências exageradamente patriarcais de alguns homens a quererem possuir e dominar inteiramente sua mulher e *seus filhos* [grifo meu]” (2015, p. 303). O crime passional, motivado pela perspectiva patriarcal de que um homem teria posse sobre aqueles que vê como subordinados ao seu poder, poderia ser cometido

não apenas contra uma mulher com quem o sujeito mantém uma relação amorosa, mas também contra os próprios filhos. Iohána teria cometido um crime passional, ao assassinar Ana, no sentido de ter tomado uma atitude excessiva e movida mais por sentimentos do que pela razão. Ou seja, se trataria de um homicídio não planejado. A partir de uma perspectiva conivente com o fator atenuante da classificação "crime passional", não caberia perguntar por que Iohána matou Ana, e não André, ou por que matou apenas Ana, já que ambos estavam envolvidos no ato entendido como pecaminoso pelas tradições cristã e islâmica, das quais Iohána é herdeiro. No entanto, em diálogo com Delpla, é necessário recusarmos o *mea culpa* do "crime passional" e entendê-lo como eufemismo carregado de valor ideológico para "assassinato" ou mesmo "feminicídio". Segundo a autora, a classificação "crime passional" e, pode-se dizer, por aproximação, também "crime de honra", é na verdade a atribuição de uma causa "a uma violência geralmente crônica e específica de relações de gênero" (2015, p. 303). Heleieth Saffioti compreende a violência de gênero como uma violência exercida por homens em sua função patriarcal:

> Violência de gênero é o conceito mais amplo, abrangendo vítimas como mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos. No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência (2001, p. 115).

A morte de Ana por Iohána pode ser compreendida como um gesto violento patriarcal que advém de um contexto de dominação socialmente legitimada, gesto que, ao mesmo tempo, reafirma tal dominação. O assassinato da filha pelo pai pode ser pensado não como um episódio pontual, mas como um crime localizado em uma cultura e uma história, em articulação com outras mortes nessa mesma história, integrante do quadro de violência de gênero no Brasil[16], o que sugere uma resposta para a razão por que Ana foi morta e André permaneceu vivo.

---

[16] "Atualmente a taxa de feminicídios no Brasil é registrada como a 5ª mais alta do mundo. Segundo o Mapa de Violência 2015, o número de assassinatos chega a 4,8 para cada 100 mil mulheres. O mesmo Mapa aponta que, entre 1980 e 2013, 106.093 pessoas morreram por serem mulheres. O Dossiê Feminicídio destaca que no ano de 2010 se registravam 5 espancamentos a cada 2 minutos, em 2013 já se observava 1 feminicídio a cada 90 minutos e, em 2015, o serviço de denúncia Ligue 180 registrou 179 relatos de agressão por dia" (ONG Artigo 19, 2018). Disponível em: <http://artigo19.org/wp-content/blogs.dir/24/files/2018/03/Dados-Sobre-Feminic%C3%ADdio-no-Brasil-.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2018.

No caso de Iohána como agente de violência, é fundamental considerar a pergunta feita por Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia* (2013): "que ponto de vista é esse, para o qual matar uma filha é legítimo e o incesto é mais grave do que o assassinato?" (p. 6). Também é importante considerar que o incesto foi protagonizado por André e Ana; que André era declaradamente o filho desgarrado, enquanto Ana tinha, perante a família, a imagem de devota; que André frequentemente entrava em embates verbais com o pai e o irmão mais velho, mas, ainda que devamos considerar inaceitável qualquer violência, dirigida a qualquer um dos filhos, foi Ana quem morreu, e André sobreviveu para contar a história.

1.5 O Estado ditatorial e a tortura de "ela"

Seguiremos à análise do Estado, terceiro elemento na composição da cadeia proposta, a partir de sua presença no romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. É relevante destacar que, em *S. Bernardo*, é o próprio autor da violência, no caso, o marido, quem narra a história, por isso, seu ponto de vista é não apenas exposto, como privilegiado; em *Lavoura arcaica*, não obstante o narrador seja André e este se coloque como opositor ao pai, agente de violência, os ensinamentos paternos perpassam o texto por meio do discurso direto e indireto; *Em câmara lenta*, por sua vez, é uma narrativa fragmentária, com diferentes focos narrativos, em que é prioritária a vivência de "ele", ora personagem de trechos narrados em terceira pessoa, ora narrador-personagem. São abundantes na narrativa as reflexões existenciais e de cunho político. O enredo reconstrói episódios da vida dos guerrilheiros urbanos nas organizações de esquerda. A obra é em grande parte composta pela rememoração de "ele" e de suas reflexões quanto à morte de "ela", colega de militância e parceira amorosa, assassinada por sua ação no combate à ditadura militar brasileira. Como o narrador-protagonista se opõe enfaticamente ao Estado, as ideologias e práticas deste agente de violência são apresentadas a partir de um ponto de vista que as combate e as critica de modo constante.

Antes de nos concentrarmos na análise do Estado propriamente caracterizado no romance, retomaremos a compreensão de Florestan Fernandes, discutida em páginas

---

Dados mais recentes apontam que, desde a criação da Lei do Feminicídio, em 2015, o número de casos registrados pela Segurança Pública aumentou 62,7%. Em 2016, 929 brasileiras foram vitimadas pelo feminicídio; em 2017, o número subiu para 1151; em 2018, foram 1206 casos (Agência Patrícia Galvão). Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/brasil-registra-1206-casos-de-feminicidio-em-2018/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

anteriores, de que a política nacional se constituiu como um processo articulado às práticas de dominação patriarcal (2008, p. 99). A teoria de Fernandes acerca da presença de continuidades ao longo da história do país permite que pensemos nas implicações da convergência entre público e privado em diferentes períodos da política brasileira. Pode-se observar, por exemplo, que Getúlio Vargas foi uma figura que personificou a imbricação entre público e privado no cenário político. O presidente estabeleceu com o povo, segundo Angela de Castro Gomes, uma relação de intimidade hierárquica:

> A observação chave a ser efetuada é a de que modo o poder no Estado moderno [...] está sendo definido, não apenas como forte e concentrado mas pessoal. E de que modo tal personalização [...] precisava ganhar forças de um mito, identificado nos atributos do homem que ocupasse a função presidencial. Em nosso caso, ele tinha o nome de Getúlio Vargas [...]. Cresciam, assim, [...] tanto a face "racional-legal" desse Estado, traduzida quantitativa e qualitativamente em sua burocracia especializada [...], como sua face "tradicional", expressa na autoridade pessoal de um líder paternal que se voltava direta e emocionalmente para "seu" povo (1998, p. 524-526).

Vargas, como "a primeira grande figura da república" (p. 532), canaliza no Executivo a convergência entre público e privado que já permeava a política nacional desde sua fundação. Depois dele, a mística presidencial, da figura que é ao mesmo tempo líder e amigo, se cristaliza no imaginário político do país, estendendo-se até o populismo a atitude de apelo do presidente às massas, característica getulista. Vargas era visto como o presidente pai e amigo; na Ditadura Militar, por sua vez, instaurada com um golpe a partir de 1964, o governo antidemocrático "praticamente identificou a figura do presidente a uma patente general" (p. 551). A face paterna revelada então foi a do *dominus*, termo que, como visto anteriormente com Hannah Arendt, designava na Antiguidade a autoridade ilimitada do patriarca e que passou a ser usado para designar os imperadores romanos quando os cidadãos perderam suas liberdades (ARENDT, 1995, p. 36). É sob um contexto de dominação autoritária que se passa a história de *Em câmara lenta*. Há alguns momentos de descrição do espaço no romance que apresentam com força simbólica o cenário em que a ditadura se tornou possível:

> "A avenida ladeada de mangueiras, como um grande túnel, eu lembro. No meio da tarde, o sol filtrado pela copa das árvores, os poucos carros e as pessoas que passavam, sem pressa, carregando o calor. Casas antigas de grandes janelas abrindo diretamente para a rua, alguns jardins cercados por antigas grades, as grandes portas de madeira. Um tempo quase congelado pelo mormaço, sons distantes, como que hesitantes. Eu passava por ali todos os dias, voltando do colégio, com os amigos [...]. Queria apenas ser igual a todos, se possível. Solidão nos dias lentos [...]. Solidão que procurava negar-se [...] nas modestas

> farras da noite provinciana. Agitação de programas seguidos, de planos fantásticos, automóveis correndo em vôo cego na madrugada e a inquietação permanente do futuro. A avenida se estendia, modorrenta e morna, com suas mangueiras pesadas, e eu estava sempre preocupado em não ficar o resto da vida prisioneiro das árvores [...]" (TAPAJÓS, 1977, p. 28-29).

A reflexão do narrador, nesse trecho, se refere a um tempo anterior ao golpe ditatorial, já que ali "ele" ainda estava na escola, e o militarismo se instaurou quando o narrador-personagem era aluno de graduação na Faculdade de Filosofia. No parágrafo, é possível ver sedimentado o Brasil da modernização conservadora. Isso se dá a ver no fato de que o livro, em muitas ocasiões, trata a natureza como metáfora daquilo que se opõe ao progresso, representado pela máquina. A metáfora está posta, por exemplo, em um momento de perseguição de um grupo de guerrilheiros na Amazônia por parte dos militares:

> O ruído ritmado das hélices de um helicóptero chegava até eles. [...] Olhando para o alto, o venezuelano via, muito vagamente, minúsculos pedaços do céu, através da galharia e das folhas. Na verdade as grandes árvores formavam um teto contínuo, que os protegia totalmente. Ele viu, por entre duas folhas, o brilho prateado da máquina, quase em cima deles. A copa das árvores se agitou furiosamente com o vento deslocado pelo helicóptero, quase encobrindo com o seu farfalhar o barulho do motor (p. 73).

No trecho, a natureza (representada pelas árvores) e o progresso (representado pelo helicóptero) são descritos em uma posição em que se opõem. A máquina representa o inimigo, no caso, os militares, cujo objetivo é localizar e apreender os guerrilheiros que se movimentam pela floresta. As árvores, com suas grandes copas, formam um escudo, protegendo os militantes da vista de seus perseguidores: "as grandes árvores formavam um teto contínuo, que os protegia totalmente". O verbo "proteger" empregado confirma a noção de oposição entre a mata e o helicóptero, pois se aquela precisa oferecer proteção diante deste, é porque ele representa uma ameaça aos homens que caminham no interior da Amazônia. Essa ameaça, no episódio narrado, se trata de uma ameaça à vida, devido ao fato de que aqueles que combatiam a política ditatorial eram frequentemente torturados e assassinados. Na cena, a oposição entre a natureza e a máquina é enfatizada na oração "A copa das árvores se agitou furiosamente", em que o advérbio atribui à mata um sentimento humano, a fúria, marcando a existência de um forte desagrado. A frase final transcrita, "quase encobrindo com o seu farfalhar o barulho do motor", pode ser interpretada como indicativa da existência de uma disputa, como se um elemento (natureza) estivesse se esforçando para dominar o outro (a máquina, metonímia do

progresso), em uma disputa de forças. No caso do trecho do romance em que "ele" descreve o cenário do Brasil em que ele vivia em seus tempos de escola, as "mangueiras pesadas" e os "automóveis correndo" (assim como as avenidas, por onde os automóveis passam) também podem ser lidas como símbolos em oposição, mas que convivem no mesmo espaço, constituindo-o de modo ambíguo.

A "avenida ladeada de mangueiras" e a "avenida" que "se estendia [...] com suas mangueiras pesadas" dão a ver um lugar composto pela coexistência da modernização (progresso) e do antigo (natureza, ambiente originário), corporificado nas "mangueiras pesadas" e na compreensão que "ele" tem de si como "prisioneiro das árvores". Essa paisagem, para o narrador, era como "um grande túnel". É possível entrever nesse túnel, pelo contexto, um túnel que conectaria dois tempos diferentes, o passado das árvores e o presente das avenidas e dos automóveis, que, ao passarem correndo, sugerem um movimento em direção ao futuro. A perspectiva do espaço observado pelo narrador como marcado pela permanência de traços do passado é reforçada pela existência de "casas antigas" e "grades antigas", em um "tempo quase congelado", nas "noites provincianas". A constituição dialética desse espaço que é ao mesmo tempo das avenidas e das mangueiras, da civilização e da natureza, está também no simultâneo movimento das janelas das casas antigas "*abrindo* diretamente para a rua" e dos jardins "*cercados* por *antigas* grades" [grifos meus]. Ou seja, trata-se de um tempo de aberturas, como estas presentes no estender-se das avenidas e no correr dos carros, em direção ao novo, mas também de fechamentos e congelamentos, como no fato de o narrador ser, a despeito das avenidas e dos automóveis, propositores de movimento, um prisioneiro das árvores. É importante pontuar que nem a obra em si nem a leitura dela aqui proposta partem de uma visão positivista do progresso em oposição à natureza, como se o estender-se das avenidas em direção ao futuro significasse necessariamente um movimento positivo de mudança – social, política, econômica, urbana. Pelo contrário, o narrador manifesta em relação ao futuro "uma inquietação constante", que é a inquietação de um adolescente com curiosidade e medo do que vai viver, mas é também, na economia narrativa, um prenúncio do horror ditatorial que se instalará no amanhã. O espaço narrativo ambíguo aponta para a constituição paradoxal do Brasil em que o golpe militar se efetivaria. O tempo da repressão foi também o tempo da construção de estradas, da abertura para o capital estrangeiro, do milagre econômico, tempo de modernização, ou, nos versos de Cacaso: "Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho, / vira direto vinagre" (CACASO, 2007, p. 41).

Os quatro trechos a seguir dizem respeito ao contexto de horror, do qual a tortura e o assassinato fizeram parte, instalado no Brasil ditatorial. Nos dois primeiros, “ele” reflete sobre a violência imposta pelos militares aos seus opositores e apresenta pesar diante das muitas vítimas feitas pela ditadura, assim como preocupação quanto ao que teria acontecido com “ela” após ter sido capturada. Nos últimos dois excertos, ele relata a forma brutal pela qual “ela” foi morta, experimentando ele mesmo uma dor solidária, diante da informação de que sua companheira foi submetida à agressão e à desumanização:

> [...] os mortos aqui ao lado, no banco de trás, em toda a rua, todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela? [...] agora estamos sozinhos, vinte, trinta, sei lá. Enquanto eles, os outros, os que cercam, os animais – eles são muitos (TAPAJÓS, 1977, p. 14).
>
> Eles nos pegaram nas ruas, encontraram o rastro de cada um e a tortura fez muitos falarem (p. 55).
>
> Ela foi torturada. Isso já era de se esperar. Mas não. [...] O que fizeram com ela? [...] Saber como foi transforma a ausência numa sequência de gritos, de dor, de dilaceramentos. O corpo conhecido – mutilado. Mutilada a pele que os dedos sentiram, mutiladas as pernas, os braços, o ventre: a dor se multiplica e é intolerável, porque conhecida (p. 83).
>
> Cercaram-na e caíram sobre ela acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno (p. 89).

Partindo dos excertos, inferem-se importantes aspectos da política nacional enfrentada: havia uma divisão entre “[nós que] estamos sozinhos”, grupo de que eram parte aqueles que agora estão mortos (“todos os mortos”), em oposição a “eles, os outros”, que são muitos e, como oponentes no cenário ditatorial, são responsáveis pelas mortes. O destaque para o fato de que “eles” são muitos contrasta com a colocação de que “estamos sozinhos, vinte, trinta, sei lá”, havendo, uma desvantagem numérica de um grupo em relação ao outro. No romance, esse grupo pequeno é a oposição armada de esquerda, enquanto o grupo numeroso é formado pelos militares. A hipótese de assassinato perpetrado por estes sobre aqueles se sustenta com as informações dos trechos transcritos das páginas 55, 83 e 89, que relatam a existência de tortura e agressão física aos militantes

que eram capturados, e também em episódios em que o assassinato de personagens é narrado com detalhamento[17].

Os trechos seguintes delineiam o contexto temporal e geográfico em que se passa a história de Tapajós:

> [...] por toda a extensão em frente à escola, os estudantes corriam, desviando-se dos projéteis que vinham dos telhados do prédio em frente, o prédio do Mackenzie. [...] Um grupo de estudantes da Filosofia agrupou-se atrás de um grande painel de madeira e atravessou correndo a rua, utilizando o painel como escudo: infantaria medieval lançando-se ao assalto de um castelo. [...] Bem situados no telhado, os militantes do CCC lançavam pequenas bombas e garrafas de ácidos. Os atacantes derrotados refugiaram-se na entrada do prédio da Filosofia. [...] O CCC provocara abertamente os estudantes que ocupavam a Filosofia. Uma forma dos direitistas conseguirem a intervenção da polícia, para acabar com a ocupação da Faculdade, que já durava quase dois meses (p. 32-33).
>
> Ele desligou o rádio com um movimento brusco. Levantou-se, irritado, e foi até a janela, ficou olhando sem ver a noite silenciosa. Na sala pesava um silêncio espesso. Os outros, sentados em volta da mesa, olhavam o tampo de fórmica e calavam. Lúcia levantou os olhos para as costas dele, Fernando olhou para as próprias mãos estendidas sobre a mesa e a outra companheira olhou para Fernando. A Agência Nacional tinha acabado de transmitir a decretação do Ato Institucional número cinco: na cabeça de cada um soavam confusamente aqueles parágrafos, suspensão de "habeas corpus" para crimes políticos, recesso forçado do Congresso, novas cassações a critério do Presidente. Sensação de que algo de importante acabava de acontecer, mas o sentido lhes escapava (p. 43).
>
> Depois do sequestro do americano, depois da doença do Costa e Silva. A nova lei de segurança, a sucessão nas mãos da junta militar. Um claro processo de endurecimento da ditadura (p. 98).

O trecho que está apresentado nas páginas 32 e 33 do livro remete a um episódio histórico ocorrido no centro de São Paulo, em 1968, cidade onde se passa a maior parte dos eventos narrados por "ele". Trata-se de um conflito entre estudantes da faculdade Mackenzie, favoráveis ao governo militar, e alunos da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Chama a atenção, nessa primeira citação, a imagem do conflito como "infantaria medieval lançando-se ao ataque de um castelo". A cena é constituída de maneira anacrônica, com a descrição de um ataque, no século XX, a um castelo por uma infantaria medieval no Brasil, que não teve ataques a castelos, tampouco castelos, tampouco infantarias, tampouco medievo. Devido ao uso de referências anacrônicas e deslocadas, a imagem do enfrentamento entre os dois grupos de estudantes é construída de maneira inverossímil, em termos históricos. Contudo, o enfrentamento

[17] Por exemplo, a morte de Sérgio (p. 77-79) e de Fernando (p. 106-109).

descrito em termos medievais se refere a fatos acontecidos, não apenas no plano narrativo, mas também empírico. Podemos interpretar a construção inverossímil de uma luta medieval no Brasil do século XX como uma maneira de enfatizar que é espantoso que faculdades, lugares de produção de conhecimento e formação de consciências críticas, tenham sido transformadas em espaços de guerra, nos quais se disputava o direito à liberdade – a ser enclausurada ou restituída. O esperado, a partir de uma perspectiva que compreende a formação educacional como um caminho para o esclarecimento, seria que jovens estudantes se posicionassem todos a favor da liberdade, própria e dos demais.

O trecho da página 43, por sua vez, fala do Ato Institucional número cinco, o mais violento dos atos, proclamado em dezembro do mesmo ano. Já o "sequestro do americano", no caso, do embaixador Charles Burke Elbrick, foi planejado e executado pelo grupo Movimento Revolucionário 8 de Outubro, em 1969, sendo este o mesmo ano do adoecimento e da morte de Artur da Costa e Silva, ditador de 1967 até o ano de seu falecimento. A história do narrador de Tapajós abarca alguns anos, estendendo-se até meados da década de 1970.

Os trechos selecionados delineiam algumas das práticas mais significativas do período: a perseguição à oposição, a censura e a tortura, todas presentes no regime desde o golpe, mas acentuadas a partir de 1969, devido à promulgação do 5° Ato. As três formas de violência, necessariamente relacionadas, indicam a existência de um Estado que não admitia a divergência política e de pensamento, e que atacava qualquer força que supusesse ameaçadora à sua soberania. Segundo Mariana Joffily, após o decreto do AI-5:

> [...] a tortura e o assassinato político tornaram-se política de Estado, de maneira metódica, coordenada e generalizada.
> [...] Importa dizer que os métodos violentos nunca foram aberta e publicamente defendidos pela hierarquia militar, mas empregados de forma ampla, com o aval e sob orientação da alta cúpula (2014, p. 164-165).

O período posterior ao decreto do 5º Ato Institucional coincidiu com a desestruturação de organizações armadas, como a de que fazia parte o narrador de *Em câmara lenta*, que, praticando a guerrilha urbana, visavam a promover uma revolução social que destituiria o poder militar. Os dados históricos podem ser considerados em diálogo com a observação do narrador quanto a seu grupo acabar formado por "vinte, trinta, sei lá":

> [...] o combate à oposição política, sobretudo à vertente que se dedicou a ações armadas, foi efetuado em termos de guerra. Alguns dos atores da época falam em "guerra suja", pelo emprego de métodos não convencionais de combate. Mas como falar em "guerra" se os contendores possuíam meios tão díspares? Referindo-se a essa desproporção de forças, o general Adyr Fiúza de Castro, chefe do Centro de Operações de Defesa Interna (Codi) em 1972, comparou a destruição da esquerda armada pelos órgãos repressivos com o uso de um martelo para matar uma mosca: "Evidentemente, o método mata a mosca, pulveriza a mosca, esmigalha a mosca, quando, às vezes, apenas com um abano é possível matar aquela mosca ou espantá-la [...]" (JOFFILY, 2014, p. 158).

A metáfora que compara a oposição à ditadura com uma mosca e os métodos repressivos com um martelo permite a compreensão de que o Estado ditatorial fazia uso de métodos violentos, terríveis e cruéis contra os cidadãos que se opunham a ele. Uma das estratégias atrozes adotadas como forma institucional de repressão à resistência foi o uso da tortura. A personagem "ela", depois de capturada, foi torturada até a morte, assim como muitos de seus companheiros de militância. Esse era um procedimento amplamente utilizado pelos militares como modo de desmantelamento da resistência organizada. A tortura, apesar de velada, não apenas era empreendida sistematicamente com amplo conhecimento das autoridades, como também ensinada, como componente curricular, na Polícia do Exército (ARNS, 1985, p. 31). Ademais, torturadores passaram a ser premiados por seus serviços com a Medalha do Pacificador, uma condecoração oficial (GASPARI, 2011, p. 22).

No romance, "ele", "ela" e um terceiro guerrilheiro seguiam armados para uma operação, quando foram encurralados por uma *blitz* policial. "Ela" reagiu atirando e atingindo dois militares. Depois disso, foi perseguida e capturada. O processo que se inicia com a *blitz* e termina na morte da personagem é narrado fragmentariamente e sem cronologia precisa ao longo de toda a obra[18]. Ao fim, junto ao narrador, que recebe informações de um primo da vítima, o leitor tem acesso à cena mais detalhada da tortura, transcrita parcialmente a seguir:

> Cercaram-na e caíram sobre ela acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua [...]. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; [...] Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as

[18] Este episódio é analisado de modo detalhado no subcapítulo 3.2.2, intitulado "'Ela' e a decisão pelo silêncio", do Capítulo 3 desta tese.

> obscenidades mais sujas de que conseguiam lembrar. [...] A perua entrou, por fim, em um portão e freiou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurram-na para a entrada de um pequeno prédio. [...] mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. [...] eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. [...] Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. [...] eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina [...]. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer. [...] Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. [...] Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na no chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. [...] O policial começou a apertar os parafusos [...]. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. (TAPAJÓS, 1977, p. 169-172).

No relato, verifica-se a desproporção de forças entre a perseguida e os militares. “Ela” é perseguida e dominada por dois policiais e, depois, escoltada também por outros dois dentro do automóvel; a violência é continuamente aplicada à moça, inclusive depois de sua dominação e imobilização. A personagem é jogada ao chão algemada, “arrastada” e, ao longo de todo o caminho, espancada e submetida a violências de ordem simbólica e sexual, devido ao fato de que, enquanto agrediam a moça, os policiais lhe gritavam as “obscenidades mais sujas de que conseguiam lembrar”. A desproporção de forças entre “ela” e os militares se acentua pelo contraste entre as pedras do terreno, sobre as quais ela foi lançada e arrastada, e a delicadeza de seus pulsos e a de sua pele (“seus pulsos delicados”, “a pele macia”). Adiante, a dois policiais se juntam “outros”, em número não especificado, que “fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa”. O número plural de homens em atitude de agressão e o volume, a frequência, a intensidade e a variedade das violências são marcadamente excessivos em comparação com o esforço de resistência por parte da personagem. Ainda que tenha havido resistência, há um componente desproporcional (cruel, bárbaro, inaceitável) na imagem de múltiplos homens fechando um círculo em torno de uma mulher e “rasgando-lhe a roupa” após esta ter se contorcido, “escapando”, diante da primeira tentativa de ser forçosamente despida.

Dentre essas violências extremadas, encontram-se algumas que podem ser consideradas sob a especificidade da violência de gênero. Estas aparecem nos seguintes fragmentos: “gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que conseguiam lembrar”; “mandaram-na tirar a roupa”; “Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa”; “fecharam o círculo, batendo-lhe e rasgando-lhe a roupa”; “a lançaram no chão, já nua”,

“eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina”. Em uma sociedade de dominação masculina, historicamente marcada pela violação do corpo feminino, o fato de agentes homens gritarem obscenidades a uma mulher, lhe mandarem tirar a roupa, arrancarem-lhe a roupa à força e emitirem choques em seus seios e vagina agrega à violência física características de violência de gênero.

A respeito do tratamento conferido a prisioneiros dos porões da ditadura, o projeto *Brasil: nunca mais* (1985) afirma:

> O sistema repressivo não fez distinção entre homens e mulheres. O que variou foi a forma de tortura. Além das naturais diferenças sexuais da mulher, uma eventual gravidez a torna especialmente vulnerável. Por serem do sexo masculino, os torturadores fizeram da sexualidade feminina objeto especial de suas taras (ARNS, p. 46).

A concepção de que o sistema não fez distinção entre homens e mulheres advém do fato de que tanto homens quanto mulheres eram perseguidos, presos, torturados, mortos. Mulheres, no entanto, diferente de homens, podiam estar grávidas; quando estavam, muitas vezes sofriam aborto durante as sessões de tortura; além disso, sendo os torturadores majoritariamente do sexo masculino, mulheres eram frequentemente assediadas e estupradas. Portanto, havia, sim, distinção entre homens e mulheres.

Dentre as modalidades de tortura utilizadas no período ditatorial e elencadas pelo dossiê *Brasil: nunca mais*, constam duas que, por definição, se referem a mulheres, a ameaça de aborto, denunciada 167 vezes, e o aborto consumado devido à tortura, denunciado 7 vezes. A ameaça de violência sexual foi denunciada 16 vezes, sem especificação de gênero, mas a “violência sexual, mulheres” foi denunciada 10 vezes e a “violência sexual com esposa presa”, denunciada 5 vezes (ARNS, 1985, p. 65-66). Dos nove tipos de “tortura utilizada por sexo” elencados por uma tabela no dossiê (p. 74), há quatro que incidiram mais sobre mulheres do que homens, “coações morais e psicológicas”, “violências sexuais”, “torturas com aparelhos elétricos” e “torturas complementares a torturas”. Todos os trechos marcados por nuances de violência de gênero, no excerto da tortura de “ela”, se encaixam em uma das classificações em que as mulheres foram mais afetadas. É relevante que a diferença entre o número de mulheres e homens, dos totais afetados pela tortura, atingidos pela violência classificada como sexual é de mais de 60%.

É preciso, nessa perspectiva, considerar a constituição intrinsecamente masculina da Polícia Militar: “Símbolo da diferença hierárquica entre os sexos, o militar/militarismo

se traduz como um espaço eminentemente masculino, baseando-se na capacidade para a guerra, para a ação, para a violência – atribuições constituintes da virilidade e consequentemente vedadas às mulheres" (MOREIRA; WOLFF, 2009, p. 56). No Brasil, até 1955, não havia a integração de mulheres à polícia, o que mudou pioneiramente no estado de São Paulo com a criação do Corpo de Policiamento Feminino. A novidade se limitou ao território paulista até o ano de 1969, quando se estendeu ao Paraná. Apenas em 1982 os outros estados brasileiros passaram a aceitar mulheres militares em seus quadros (p. 57). Mesmo nas unidades federativas precursoras, a abertura se deu no sentido de marcar uma diferença entre o masculino e o feminino: a intenção com a incorporação de mulheres às tropas era construir, para a sociedade, a imagem de uma polícia "mais preventiva e menos repressiva" (p. 59), por meio da publicidade da prática das atribuições da polícia feminina, dentre as quais estavam assistir os órfãos e os idosos. Portanto, as mulheres primeiramente aceitas no espaço militar foram recrutadas para desempenhar atividades que buscavam divulgar uma imagem de zelo e cuidado, de maneira propagandística, imagem esta que não correspondia à atuação da instituição quando esta era exclusivamente masculina. Inclusive, o direito ao porte de arma era negado às policiais, afinal, "o armamento negado agrega o valor simbólico da virilidade" (p. 64).

Dentre o limitado número de mulheres militares durante o período ditatorial, houve, também, torturadoras. "Pelo menos no DOI de São Paulo, havia mulheres integradas ao corpo repressivo" (TELLES, 2015, p. 1018), ou seja, algumas policiais assumiram os modos militares de violência, o que não contradiz a associação histórica desses modos ao masculino, ainda que praticados por mulheres. A presença de mulheres nos porões era uma exceção. Dos 377 nomes que figuram na lista de torturadores presente no Relatório da Comissão Nacional da Verdade[19], de 2015, nenhum pertence a uma mulher (p. 1002). Entendendo, portanto, a instituição militar como privilegiadamente masculina, passaremos à observação do tratamento conferido por esse grupo especificamente às mulheres durante a ditadura brasileira.

A inserção de mulheres na luta clandestina contra o regime ditatorial precede a presença dos movimentos feministas de maneira organizada no país (SARTI, 1998, p. 5). Isso significa que elas lidavam com um cenário misógino não apenas porque militarizado, mas também pelo fato de que discussões quanto à igualdade de direitos eram incipientes, mesmo dentre as pautas da esquerda, até a década de 1970. Desse modo, a repressão

[19] Referenciado a partir de agora como RCNV.

sofrida por qualquer integrante da oposição se estendia a elas com a particularidade adicional do preconceito de gênero. A censura, por exemplo, se apresentou, em alguns momentos, sob a especificidade da censura a assuntos relacionados ao feminino, bem como veto à opinião de mulheres sobre tais pautas:

> Houve, de maneira especial, a censura aos assuntos referentes às mulheres, sob alegação da defesa da família, da moral e dos bons costumes. A *Revista Realidade*, n. 10, de janeiro de 1967, foi totalmente vetada pela censura por abordar o resultado de uma pesquisa sobre o que as brasileiras pensavam. Foram entrevistadas 1.200 mulheres sobre casamento, parto e maternidade, sexualidade, religiosidade. O motivo da proibição total foi, segundo Carlos Azevedo, jornalista da revista, a reportagem: "Assista um parto [*sic*] até o fim" com uma foto de uma mãe que acabava de ter um bebê. Era uma foto em que a mãe estava de costas e, portanto, não havia nenhuma exposição dos órgãos genitais da parturiente, apenas a cabecinha do bebê apontando. O mesmo aconteceu com o *Jornal Movimento* n. 45 quase dez anos depois, em 1976. O jornal tratava da situação das mulheres no trabalho, até as tabelas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) foram totalmente censuradas, a edição não chegou sequer às bancas. E também com Cassandra Rios (1932-2002), escritora de contos eróticos lésbicos, que foi a primeira mulher *best-seller* (chegou a vender um milhão de exemplares), teve a sua editora proibida de funcionar em 1976, pelo Ministro da Justiça, Armando Falcão. Foi a escritora mais censurada na ditadura (RCNV, 2015, p. 1007).

Nessa prática de censura aparece o veto à ocupação do espaço público pelos assuntos, pontos de vista e produções do feminino. Clandestinamente, todavia, a despeito das tentativas de silenciamento e da repressão, mulheres militantes prosseguiram se posicionando ativamente frente ao tópico mais urgente do cenário nacional, a política. Segundo o projeto *Brasil: nunca mais*, entre 1964 e 1979, das 7.367 pessoas levadas "ao banco dos réus, em processos políticos formados na Justiça Militar", 12% eram mulheres (ARNS, 1985, p. 85), número considerável quando se pensa em uma sociedade marcadamente de dominação masculina, em que a participação nos espaços e debates públicos era com frequência negada às mulheres. Dentre essas centenas de militantes, muitas foram levadas aos porões da ditadura. O trecho abaixo apresenta um depoimento empírico:

> Presa grávida, [Conceição Imaculada de Oliveira] foi submetida a um aborto criminoso em uma sala comum do DOPS de Belo Horizonte (MG), na presença dos demais presos políticos e dos policiais. [...] para assistir [...] à cirurgia, praticada sem anestesia, sem nenhum cuidado higiênico e inclusive sem os instrumentos cirúrgicos necessários para uma operação. Quando, impotente, a vítima gritava, os torturadores faziam um alarido histérico e sádico, gritavam de alegria, diziam palavrões aos indignados espectadores mantidos sob ameaças dos fuzis (TELLES apud KUCINSKI; TRONCA, 2015, p. 1009).

O depoimento relata uma situação em que a violência extrema sofrida por Conceição Imaculada de Oliveira está diretamente ligada à condição de ser mulher. A tortura foi aplicada a ela, primeiramente, na forma da realização de um aborto criminoso. Este, por si só, já representaria uma agressão bárbara, desumanizadora, com consequências físicas e psicológicas permanentes para a vítima. Ao aborto, todavia, se somam outras formas de violência. Percebe-se que os torturadores têm a intenção de aumentar o sofrimento da mulher, fazendo-o tão intenso quanto possível, por meio da realização de uma cirurgia em condições inadequadas de higiene, sem instrumentos médicos e sem a aplicação de anestesia. A violência é agravada pela presença na sala de "demais presos políticos e dos policiais", com a espetacularização do horror. É possível inferir que a presença dos demais presos políticos se dava, para eles, de maneira imposta pelos militares, com o objetivo de que a tortura aplicada a uma companheira de oposição desempenhasse o papel de "exemplo" e de ameaça. Os torturadores presentes, por sua vez, se comportavam como se estivessem diante de um espetáculo de entretenimento, como se percebe na afirmação: "Quando, impotente, a vítima gritava, os torturadores faziam um alarido histérico e sádico, gritavam de alegria". A manifestação enfática de alegria ("gritavam de alegria") diante da dor da mulher ressalta a desumanização de Conceição Imaculada de Oliveira, cuja dor é convertida em meio de promoção de prazer para os carrascos.

É possível refletir sobre a expressão de alegria, por parte dos militares, diante da dor da mulher torturada em diálogo com uma fala da personagem Marta em *Em câmara lenta*. Em determinado momento do romance, a jovem, também integrante da guerrilha, faz uma observação fundamental para a reflexão sobre a violência que advém do Estado e que só é possível por meio da ação de sujeitos, ação esta que é sempre, originalmente, executada por uma pessoa, sempre, em alguma instância, individual: "Não adianta pensar num inimigo impessoal: o inimigo tem rosto, o rosto de cada um daqueles que [...] mataram" (p. 79). O depoimento sobre Conceição Imaculada de Oliveira e a fala de Marta, no romance de Tapajós, aproximados, sugerem que os torturadores não eram exclusivamente funcionários do Estado no cumprimento de ordens. As violências executadas em favor da ditadura militar passavam pela decisão individual de levá-las a cabo. Isabelle Delpla, no texto "Violência sem paixão?" (2015), mencionado anteriormente, chama à noção de crime cometido em obediência ao Estado "crime sem paixão", como se fosse o oposto do crime passional, afirmando que em toda a obediência às ordens existe uma parcela de escolha pessoal (p. 317). Segundo a autora, se as

violências executadas por funcionários públicos forem encaradas exclusivamente como respostas aos direcionamentos administrativos, então:

> As violações e as violências sexuais podem fazer parte de estratégias políticas e militares de intimidação e de perseguição. E somente quando for abandonada essa alternativa é que pode começar um verdadeiro trabalho de abordagem das ligações entre paixões e violência, capaz de articular os afetos e as estruturas e de considerar que as paixões são também construções sociais sempre suscetíveis de se transformarem [...] (p. 319).

O perigo de se encarar o criminoso como um burocrata se concretiza em situações como a anistia geral e irrestrita concedida a presos políticos bem como aos torturadores ao final do governo militar brasileiro (CUNHA, 2010). Além de essa estratégia política sustentar o ponto de vista de que os combatentes do regime eram, de fato, criminosos, já que precisaram da anistia para serem liberados de suas penas e processos; ela nunca criminalizou, nem mesmo julgou, os que torturaram, estupraram e mataram em nome da manutenção de determinada ordem.

Em diálogo com Delpla e considerando as reflexões aqui propostas sobre Paulo Honório, Iohána e o Estado ditatorial como agentes de violência, entendemos que as estruturas que têm desconsiderado ou atenuado uns crimes por serem motivados pela paixão e outros por serem destituídos de paixão (ou seja, de uma motivação subjetiva) são de ordem patriarcal. Retomando a fala de Marta, podemos compreender que não são as mãos invisíveis do Estado que matam, mas mãos providas de um rosto, e que este é um rosto de homem. Por sua vez, se é o Estado que leva esses rostos a matarem, legitima sua ação ou atenua sua punição, então o Estado tem rosto de homem.

Segundo Lourdes Maria Bandeira, na sociologia clássica, a violência é definida e analisada a partir de uma associação "aos conceitos de controle social e do papel do Estado" (2014, p. 450). A associação entre Estado e violência pode ser compreendida a partir das reflexões propostas por Hannah Arendt em *Da violência* (2004). A autora observa que estudos do século XIX, por exemplo de Carl von Clausewitz e Friedrich Engels, defenderam e cristalizaram a ideia de que o poder e a violência se associam de modo inevitável. A violência, articulada ao poder, constituiria um instrumento cuja finalidade seria a "continuidade política ou econômica", a continuidade "de um processo que permanece determinado por aquilo que precedeu o ato de violência" (p. 7-8). No texto, Arendt afirma que se estabeleceu entre pensadores de esquerda e de direita a concepção de que "a violência nada mais é do que a mais flagrante manifestação de

poder”[20] (p. 22), definição originada “da velha noção de poder absoluto que acompanhou o surgimento do Estado-nação europeu soberano” (p. 23). A violência, portanto, foi de maneira recorrente e amplamente aceita compreendida como violência anexada ao poder e utilizada como modo de perpetuação dos interesses deste.

Bandeira escreve que, a partir da década de 1970, no entanto, surgem nos Estados Unidos denúncias frequentes por parte de mulheres de violências cometidas no âmbito privado, principalmente de caráter sexual, que não se enquadravam no conceito de violência articulada ao poder enquanto Estado. Essas ocorrências, uma década depois, foram configuradas sob a designação “violência contra a mulher”, que adiante passou a ser referenciada de diferentes modos, mas com significados equivalentes. Dentre tais denominações, está a de “violência de gênero”, que abarca a compreensão de que:

> [...] as ações violentas são produzidas em contextos e espaços relacionais e, portanto, interpessoais, que têm cenários societais e históricos não uniformes. A centralidade das ações violentas incide sobre a mulher, quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos. [...] [Trata-se de] destacar que a expressiva concentração deste tipo de violência ocorre historicamente sobre os corpos femininos e que as relações violentas existem porque as relações assimétricas de poder permeiam a vida rotineira das pessoas (BANDEIRA, 2014, p. 451).

A alcunha “violência contra a mulher”, como definição de uma violência com características específicas e distintas daquelas correspondentes à compreensão de violência como ferramenta estatal, é resultado de uma demanda originada na reiteração da opressão ao corpo feminino. Na ditadura militar brasileira, houve uma imbricação entre a violência como ferramenta de manutenção dos interesses do Estado e a violência de gênero. O Estado militar usava a violência para, segundo sua ideologia truculenta e antidemocrática, manter a ordem (na prática, para conter a oposição e assegurar para si a manutenção do poder), vitimando homens e mulheres. Ao mesmo tempo, a agressão infringida contra o corpo feminino se manifestava com especificidades – tais como a indução ao aborto em grávidas e a violação sexual por parte de uma figura masculina – que expunham que à relação assimétrica entre torturador (militar, governo) e torturada

[20] Hannah Arendt, na obra mencionada, é crítica em relação à ideia de um relacionamento imediato e inevitável entre poder e violência. Uma das propostas de *Da violência* (2004) é reformular as ideias de “violência” e “poder” enquanto conceitos. Para o presente trabalho, interessa principalmente a retomada que a autora faz da associação frequente proposta por intelectuais entre Estado e violência, assim como a percepção de Arendt de que são raros os estudiosos que compreenderam que há uma separação entre o poder e a violência (p. 23), o que corrobora a definição de Bandeira da violência segundo a perspectiva da sociologia clássica.

(civil, governada) se somava a relação também assimétrica, em uma sociedade de dominação masculina, entre homem e mulher.

1.6 A violência frente ao antagonismo

Os agentes de violência analisados em subcapítulos anteriores – Paulo Honório, Iohána, o Estado ditatorial – são notadamente diferentes entre si e exercem a agressão contra as personagens mulheres que fazem respectivamente parte de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* de modos distintos. Paulo Honório, com base em sua percepção de mundo pautada por valores patriarcais e classistas, cotidianamente oprime Madalena por meio da violência simbólica. Além disso, ele cogita assassinar a esposa caso descubra que ela é infiel e considera que o homicídio seria uma resposta justa à traição. Iohána usava a punição física de modo a disciplinar os filhos, o que expressa uma visão segundo a qual o tratamento violento é aceitável e mesmo desejável em determinados casos. A expressão extrema da intolerância do patriarca, ocorrida após a descoberta por ele da relação incestuosa entre Ana e André, se dá pelo assassinato da própria filha, levado a cabo por meio do uso impulsivo e irrefletido da violência. O Estado ditatorial de *Em câmara lenta*, por sua vez, faz uso da violência de maneira sistematizada e institucionalizada, com o fim de combater e aniquilar a oposição. O assassinato de "ela" se dá em um contexto de uso administrado da tortura pelo governo, a qual é aplicada com especificidades de violência de gênero ao corpo das mulheres.

Consideradas as devidas particularidades, é possível aproximar essas diferentes violências praticadas nos romances pelo fato de terem como uma de suas causas, em seus respectivos contextos, a recusa a antagonismos e a tentativa de sua contenção. Em *S. Bernardo*, o antagonismo é protagonizado por Madalena, que questiona as práticas do marido em vez de se submeter, como era esperado por Paulo Honório, que sustenta uma concepção de mundo patriarcal; em *Lavoura arcaica*, o embate às ideias paternas é empreendido por André, mas para o pai o ato cabal de enfrentamento à tradição é o incesto. Este, levado a conhecimento, resulta no assassinato da mulher envolvida; *Em câmara lenta* apresenta um Estado que tortura e mata aqueles que a ele se opõem, de modo a conservar o poder. A violência voltada aos militantes brasileiros ganha contornos específicos quando direcionada às figuras femininas, pois os torturadores a serviço do Estado ditatorial agregavam ao seu arsenal as violências sexuais e simbólicas específicas de gênero. No caso dos três romances, há manifestações de intolerância ao dissenso por

meio de diferentes atitudes – sobretudo verbais, por parte de Paulo Honório e de Iohána, até o momento em que este assassina Ana; ideológicas e físicas, por parte do Estado ditatorial, por meio da censura, da perseguição aos militantes, da prisão, da tortura e da morte. As respostas aos antagonismos encontrados se manifestam de maneiras violentas, e as mulheres que dão corpo e voz às discordâncias acabam mortas, seja por posturas ativas dos agentes de violência, no caso de *Lavoura arcaica* e de *Em câmara lenta*, seja como consequência indireta de um contexto de abuso e opressão, no caso de *S. Bernardo*.

Por meio do estabelecimento de um diálogo com textos de apoio das áreas de história e sociologia, assumimos a premissa de que a dominação masculina e a manutenção de estruturas patriarcais, tanto no âmbito privado como no público, são concebidas historicamente. A partir da concepção de que a história e as obras de arte se articulam significativamente, propõe-se que a reiteração da imagem da personagem feminina morta pode ser expressiva de problemas histórico-sociais brasileiros ligados às condições de vida das mulheres na sociedade. *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* apresentam repetidamente desafios similares imanentes à forma (repetição que, como observado no princípio deste capítulo, na literatura nacional não se limita aos três textos selecionados). A aproximação das três obras permite a reflexão sobre uma historiografia inconsciente, conceito de Theodor Adorno a que nos dedicaremos a seguir, constituída por antagonismos não resolvidos da realidade nacional.

1.7 Historiografia inconsciente

Em *Literatura, violência, melancolia*, como visto anteriormente, Jaime Ginzburg efetua uma aproximação entre o elevado número de mortes na história brasileira e a reiteração de episódios de morte de mulheres na literatura nacional. O autor propõe que as narrativas masculinas sobre as mortes das personagens amadas põem em pauta uma série histórica, composta pelas mortes não narradas do Brasil. Essa proposição está em acordo com a concepção estética de Theodor Adorno, para quem obra de arte e sociedade se relacionam de maneira intrínseca. Nesse contexto, propomos que as repetições verificáveis em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* sejam pensadas em termos de uma historiografia inconsciente, conceito desenvolvido pelo filósofo frankfurtiano em sua *Teoria estética* (2012):

> [...] a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. O primado do objecto só se afirma esteticamente no carácter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado [...] (ADORNO, 2012, p. 389).

A afirmação de que "a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence" expressa que aquilo que a obra comunica é de interesse da sociedade, lhe diz respeito. Como "epifania" da "essência oculta", o que a arte comunica sobre o plano histórico corresponde a um conteúdo que não está aparente e que, quando revelado, provoca estremecimento, pois se trata da revelação de uma verdade que se mostra como "monstruosidade", isto é, de uma verdade, sobre a sociedade, que provoca horror.

A teoria estética desenvolvida por Adorno propôs, à sua época, novos fundamentos para pensar a obra de arte, os quais foram elaborados a partir de um contexto histórico em que ocorria um "processo de 'rasgamento' do véu que encobria o belo artístico e estava no centro do jogo da representação artística" (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 96), contexto de

> oniprença da espoliação econômica, dos conflitos sociais e bélicos dela decorrentes. Nesse processo, à multiplicação dos choques na vida cotidiana [...] deve ser acrescida a multiplicação de catástrofes ao longo do século XX, com particular destaque para os genocídios que se sucederam desde os armênios, na Turquia, passando pelo dos judeus e ciganos na Segunda Guerra Mundial, pelo assassinato de milhões no Gulag, no Camboja, em Uganda, em Ruanda, em Srebnica, entre tantos outros massacres e pela bomba atômica. [...] Na era das catástrofes, a arte passa a ser pensada como arquivo histórico [...]. Adorno nos deu, com sua obra, a pedra angular dessa nova estética – ou, melhor dizendo, dessa antiestética nascida de dentro da própria dissolução estética (p. 96-97).

Por meio da reflexão proposta por Seligmann-Silva, em diálogo com Adorno, sobre a arte como expressão e memória do sofrimento, da destruição da vida humana pelos próprios seres humanos, pode-se propor uma interpretação para a afirmação adorniana de que a obra confere à sociedade aquilo que lhe pertence e de que isto que lhe pertence se trata de algo monstruoso que se encontra oculto: o monstruoso da realidade empírica advém de situações de violência cotidianas, às quais as "mortes da formação desse país", passadas e presentes, são agregadas. A estética de Adorno promove uma crítica ao idealismo e se opõe à compreensão teórica que enxerga a obra de arte exclusivamente como objeto de fruição, alheio à realidade histórica de horror e destruição.

Em continuidade a essa proposição sobre a relação entre arte e história, Adorno reflete sobre a historicidade da obra em conexão com o conceito de "primado do objeto", segundo o qual o objeto, pensado e conceitualmente apreendido pelo sujeito, é reconhecido nos processos produtivos, isto é, materiais, possuindo uma existência real. Esse pensamento se propõe como alternativa e crítica à concepção idealista da relação entre sujeito e objeto, segundo a qual o objeto só existiria em relação ao sujeito e seria por este definido ("primado do sujeito"). Para o pensamento adorniano:

> O primado do objeto resulta numa nova apreensão do nexo sujeito-objeto [...]. O primado do objeto [...] se refere não apenas ao nexo sujeito-objeto, mas ao próprio estatuto real de sujeito e objeto na relação entre pensamento e mundo. Nesta medida, conforme o primado do objeto, o próprio objeto tal como se apresenta como objeto instituído pelo sujeito transcendental, não se encontra fora da história, mas resulta de um processo produtivo efetivo no trajeto da própria objetividade histórica do sujeito (MAAR, 2006, p. 141).

A partir de tais considerações, compreende-se que a assertiva "O primado do objecto só se afirma esteticamente no carácter da arte como historiografia inconsciente" apresenta a arte como objeto com existência material. A materialidade, para Adorno, advém do fato de a obra artística ser "historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado". Isto é, o fato de a arte ser historiografia inconsciente é o que lhe assegura, como objeto estético, primazia, existência dentro da história e como resultado de processos históricos.

1.7.1 O conceito de inconsciente na arte

Em diferentes textos, Adorno dialoga com os escritos de Freud, inclusive na *Teoria estética*[21]. O conceito de "inconsciente", no campo estético, antecede em muito o surgimento da psicanálise (PRANGE, 2007, p. 174). No entanto, a adoção por parte de Adorno de termos que foram alçados ao nível de conceitos psicanalíticos fundamentais deve ser entendida a partir da relação entre a filosofia e a psicanálise. No que concerne ao conceito de "inconsciente", central para a presente discussão, essa conclusão é possível devido ao fato de que o pensamento adorniano, tanto sobre a história quanto sobre a

[21] Por exemplo, na p. 100 da *Teoria estética* (2012), Adorno dialoga com a teoria de Freud apresentada no texto *O mal estar na civilização* (2011), publicado originalmente em 1930; na página 278, com as ideias desenvolvidas em *O infamiliar* (2019), de 1919. Entre as páginas 22 e 28, por sua vez, o filósofo elabora uma longa reflexão em torno da psicanálise em aproximação à estética, ora de modo aderente à teoria psicanalítica, ora afastando-se desta.

estética, se dá a partir de uma perspectiva materialista, e não idealista. O pensamento idealista determinou os usos do termo "inconsciente" no contexto das artes anteriormente ao desenvolvimento das proposições freudianas.

A valorização do que era chamado "inconsciente" na produção artística tem como antecedente uma visão estética segundo a qual o trabalho do artista seria o resultado de uma inspiração transcendental, que desencadearia de modo espontâneo e destituído de esforço a criação de obras elevadas. Para os artistas da Renascença italiana, por exemplo, no século XVI, o termo *bella maniera* designava as "verdadeiras obras", consideradas as mais dotadas de prestígio. Estas só poderiam ser alcançadas por meio da "transgressão intuitiva de todas as regras de perspectiva e proporção" (PRANGE, 2007, p. 173). A ideia da presença de um substrato inconsciente na elaboração da obra de arte é proposta pelos românticos em um contexto pós-queda do Antigo Regime e da sua compreensão teocentrista do mundo, momento em que a inspiração transcendental do artista deixou de ser encarada como uma verdade. Essa mudança colocaria a autoridade do artista sob ameaça no meio social: depois da Revolução Francesa, a fundamentação da arte com base em ideias transcendentais "se tornou injustificável [...]. O Romantismo, no entanto, [...] tomou as providências necessárias para garantir que a relação da arte com uma autoridade extraterrena fosse ideologicamente conservada[22]" (p. 174). A concepção estética romântica deve ser examinada levando-se em conta a influência que recebeu da filosofia de Leibniz, a qual propunha uma conexão entre o divino e a infinitude do universo, conjunção que conteria um "ensinamento do inconsciente" (*Lehre des Unbeswusten*): "O inconsciente ocupou o lugar da *idea* [...] e se tornou, muito antes da aparição de Freud, *topos* da estética moderna[23]" (p. 174). Prange observa que tanto para os românticos quanto para os seus sucessores, como os simbolistas e os surrealistas, o caminho para a manifestação da verdade na arte era o "sono da razão" (*Schlaf der Vernunft*). A ancoragem da atuação artística em uma força inconsciente deveria possibilitar que a obra de arte apresentasse por meio de declarações subjetivas uma verdade que independesse de seu produtor: "Já neste ponto é possível propor a tese de que a compreensão romântica

---

[22] "*Nach der Französischen Revolution war diese neuplatonische Begründung der Kunst in einer transzendenten Idee zunächst nicht mehr vertretbar (...). Die Romantik hat jedoch (...) dafür gesorgt, dass die Beziehung der Kunst auf eine höchste, numinose Autorität ideologisch konserviert wurde*" (PRANGE, 2007, p. 174).

[23] "*Das Unbewusste nahm die Stelle der [...]* idea *ein und wurde, lange vor Freud, zum Topos der modernen Ästhetik*" (PRANGE, 2007, p. 174).

do inconsciente não tanto antecipou o conceito freudiano, mas sim aspirou à conservação da ideia clássica da pintura metafísica em tempos pós-metafísica" (p. 177)[24].

Regina Prange, portanto, observa a existência de uma distância entre a ideia de inconsciente proposta pelo Romantismo alemão e o conceito desenvolvido por Freud no século XX. A breve retomada aqui exposta da presença de reflexões sobre o "inconsciente" na estética permite a observação de que, quando fala em historiografia inconsciente, Theodor Adorno não está propondo uma recuperação da compreensão metafísica da arte. Como visto a partir das considerações de Seligmann-Silva, a teoria estética adorniana se fundamenta no materialismo e entende a obra de arte como expressão do sofrimento histórico, compreensão que suspende a noção do objeto artístico como registro do sublime ou do belo. Assim, a reflexão sobre o conceito adorniano de historiografia inconsciente passa necessariamente pela consideração do conceito de inconsciente proposto por Freud.

1.7.2 O inconsciente freudiano

Segundo Freud, a divisão da estrutura psíquica entre o que é consciente e o que é inconsciente se constitui como a premissa fundamental da psicanálise (FREUD, 2010, p. 56)[25]. O autor afirma que, na psique, ocorrem processos de repressão, os quais acontecem como mecanismo de defesa cujo objetivo é solucionar um conflito interno. Tais processos se desenvolvem não de modo a por fim a uma ideia, mas a evitar que ela se torne consciente: "Quando isso ocorre, dizemos que a ideia se encontra num estado 'inconsciente', e podemos apresentar boas provas para mostrar que, até mesmo quando inconsciente, ela pode produzir efeitos, incluindo até mesmo alguns que, finalmente, atingem a consciência" (p. 55).

Na linguagem psicanalítica, a psique é composta pelo "Ego" ou "Eu" (*Ich*), pelo "Superego" ou "Super-eu" (*Über-Ich*), pelo "Pré-consciente" (*Vorbewusst*) e pelo "Id" (*Es*), todos contendo ideias que permanecem inconscientes. O Super-eu corresponde à instância de advertência e proibição: "[...] o Super-eu terá domínio sobre o Eu como

---

[24] "*Schon an dieser Stelle lässt sich die These wagen, dass die romantische Vorstellung des Unbewussten nicht so sehr das Freudsche Konzept antizipiert, sondern viel mehr die Metaphysik des klassischen Tafelbildes in nachmetaphysischer Zeit zu konservieren trachtete* " (PRANGE, 2007, p. 177).

[25] O texto "O inconsciente", aqui referenciado, foi publicado originalmente em 1915. Os demais textos do autor mencionados nas páginas que se seguem, "A consciência e o que é inconsciente" e "O ego e o id", são de 1923.

consciência moral, talvez como inconsciente sentimento de culpa" (FREUD, 2011a, p. 31). Nosso maior interesse, para a presente discussão, se concentra nas demais instâncias psíquicas. O Eu é formado tanto por representações conscientes quanto inconscientes; o Id encontra-se totalmente inconsciente; o Pré-consciente (inconsciente assim como o Id) é constituído por representações inconscientes com potencial de se tornarem conscientes: "a diferença real entre uma ideia (pensamento) do Ics. [Inconsciente] ou do Pcs. [Pré-consciente] consiste nisto: que a primeira é efetuada em algum material que permanece desconhecido, enquanto a última (a do Pcs.) é, além disso, colocada em vinculação com representações verbais" (Freud, 2010, p. 62). O psicanalista apresenta uma metáfora que ilustra a relação que o Eu estabelece com o inconsciente: "O ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id, que contém as paixões [...]. Assim, em sua relação com o id, ele [o ego] é como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo [...]" (p. 68).

Mario Erdheim, em "*Das Fremde in der Kultur: zur Aktualität von Freuds Kulturtheorie*" (2007) ("O estrangeiro na cultura: sobre a atualidade da teoria da cultura de Freud"), aponta a definição de Freud do que seria o Id como resultado de um processo histórico. Erdheim afirma que durante um longo período, que se estendeu por milhares de anos, a humanidade interpretou como pertencente ao mundo exterior dos deuses, dos espíritos, da magia aquilo que Freud, no seu tempo, identificou como "mundo interior" (*Innenwelt*)[26] (p. 80). Articulando essa proposição com a compreensão do que seria o "inconsciente" durante o Romantismo, é possível compreender que, com a teoria freudiana, o inconsciente, enquanto conceito, é destituído de um sentido metafisico, passando a ser analisado, a partir das proposições da psicanálise, enquanto componente do plano material e humano.

É importante pontuar que o conceito de inconsciente de Freud representou uma ruptura não apenas em relação à compreensão idealista do inconsciente enquanto manifestação espontânea de uma força extraterrena, mas também frente à racionalidade cartesiana, que orientou o pensamento filosófico e científico a partir do século XVII: com a "fundamentação filosófica de R. Descartes, que transforma a consciência pensante no

[26] "*Was Freud als Es, zuweilen auch als ‚inneres Ausland' bezeichnet, war das Produkt eines langen historischen Prozesses. Während langer, tausende von Jahren dauernde, Epochen lokalisierten die Menschen das, was Freud seinen Zeitgenossen und auch den meisten von uns als* Innen*welt erschien, in der Außenwelt als Götter, Geister, Magie, als heiligen Rausch und Besessenheit*" (ERDHEIM, 2007, p. 80).

ponto de combustão do conhecimento de si e do mundo, o conceito de inconsciente[27] foi excluído, na medida em que o pensamento (*cogitatio*) passou a ser definido pelo fato de sermos, imediatamente do nosso interior, dele conscientes[28]" (KAISER-EL-SAFTI, 2007, p. 2). O próprio Freud, em seus trabalhos, reconheceu a novidade e o desafio que sua teoria representava para o pensamento filosófico de então:

> Para muitas pessoas que foram educadas na filosofia, a ideia de algo psíquico que não seja também consciente é tão inconcebível que lhes parece absurda e refutável simplesmente pela lógica. Acredito que isso se deve apenas a nunca terem estudado os fenômenos pertinentes da hipnose e dos sonhos, os quais [...] tornam necessária essa visão. Sua psicologia da consciência é incapaz de solucionar os problemas dos sonhos e da hipnose (FREUD, 2010, p. 56-57).

Por essa observação, tem-se que, na opinião de Freud, a razão cartesiana é insuficiente para explicar todos os fenômenos da psique, dentre os quais o psicanalista menciona os sonhos e a hipnose, em que conteúdos inconscientes se manifestam no consciente, revelando que o sujeito não domina seus pensamentos como propunha a filosofia herdeira do "Discurso do método". Freud estava prioritariamente interessado na investigação de casos clínicos. Adorno, por sua vez, insere conceitos da psicanálise, ao propor reflexões teóricas sobre a obra de arte, em um sentido que se afasta tanto da metafísica romântica quanto da crença no sujeito cartesiano.

1.7.3 O estado latente e a obra de arte

O termo *Geschichtsschreibung* ("historiografia"), usado por Adorno, se refere ao registro da história factual, *res factae*, trata-se de história não fictícia (WEIDAUER, 1995, p. 9). A afirmação de que a arte é "historiografia inconsciente" (*bewusstlose Geschichtsschreibung*) propõe que objetos artísticos compõem e registram a história factual, ao mesmo tempo em que são, como objetos de criação, fictícios, e isso se dá de forma inconsciente. Os termos seguintes na citação adorniana analisada, "anamnese do subterrâneo, do recalcado", confirmam que a historiografia presente nas obras de arte diz respeito aos aspectos da cultura e da sociedade que se encontram em um estado não elaborado ("subterrâneo", "recalcado"), aproximando-se da concepção freudiana de que

---

[27] O conceito de inconsciente excluído se trata, aqui, daquele assumido pelo idealismo alemão.

[28] "*Mit R. Descartes' Neubegründung der Philosophie, die das denkende Bewußtsein zum Brennpunkt der Selbst- und Welterkenntnis macht, wird das U. insofern ausgeschlossen, als das Denken («cogitatio») dadurch definiert wird, daß wir uns seiner unmittelbar aus uns selbst bewußt sind*" (KAISER-EL-SAFTI, 2007, p. 2).

há conteúdos (representações, pulsões) presentes na estrutura psíquica que, mantendo-se em estado inconsciente, não são apreendidos pelo sujeito.

O termo "anamnese" possui um sentido duplo que é interessante para a compreensão do caráter inconsciente da obra de arte enquanto historiografia. Em sua origem grega, a palavra anamnese (ἀνάμνησις) significa "lembrança" ou "memória". Portanto, a "anamnese do subterrâneo" seria, em um primeiro sentido, a lembrança do que não se encontra visível, espécie de recuperação do esquecido. Além disso, desde o século XVII, o substantivo "anamnese" passou a ser utilizado para nomear o procedimento de perguntas feitas por um médico ao paciente – sobre sintomas, histórico familiar, suas condições de vida etc. – como parte do processo de elaboração do diagnóstico (HERRLINGER, 2007, p. 1). Esse último uso se cristalizou no ocidente, onde a "anamnese" é compreendida, de forma geral, como a pré-história de uma doença (p. 2). Portanto, considerando a palavra no contexto da *Teoria estética*, é possível pensar na "anamnese do subterrâneo" como a indicação da presença de sintomas que revelam a existência de uma doença, a qual possui uma pré-história. Assim, a arte como anamnese do subterrâneo seria a um só tempo a lembrança do que se encontra esquecido e a chamada de atenção para sintomas que indicam a existência de um mal a ser tratado – no caso, no campo da realidade empírica.

Esses significados de "anamnese" são articuláveis a um outro momento da *Teoria estética*, em que Adorno afirma que "enquanto materialização da consciência mais progressista, [...] o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente" (ADORNO, 2012, p. 290-291). Aquilo que é materializado na obra de arte como historiografia inconsciente é resultado do trabalho do autor ("materialização da consciência mais progressista"), mas independente da percepção ativa deste. O pensador alemão destaca que existe uma diferença entre a materialização da história na obra de arte como conteúdo de verdade "e a consciência e a vontade do artista e, certamente, com a força da sua própria autoconsciência" (p. 198). A arte como historiografia é inconsciente, tanto no sentido de conter ideias e percepções sobre a sociedade que estão, para a sociedade mesma, em um estado que demanda atenção ou interpretação, quanto no sentido de que a materialização da historiografia na obra independe da decisão ativa ou da percepção consciente do artista.

A afirmação de que a historiografia inconsciente está "ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente" se aproxima da ideia de uma "anamnese do subterrâneo", como lembrança do que não está visível e como sintoma de um mal-estar,

e a elucida. O conteúdo que “se manteve em estado latente” é identificável ao que se encontra no subterrâneo. Segundo Freud:

> uma ideia que é consciente agora não o é mais em um momento depois, embora assim possa tornar-se de novo, em certas condições que são facilmente ocasionadas. No intervalo, a ideia foi... Não sabemos o quê. Podemos dizer que esteve latente e, por isso, queremos dizer que era capaz de tornar-se consciente a qualquer momento. Ora, se dissermos que era inconsciente, estaremos também dando uma descrição correta dela. Aqui “inconsciente” coincide com “latente e capaz de tornar-se consciente” (2010, p. 57).

Aquilo que se encontra em estado latente corresponde ao que se encontra inconsciente, mas com potencial de tornar-se consciente, isto é, trata-se de uma representação que se encontra no Pré-consciente. A existência de pulsões em estado latente se conecta ao que está esquecido no subterrâneo, mas com a possibilidade de vir à superfície e que se manifesta como sintoma de uma enfermidade ainda por ser diagnosticada e tratada.

Freud afirma que o que está em estado reprimido, ou seja, inconsciente no Id, retorna, “a ideia rejeitada é substituída por um substituto por deslocamento, frequentemente um deslocamento para algo muito pequeno ou indiferente” (p. 82). Além disso, o psicanalista observa que as ideias que se encontram em estado latente são colocadas “em vinculação com representações verbais”:

> A pergunta “como uma coisa se torna consciente?” seria assim mais vantajosamente enunciada: “como uma coisa se torna pré-consciente?” E a resposta seria: “vinculando-se às representações verbais que lhe são correspondentes”. Essas representações verbais são resíduos de lembranças; foram antes percepções e, como todos os resíduos mnêmicos, podem tornar-se conscientes de novo (p. 62).

No âmbito clínico, Freud considerou os sonhos e a hipnose como contextos em que o que está em estado de latência ganha manifestação verbal, além disso, observou que conteúdos em estado inconsciente se manifestam por meio de pequenos erros da psique no cotidiano, como pela ocorrência de atos falhos e lapsos (FREUD, 2014). Esses processos foram observados pelo médico em casos individuais, portanto, quando escreve, por exemplo, sobre os resíduos de lembranças, ele se refere a lembranças que pertencem exclusivamente ao sujeito analisado. Para pensarmos sobre a obra de arte como historiografia inconsciente, nos termos adornianos, é importante não desconsiderar as devidas diferenças entre a psicanálise como medicina e os conceitos psicanalíticos como

chaves de leitura que permitem a compreensão de conceitos da teoria estética de Adorno. A presente retomada dos escritos de Freud não visa à proposição de uma leitura psicanalítica das obras de Ramos, Nassar e Tapajós – a qual, como observa Anatol Rosenfeld em "Psicologia profunda e crítica" (1996), quando empreendida com cautela, pode apresentar resultados relevantes (p. 103) –, mas sim à compreensão da teoria de Adorno. A partir das observações de Freud sobre representações que se encontram em estado latente, é possível pensar na literatura, enquanto historiografia inconsciente, como um espaço em que conteúdos que estão em estado latente na história – devido a um esquecimento historicamente construído – ganham representação verbal. Os resíduos de lembranças que apontam para a historiografia inconsciente na arte podem ser compreendidos como lembranças de origem coletiva, cujo esquecimento ou recuperação têm impactos no campo social, não apenas individual. A partir da noção de retorno por meio de um substituto, podemos pensar que as reiterações colocadas sob foco no presente trabalho são os "resíduos de lembranças" a que devemos nos atentar para nos aproximarmos do que se encontra esquecido, recalcado, inconsciente na história brasileira e que necessita de elaboração.

A ideia da obra de arte como "historiografia inconsciente" e "anamnese do subterrâneo" motiva a refletir sobre a reiteração de mortes femininas, narradas por homens, na literatura brasileira e, de modo mais específico, sobre a presença desses elementos em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*. Eles constituem os resíduos de lembranças, que retornam, chamando a atenção para uma história inconsciente da sociedade brasileira a ser recuperada. À narração do homem sobre a morte de uma mulher se somam a violência como motivadora das mortes e o silêncio das mulheres, que não têm a possibilidade de contar suas próprias histórias. Estes quatro elementos, como constitutivos das obras, serão analisados e aprofundados nas páginas que se seguem.

A aproximação de diferentes obras literárias para compreensão do que está em estado latente pode ser ainda pensada a partir de uma observação de Adorno enunciada em uma de suas aulas sobre estética, registrada por Ruth Sonderegger, no capítulo "*Ästhetische Theorie*" ("Teoria estética") do livro *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (*Adorno* Handbuch[29]*: vida, obra, efeitos*). Para o filósofo, o conteúdo de

[29] A categoria "*Handbuch*", na Alemanha, refere-se a um tipo de publicação acadêmica que reúne artigos de especialistas sobre um determinado autor ou tema. Uma tradução aproximada, mas não exata, para o português seria "compêndio".

verdade, isto é, a relação entre a lógica da obra e a lógica do seu contexto de produção, só pode ser compreendido pela aproximação entre a realidade (contexto histórico) e a síntese de diferentes momentos da obra em relação uns com os outros (2011, p. 420)[30]. Assim como uma obra é constituída por diferentes momentos, cuja aproximação é fundamental para entendimento do objeto artístico na sua relação com a história, propõe-se que é possível e enriquecedor, para leitura das próprias obras e da sua articulação com a realidade social, aproximar diferentes momentos de diferentes obras, entendendo que, em relação umas com as outras, elas produzem conhecimento sobre o tempo histórico.

[30] "*Das, was man nun vielleicht als den Gehalt des Kunstwerks definieren könnte (...) das wurde dann vielleicht die Art sein, in der diese Synthesis – also dieser Prozess der Momente des Kunstwerks in ihre Beziehung zueinander, der dann zugleich auch das Resultat des Ganzen ist – die Beziehung, in der diese Synthesis nun steht zu der Realität"* (ADORNO, 1958/59, apud SONDERREGER, 2011, p. 420). Não foi possível obter acesso direto ao conteúdo da aula (*Vorlesung)* de Adorno citado no referido artigo, pois esta não se encontra publicada. A citação é referenciada, na edição *Adorno-Handbuch*, como sendo proveniente de pesquisas que se valeram de materiais de arquivo e de espólio do autor (KLEIN; KREUZER; MÜLLER-DOOHM, 2012, p. XVI). Devido a isso, faço a citação indireta do filósofo, tornada possível pelo trabalho de Sonderreger.

Capítulo 2
HOMENS QUE NARRAM

2.1 Narrar para compreender

Em "Teoria da narrativa: posições do narrador" (1998), Arrigucci Jr. afirma que frequentemente o romance se constitui como resultado da busca por um objeto de desejo que, de alguma maneira, escapa:

> Quase sempre o que é a narrativa? É um movimento do desejo em função de um objeto esquivo. [...] Há uma busca de alguém ou de alguma coisa. É um objeto do desejo que quer acertar aquele alvo. (p. 40).

Paulo Honório, André e "ele" evocam insistentemente em seus relatos os sentimentos desencadeados pela morte de, respectivamente, Madalena, Ana e "ela", bem como o passado junto a elas, deixando ao leitor a impressão de que a perda das mulheres amadas seria a força motriz para o ato de narrar, o que está de acordo com a proposta de Arrigucci Jr. Nas obras em questão, a busca pelos objetos de desejo se trata de uma busca por objetos de desejo perdidos *a priori*, levando-se em conta que todas as narrativas são posteriores às mortes que narram. Sob esse ângulo, os romances não apresentariam um espaço de busca por um possível reencontro literal, pois este é inviabilizado pela morte. Alternativamente, a busca pelas amadas perdidas se daria por meio da criação de um espaço em que a continuidade da existência delas seria possível a partir da elaboração verbal a respeito de quem foram essas mulheres, por parte dos que seguem vivos. Desse modo, pela narrativa daquele que vive, a mulher amada morta pode ser evocada e, nesse sentido, a busca pela amada perdida se apresenta como ato de relembrar, reelaborar e registrar.

Em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*, com particularidades em cada um deles, a preservação da memória das mulheres mortas centrais às narrativas é perpassada de maneira intensa pela persistência de um passado que assombra os narradores-personagens. Os gestos de busca pelas mulheres perdidas, por meio das reelaborações narrativas do passado, nas três obras, são marcados por uma ânsia por ordenação de experiências que carecem de compreensão. No caso de Paulo Honório, que declaradamente se propôs a escrever um livro, a tentativa de organização pode ser

observada nos trechos “descascar ideias” e “canalizar para termo razoável” uma prosa que “se derrama como a chuva da serra”, ou seja, difusamente:

> Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. [...] Há cerca de quatro meses, [...] ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me [...]. De repente voltou-me a ideia de construir o livro [...]. Desde então, procuro descascar fatos [...]. Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto [...] (RAMOS, 2015, p. 215-216).

Apesar dos esforços, o que o homem obtém é uma “vaga compreensão de muitas coisas”, reflexão na qual se entrevê a impossibilidade de dominar de maneira racional o vivido. O princípio do excerto, que evoca Madalena, morta há dois anos, sugere que a decisão pela escrita de um livro se conecta a essa morte. Nesse trecho, percebe-se a articulação entre o ato de narrar e a busca por um objeto perdido, isto é, a esposa morta. A matéria difusa da experiência, que se deseja “descascar”, “canalizar”, compreender, é matéria relacionada à mulher e provavelmente ao seu suicídio.

Observemos reflexões de André, em *Lavoura arcaica*:

> [...] onde eu tinha a cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um cachecol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera; não era o meu sono, como um antigo pomo, todo feito de horas maduras? que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorrateiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado? essas as perguntas que vou perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido [...] a arrumar blocos de pedra em uma prateleira; não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: ‘que tormento, mas que tormento, mas que tormento!’ fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas, traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, [...] e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo, pacientemente (NASSAR, 2012, p. 49-50).

A reflexão inclui uma série de perguntas, o que dá a ver um narrador que possui muitas dúvidas e inquietações. Estas se expressam em “madrugadas inteiras em claro”, “danação do espaço”, “madrugador enlouquecido” e “que tormento, mas que tormento, mas que tormento!”, trechos que indicam um estado de espírito agitado e angustiado. A elaboração de perguntas permite a compreensão de que o narrador se vê tomado por um

desconhecimento. Diante deste, André busca ordenar as experiências passadas que motivam as interrogações, o que está posto em "vou perguntando em ordem", "a arrumar blocos de pedra em uma prateleira" e em "traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros", sendo este um "silêncio esquadrinhado". Os vocábulos "ordem", "arrumar", "traçando", "simetria" e "esquadrinhado" abarcam sentidos de exatidão e harmonia. Junto à tentativa de ordenação de experiências vê-se a busca pela descoberta de um sentido, expressa em "escavando a terra". O conflito entre o desejo pela ordem e a impossibilidade da ordem se sedimenta na dialética da afirmação "mas que doce amargura dizer as coisas traçando num quadro de silêncio a simetria dos canteiros, [...] e nesse silêncio esquadrinhado em harmonia, cheirando a vinho, cheirando a estrume, compor aí o tempo [...]", em que se contradizem o doce e a amargura; o dizer as coisas e o silêncio; o cheiro que é simultaneamente de vinho e de estrume; o compor, que é enunciação, no silêncio.

Abaixo, lê-se uma citação de *Em câmara lenta* que apresenta uma reflexão de "ele" em uma época em que os grupos de resistência à ditadura já quase não possuem integrantes e atividades:

> Hoje eu olho para essa parede em minha frente, a mesma parede todos os dias, onde desfilam os rostos conhecidos, e ela me devolve, com suas manchas, os fragmentos do passado. Fragmentos: as peças do jogo de armar. E uma tênue linha de ligação, um fio quase capaz de organizar as peças – a tensão. Cada momento não existiu isolado, nem se ligou linearmente aos outros. [...] o jogo de armar é interminável: o próprio fato de organizar as peças representa a criação de uma peça nova [...]. Reúno os fragmentos do passado, recomponho a dilaceração, desvendo o mistério: apenas arranhei uma nova superfície e é preciso recomeçar, ir mais fundo (TAPAJÓS, 1977, p. 112-113).

O narrador expõe o passado como formado por fragmentos, chamados também por ele de "peças do jogo de armar". Ele afirma que reúne os fragmentos e recompõe a "dilaceração", isto é, tenta reparar aquilo que está rompido. Percebe-se que há, por parte do protagonista, a busca por uma unidade, por uma organização das peças que resulte em uma totalidade dotada de sentido. Essa totalidade, no entanto, não é alcançada, pois "ele" constata que "o jogo de armar é interminável". O próprio parágrafo apresenta uma constituição fragmentária. O trecho afirma que a mesma parede que oferece ao narrador-personagem fragmentos apresenta também "uma tênue linha de ligação, um fio quase capaz de organizar as peças – a tensão". Como em *Lavoura arcaica*, a situação de conflito em que se encontra o narrador se manifesta formalmente pela coexistência do fragmentário e da linha de ligação na mesma parede, bem como pela percepção da organização como tensão. Os momentos do passado que o sujeito contempla não estão

isolados uns dos outros, mas também não se articulam de modo linear. Por mais que o narrador reúna "os fragmentos do passado", recomponha "a dilaceração" e desvende "o mistério", este permanece como tal, pois é sempre "preciso recomeçar, ir mais fundo", conclusão incompatível com o mistério desvendado.

Nos três casos, portanto, os intentos de ordenar experiências passadas e pensamentos a elas vinculados se relacionam com os desejos de compreensão do vivido. Podemos entender a conexão entre esse anseio e a elaboração narrativa a partir de um diálogo com reflexões de Paul Ricoeur no capítulo "Tempo e narrativa: a tríplice mimese", do primeiro tomo de *Tempo e narrativa* (1994). Segundo o autor, quando ações são organizadas por meio da elaboração sintagmática de uma narrativa, elas "recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer" e que, por meio da narração, "termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis e operam conjuntamente" (1994, p. 91). De acordo com o autor, a narrativa favorece, pela configuração de um núcleo lógico estruturado a partir de recursos de coesão e coerência, a compreensão de diferentes acontecimentos, que fora da composição narrativa não se encontram integrados. Ricoeur observa que tal articulação favorece o entendimento de diferentes ações devido ao fato de, na narrativa, elas serem aproximadas como se estivessem vinculadas a uma lógica causal: "Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão" (p. 105). Para o autor, o encadeamento de fatos por meio da narrativa está intimamente conectado com a organização do tempo: "[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo [...]" (p. 83). O tempo narrativo a respeito do qual o estudioso disserta no capítulo corresponde ao tempo cronológico. Como tempo linear, ele conferiria um encadeamento em termos de causa e consequência aos acontecimentos do enredo.

Ricoeur afirma que é a esquematização da forma narrativa que permite a interação de um leitor com um texto: "[...] os paradigmas recebidos estruturam as expectativas do leitor e o ajudam a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história narrada. Fornecem linhas diretrizes para o encontro entre o texto e seu leitor" (p. 117). A partir de tais proposições, compreendendo a elaboração narrativa como uma maneira de articular diferentes fatos, de possibilitar a sua assimilação e de tornar a história acessível para o leitor, é possível pensar em Paulo Honório, André e "ele" como narradores que são ao mesmo tempo leitores de suas próprias histórias. As reflexões que

dão origem às suas narrativas são um intento de organizar distintas experiências e sentimentos, muitos dos quais para eles incompreensíveis, de maneira a tornar tais experiências e sentimentos, para eles mesmos, inteligíveis. No entanto, as narrativas não conseguem estabelecer uma ordenação total dos fatos que lhes constituem, como percebemos pela frustração de Paulo Honório diante da constatação de uma "vaga compreensão" das "muitas coisas que sente" e pela presença de contradições nas reflexões de André e "ele" sobre suas experiências. Ao contrário, as histórias são marcadas por contradições e por questionamentos para os quais os narradores não encontram soluções. Se por um lado estamos diante de narrativas cuja existência é resultado de buscas por parte dos narradores pela compreensão e ordenação do vivido, por outro lado, elas revelam limitações em tal intento.

A organização narrativa que corresponde de modo adequado às categorias propostas por Ricoeur, formando uma totalidade articulada em termos de causas e efeitos, diz respeito a um modelo de romance tradicional, no qual "O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se essa se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo" (ROSENFELD, 1998, p. 92). A distância desse narrador lhe permitiria o domínio da matéria narrada, a qual era desenvolvida de maneira coerente e não fragmentária. As constituições de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*, por sua vez, podem ser compreendidas com base em reflexões de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno. *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* são obras contemporâneas, e não modernas, portanto, as reflexões de Rosenfeld necessitam de uma mediação que reconheça a existência de diferenças entre as obras de diferentes épocas. Diversos romances contemporâneos, todavia, como é o caso dos aqui estudados, apresentam elementos do romance moderno. Tais semelhanças podem ser pensadas e analisadas, de maneira produtiva, a partir de determinadas considerações propostas no ensaio do crítico literário.

Segundo Rosenfeld, o romance moderno, se diferenciando do romance tradicional, apresenta um narrador que "já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela [...]. Quanto mais o narrador se envolve na situação [...] tanto mais os contornos nítidos se confundem: o mundo narrativo se torna opaco e caótico" (p. 92). Paulo Honório, André e "ele" são narradores profundamente envolvidos com os fatos narrados em suas histórias, eles possuem dúvidas, não apenas em relação a ações e sentimentos de outros personagens, mas também aos seus próprios. Rosenfeld

afirma que a mudança na perspectiva narrativa e a fragmentação do romance são resultados da "precariedade do indivíduo no mundo moderno" (p. 97):

> Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser "um mundo explicado", exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (p. 86).

Há uma convergência entre a percepção, por parte de Rosenfeld, dos impactos das transformações históricas na forma do romance e as propostas estéticas de Theodor Adorno em ruptura com aspectos do idealismo alemão, como visto na página 81 do Capítulo 1. Em termos históricos, é relevante situar as obras selecionadas de Ramos, Nassar e Tapajós em seus contextos de produção específicos, no Brasil dos anos 1930 e 1970, os quais podem ser identificados à realidade marcada pela posição precária do ser humano em um mundo caótico, que o ameaça, e por um "estado de fluxo e insegurança". Os três romances estudados foram escritos e publicados em períodos de instabilidades e autoritarismos políticos: as primeiras edições dos dois mais recentes, de Nassar e Tapajós, vieram a público durante a ditadura militar; *S. Bernardo*, publicado em 1934, três anos antes do início da ditadura de Getúlio Vargas, se localiza historicamente no contexto da Revolução de 30, que instituiu um governo provisório marcado por um crescente sentimento anticomunista e pela supressão de garantias individuais, mesmo antes do golpe getulista (PAIXÃO, 2011, p. 150). As narrativas foram produzidas em realidades em que o sofrimento cotidiano, a redução das liberdades e o controle dos cidadãos se apresentavam de maneira acentuada, o que tem impactos no tema e na forma dos romances. Especificamente em relação à *Em câmara lenta*, por exemplo, Carlos Augusto Carneiro Costa destaca que o romance foi escrito dentro de uma prisão:

> Além das circunstâncias triviais de uma situação de confinamento em um espaço caracterizado pela precariedade da sobrevivência humana, seu autor foi exposto, por algum tempo, a diversas práticas de tortura. Intuitivamente, é possível dizer que a prisão nega a possibilidade de produção artística em sentido afirmativo. Sua estrutura aterrorizante, constituída por grades de ferro, parece impedir não apenas o deslocamento físico do detento, mas o próprio movimento de sua imaginação. Mesmo em tempos de democracia institucionalizada, a prisão sempre se mostrou e continua a se mostrar como um espaço não apenas punitivo, mas também repressivo e violento. Em situações de autoritarismo de Estado, como no caso da Ditadura Militar no Brasil, as grades se tornam menos agressivas do que os instrumentos e mecanismos de tortura (2012, p. 28).

O crítico observa que tal contexto de produção, hostil à vida humana e às liberdades individuais, tem impactos sobre a forma narrativa do texto de Tapajós, a qual "[...] não pode ser compreendida de maneira desvinculada desses acontecimentos. Sua construção descontínua, [...] em uma palavra, fragmentada, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção" (p. 28-29).

É também relevante, para reflexão sobre os romances com base nas proposições de Rosenfeld, o fato de que *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* narram histórias que se desenvolvem em torno de episódios de grande sofrimento, o qual é experimentado pelos narradores e por outras personagens. Paulo Honório, André e "ele" têm suas tentativas de compreensão dos próprios sentimentos, principalmente relacionados à morte das mulheres amadas, abaladas por dúvidas, incertezas e pela instabilidade advinda de uma dificuldade em reconhecer o que é tempo passado e o que é tempo presente. Rosenfeld compreende o aparecimento de uma consciência narrativa oscilante no romance moderno, destituída de domínio sobre a matéria narrada, como consequência de uma realidade em que já não é possível acreditar no domínio do sujeito sobre sua própria mente – em acordo com a teoria freudiana do inconsciente – e sobre o destino de sua vida: "Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e objetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira" (p. 81). Uma das formas da fragmentação nos romances estudados, bem como da manifestação da falta de compreensão dos personagens sobre suas próprias experiências, está justamente na quebra do tempo cronológico.

As três narrativas, cada uma a seu modo, promovem a impressão de que, em alguns momentos, as fronteiras entre tempo passado e tempo presente deixam se ser precisas, e ambos se confundem. O elemento por meio do qual, segundo Ricoeur, na narrativa tradicional fatos distintos ganham uma forma bem encadeada – o tempo –, é aquele que Rosenfeld percebe se desintegrar de maneira enfatizada no romance moderno (p. 80).

A elaboração de uma narrativa é uma estratégia para conferir articulação e linearidade a acontecimentos e sujeitos que se encontram desintegrados. No entanto, os romances aqui estudados, localizados em contextos de produção hostis à vida humana, apresentam essa tentativa frustrada e a artificialidade da ordenação denunciada pela sua

própria forma: “Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (p. 85). Nos três romances, de maneiras distintas, verifica-se a fragmentação do tempo e do espaço e a ruptura com uma lógica segundo a qual todos os acontecimentos poderiam ser compreendidos a partir de causas bem definidas.

2.1.1 Paulo Honório: o retorno do passado

Na conjuntura analisada, em que a narrativa é desenvolvida com vistas à compreensão das experiências passadas, Paulo Honório é o único dentre os narradores do *corpus* que de maneira direta expõe o seu relato como processo de escrita e, inclusive, reflete sobre o ato de escrever:

> Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.
> Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais [...].
> Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que [...] eu meteria na esfomeada *Gazeta* [...] (RAMOS, 2015, p. 7).
>
> Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.
> [...] Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro.
> Continuemos. Tenciono contar a minha história. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis [...] (p. 11).
>
> [...] As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. [...]
> – Então para que escreve?
> – Sei lá! [...] (p. 13).
>
> Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.
> E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.
> Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as ideias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel. Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena [...]. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração [...] (p. 117-118).

Paulo Honório se reconhece como um autor ("se souberem que o autor sou eu"), que exprime noção e intenção editorial: sua história está contada no objeto livro, que seria colocado à venda ("volumes expostos"; "um milheiro vendido") e matéria de crítica jornalística ("graças aos elogios que eu meteria [...] na *Gazeta*", isto é, crítica elogiosa e comprada). Em um segundo momento, após a falha da tentativa de compor a obra pela "divisão de tarefas", este livro seria "publicado sob pseudônimo". Paulo Honório faz considerações, também, sobre a linguagem que usa, e considera que ela necessitaria da intervenção bondosa do leitor para ser traduzida para "linguagem literária". Assim, também a noção de interlocução e recepção se faz presente nas considerações do narrador sobre o seu relato. Trata-se, portanto, de um narrador que tem declaradamente o objetivo de contar uma história, que se planeja e se dedica com alguma diligência a esse exercício.

Não obstante afirme "Tenciono contar minha história", Paulo Honório em nenhum momento explica de maneira objetiva e completa o que o levou a querer escrever e publicar um livro. No princípio da narrativa, existe a possibilidade da motivação comercial, exposta em "Estive uma semana bastante animado [...] e já via os volumes expostos, um milheiro vendido". O intuito de escrever um livro para vendê-lo justificaria a tarefa, afinal, praticamente todos os esforços do narrador-personagem descritos ao longo da obra têm como fim o lucro. Após o fracasso da produção conjunta, no entanto, quando decide retomar a empreitada sozinho, o homem o faz "sem indagar se isto" lhe traria "qualquer vantagem, direta ou indireta". Essa postura é uma exceção às práticas de Paulo Honório, que, de acordo com Costa Lima, "têm as suas raízes na reificação da vida e dos valores estabelecida pelo seu afã de posse de *S. Bernardo*" (1969, p. 53). Lima observa que "A educação, a religião, as criaturas servem e são aceitas pelo proprietário conquanto não pretendam ser mais do que instrumentos de lucro e de defesa da propriedade" (p. 65). Então, por que escreveria este proprietário que se move pelo mundo segundo a lógica da aquisição de bens, se não por interesse financeiro? Na continuação do trecho da página 215, em que, escrevendo dois anos após a morte de Madalena, Paulo Honório parece querer ordenar experiências mal compreendidas, ele afirma que, "[...] quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de [...] compor esta história". Ocorre, então, uma percepção de que o ato de escrever está relacionado a um sentimento "insuportável" atrelado à viuvez. Em outros momentos, o próprio narrador se propõe o questionamento quanto a por que escreve. É curioso o seguinte trecho, em que o protagonista realiza essa reflexão:

> – Então para que escreve?
> – Sei lá! [...] (RAMOS, 2015, p. 13).

Paulo Honório lança a pergunta em formato de discurso direto, como se um terceiro lhe inquirisse a respeito de para que escreve, mas o contexto e o conteúdo não dão a ver que interlocutor seria esse. Por serem falas inseridas em uma situação de monólogo, em que o narrador disserta ao suposto leitor sobre seu ato de escrita, uma possibilidade de análise é que o próprio Paulo Honório tenha se colocado na posição do leitor e feito uma pergunta que lhe pareceria presumível – ou que seria uma pergunta dele mesmo para si. Assim, ao assumir duas vozes e se dirigir a si na 3ª pessoa, Paulo Honório exprime pela forma da escrita sua condição de sujeito difuso, como observa Rosenfeld sobre a configuração do narrador no romance moderno, que não é uno e que não tem o domínio de si mesmo, de suas razões e motivações.

Este desconhecimento é reiterado na resposta "Sei lá!". Já no excerto das páginas 117 e 118, o narrador afirma que a narrativa não serve "para nada", após uma vez mais se apresentar o questionamento quanto ao motivo para narrar. A repetição da pergunta quanto à finalidade da narrativa, a ignorância quanto à sua serventia ("Sei lá!") e a opinião de que ela não teria utilidade sugerem que a justificativa para o ato de narrar é um tópico que gera algum tipo de incômodo no narrador. Ele não sabe por que narra, mas, ao mesmo tempo, tem claro que é "forçado a escrever". O particípio "forçado" é intenso, abarca o sentido de algo feito contra a própria vontade. Sabemos, no entanto, que a decisão por escrever parte do próprio Paulo Honório, que ninguém lhe cobra a narrativa e que ele provavelmente não tem um prazo para finalizar a redação. O uso de "forçado", então, expressa que o homem se sente compelido a escrever, como se a escrita fosse um dever, sentimento que se conecta ao pio da coruja.

O narrador diz que, depois do fracasso do trabalho conjunto, abandonou o plano de escrever, "mas um dia" ouviu "novo pio de coruja" e iniciou "a composição de repente". O advérbio "de repente" sinaliza que o gesto de começar a composição foi espontâneo, destituído do planejamento de outrora, uma resposta automática a algo, provavelmente ao pio da coruja. Em "Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente", a adversativa "mas" marca que houve uma modificação no abandono da "empresa", isto é, da escrita do livro, a partir do pio. A ave se faz presente em outros momentos:

> Na torre da igreja, uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena (p. 9).
>
> Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo (p. 119).
>
> Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas (p. 183).

Esses são alguns dos trechos que conotam uma obsessão de Paulo Honório em relação às corujas, as quais aparecem em diferentes momentos do romance e estão simbolicamente atreladas ao imaginário do narrador. O trecho da página 9 sugere que a ave está conectada a uma inquietação do espírito ("estremeci") e à recordação de Madalena. No segundo trecho, da página 119, o narrador indica que os pios que escuta no presente têm uma relação com acontecimentos do passado. Mais que isso, as considerações "Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo" expressam uma permanência do passado no presente. A improbabilidade de uma mesma coruja piar no mesmo lugar por dois anos e a desconfiança supersticiosa de que o pio do presente seja o mesmo pio de dois anos atrás, evento que provoca assombro, formam uma imagem fantasmagórica:

> Podemos entender fantasmagoria como a irrupção de imagens no discurso, à revelia do esforço consciente do sujeito em organizar sua fala, com propriedades negativas e impacto atormentador. As fantasmagorias, que se comportam de acordo com a concepção benjaminiana de memória involuntária, são lembranças agônicas, pesadelos diurnos que se entrelaçam na fala (GINZBURG, 2004, p. 6-7).

O estremecimento de Paulo Honório após o pio da coruja, a aparição insistente do animal ao longo da narrativa, como um ser de outro mundo que surge para assombrar os viventes, e a adjetivação da ave como "amaldiçoada", no último dos trechos, junto à desconfiança do homem de que talvez se trate sempre do mesmo pássaro e do mesmo pio, são alguns dos traços negativos e atormentadores, que geram a sensação de que o animal se trata de um ser de outro mundo, provido de um mau agouro semelhante àquele associado ao corvo de Edgar Allan Poe, cujo eu lírico no poema "O corvo" recebe em uma noite solitária a visita da ave negra, a lhe anunciar que sua amada jamais retornará.

O último dos trechos de *S. Bernardo* transcrito, na página 183, é cronologicamente anterior aos outros dois e os explica, assim como ao pássaro-assombração: na tarde em que foi ao encontro de Marciano enquanto este buscava extinguir as corujas, Paulo Honório encontrou Madalena na igreja; ali teve sua última discussão com ela e, nesse

mesmo dia, a mulher se suicidou. A morte e sua descoberta por Paulo Honório aconteceram com os gritos da coruja soando ao fundo, o que explica a associação que o viúvo faz entre os pios e a mulher perdida, assim como os arrepios por estes causados.

A associação entre ouvir o pio da coruja e escrever tem como mediação a lembrança de Madalena ou, antes, a morte de Madalena. O ato de escrever como imperativo é uma resposta à ausência da mulher, pois a palavra escrita é a forma encontrada pelo narrador para tentar lidar com a necessidade de organizar ideias relacionadas ao episódio de perda. As fantasmagorias no presente da narração de Paulo Honório são uma constante ao longo do romance, se interpondo à atividade da escrita e a ela se imiscuindo, como no trecho abaixo:

> Levanto-me, procuro uma vela, que a luz vai apagar-se. Não tenho sono. Deitar-me, rolar no colchão até a madrugada, é uma tortura. Prefiro ficar sentado, concluindo isto. Amanhã não terei com que me entreter.
> Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo-a. Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me. Diligencio afastá-la e caminho em redor da mesa. Aperto as mãos de tal forma que me firo com as unhas, e quando caio em mim estou mordendo os beiços a ponto de tirar sangue (p. 219).

Embora diga que escrever é um modo de entreter-se nas madrugadas insones (a afirmação "Amanhã não terei com o que me entreter" diz respeito ao fato de que Paulo Honório está prestes a concluir a escrita do livro), do que se pode concluir que seria uma maneira de distrair-se quanto aos pensamentos que provocam a sensação de tortura, estes mesmos pensamentos não se dissipam, afinal, são passados para o papel. No meio da madrugada e da escrita, surge, como um fantasma, a lembrança perseguidora de Madalena. A ideia de perseguição por um morto, somada à descrição do ambiente, com a escuridão quebrada por uma vela no castiçal, e ao surgimento de um arrepio acentua o tom fantasmagórico, criando um cenário típico dos gêneros de horror. No capítulo 19 do livro, a fantasmagoria domina a cena, expondo de maneira contundente o tormento em que vive Paulo Honório, assim como sua incapacidade de superar o passado (p. 117-120)[31]. A aparição de Madalena é narrada da seguinte maneira: "O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: – Madalena!" (p. 117).

No final do trecho, há uma informação importante para compreensão do seu início: assim como as corujas foram exterminadas, os buracos de grilos que outrora

[31] A transcrição do trecho aqui em análise pode ser consultada na p. 239, "ANEXO B – Excerto do capítulo 19 de *S. Bernardo*".

existiram foram tapados ("Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos" [p. 120]). O esperado, portanto, seria que Paulo Honório não escutasse mais pios de corujas ou cantar de grilos. Na afirmação de que "O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar", é possível inferir uma marcação textual da interrupção do tempo dos humanos, contabilizado pelo relógio silenciado, que é símbolo de tempo medido e civilizado, e o início de um tempo dos fantasmas, assinalado pelo canto dos grilos inexistentes. Madalena "surge" no aposento: em um instante não estava ali, no outro, estava, aparição inexplicável e sobrenatural, por isso, causadora de surpresa, a qual é sinalizada pelo ponto de exclamação junto ao nome da mulher. A partir da aparição da personagem para Paulo Honório, são apresentadas ao leitor diversas contradições: o narrador afirma que a voz da mulher chega aos ouvidos, depois, observa que "não é aos ouvidos"; ele diz que vê Madalena, mas não com os olhos. Nesse momento, a confusão e a ausência de fronteiras entre o real e o fantástico estão estabelecidas. Na segunda enunciação do nome de Madalena, como discurso direto, ele é acompanhado não pela exclamação, mas pelas reticências, trocando a surpresa pela contemplação ou pela reflexão, em consonância com a sugestão de uma continuidade (da presença da mulher), que pode ser lida como aquietação. A presença de Madalena é aceita pelo homem, que nela encontra carícias.

Os atos de Madalena, desse ponto em diante, são os mesmos que ela apresentava constantemente no tempo de sua vida, como preocupar-se com os empregados e querer colaborar com a melhora de suas condições ("Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano" [p. 118]). Paulo Honório, diante da aparição da esposa no presente, se comporta de modo semelhante ao que adotava no tempo anterior à morte dela. Da mesma maneira como fazia antes do suicídio da esposa, Paulo Honório se irrita com ela, pois ele não concorda com dar o tratamento proposto por Madalena às pessoas que trabalham na propriedade.

As contradições permanecem neste espaço em que se mesclam vida e morte, e a irritação é experimentada como calma. A calmaria se manifesta como resultado da presença de Madalena e do retorno da vida conhecida. Quando se pergunta sobre o motivo para estar irritado, Paulo Honório não usa, para responder, a preposição "com", regularmente empregada com o particípio "irritado": "irritado com mestre Caetano". Em vez disso, está irritado "contra" o homem (p. 119). O uso não normativo da preposição exprime um estado de oposição. Contudo, mestre Caetano também está morto. O estado de oposição, além de reforçar a confusão entre passado e presente, atesta a perpetuação

da reificação de Paulo Honório. A continuidade de uma postura agressiva, do protagonista, que pode ser vista na expressão “contra mestre Caetano” revela ao leitor que muito do que havia no marido violento e mesquinho permanece nesse narrador que nos fala, apesar da autocrítica empreendida em alguns momentos da narrativa. Paulo Honório desumaniza mestre Caetano ao reduzi-lo à função que exercia, o que está enfatizado pelo fato de o patrão esperar que o homem continue em serviço ainda que esteja morto.

A irritação, conhecida e não extinguida, brevemente o leva de volta para o mundo dos humanos, e a toalha reaparece. Tal qual o pio da coruja, Paulo Honório não sabe se essa é uma toalha do presente ou do passado. O objeto doméstico marca materialmente uma confusão entre os tempos e entre o mundo factual e o mundo das lembranças. Em seguida, Paulo Honório chama Casimiro, que ainda está vivo e segue na fazenda, fiel. Apesar do estado vivo e presente do homem, o narrador alega não ter clareza também sobre sua aparição, se se trata de uma visão “atual ou remota” (p. 119). Portanto, mesmo o que é presente e empírico ganha, em confronto com as memórias, uma expressão difusa. No artigo “O capítulo 19 de *S. Bernardo*: fusão, transfusão, confusão” (2018), Erwin Gimenez observa, sobre o trecho aqui em análise do romance de Ramos, que “Há um senso perplexo a tornear a dicção do narrador; cada palavra traz em si uma nuança, uma suspeita do relativo que a ideia deve frisar. [...] À medida que lhe fogem os objetos do passado, a narração emperra, e Paulo Honório tenta ainda abarcá-los num vaivém pendular, mas isso o leva a intuir os traços da ambiguidade” (p. 186). A ambiguidade está presente, também, nos termos cólera, ternura, raiva, vontade de chorar, sossego e quietude, violência, apontados como sentimentos que, não obstante inconciliáveis, habitam o mesmo homem. Paulo Honório se vê ameaçando a mulher já morta, “ameaço Madalena com o punho” (p. 119), reproduzindo no presente o comportamento que apresentava no passado e, dessa maneira, aproximando a relação entre seus gestos e o desenlace da história na forma do suicídio de Madalena.

Ao cenário onírico se somam D. Glória e seu Ribeiro que, apesar de vivos, já não moram em *S. Bernardo*. Na cena, eles estão em uma sala separada do narrador por um corredor comprido, o qual pode ser lido como uma metáfora da distância entre o presente e o passado. Paralelamente, a percepção de que a conversa dos dois, nesse lugar distante, é bastante clara evoca a permanência do espaço e tempo remotos no momento atual do narrador. Por outro lado, Paulo Honório diz que, apesar de claro, o diálogo é difícil de reproduzir (“O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido.

Apesar disso a palestra de seu Ribeiro e D. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem" [p. 120]), proposição que permite ao leitor verificar a incompreensão do narrador diante da mescla entre os dois cenários e da prolongação do passado no presente.

As reflexões confusas e pouco compreensíveis se misturam ao mundo empírico, no qual Paulo Honório sabe dizer que é julho e que as corujas e os grilos já não existem, reinando, então, o silêncio. Simultaneamente, entretanto, ele não sabe dizer que horas são e não ouve o pêndulo do relógio que antes batia. Essa conjuntura inexplicável incorpora, pela ausência do badalar das horas, a sensação de pausa na passagem do tempo. O passado de Paulo Honório permanece no presente, anulando noções como o correr das horas. Essa imagem apresenta o tempo como relativo e subjetivo, e não como o tempo cronológico dos relógios que batem de maneira adequada, o que estabelece uma correspondência com as reflexões de Rosenfeld sobre o romance moderno. Na conclusão de que "Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me", Paulo Honório reconhece que seria positivo ("conveniente") tentar mudar ativamente as circunstâncias que lhe levam à percepção de tempo parado. Contudo, como o tempo, o protagonista não consegue se mexer, ou seja, não consegue seguir em frente, e se sente sem capacidade de agência em relação ao que se tornou a sua vida.

O passado que ressurge no presente evoca a imagem de um homem estagnado no passado, cindido entre tempos, sentimentos, indivíduos vivos e mortos. A narrativa de Paulo Honório, por mais que se deseje ordenadora frente à desordem da vida, é expressão de uma cisão do sujeito e de suas experiências. O retorno insistente do passado no presente de Paulo Honório pode ser pensado em relação com elementos da teoria do trauma. Cathy Caruth, no livro *Unclaimed Experience: trauma, narrative and history* (1996) ("Experiência não reclamada: trauma, narrativa e história") afirma que "trauma" se refere a uma experiência repentina de grande impacto (*overwhelming*), à qual o sujeito responde frequentemente de maneira tardia, sendo tomado de modo repetitivo e incontrolável por alucinações e outros fenômenos intrusivos (1996, p. 11).

A partir dos elementos enunciados por Caruth, é possível analisar a perda de Madalena como um episódio traumático experimentado por Paulo Honório. O suicídio da esposa aconteceu, para o protagonista, de maneira inteiramente inesperada. Isso pode ser observado no fato de que, instantes antes de Madalena se suicidar, ele falara com ela sobre planos de que os dois viajassem: "Estou com vontade de viajar. [...] Passamos uns meses descansando, você cura a macacôa do estômago, engorda e se distrai. É bom a gente

arejar" (p. 191). Após essa cena, ocorrida na igreja da propriedade, Madalena se despede de Paulo Honório e, no mesmo capítulo (31), quando o marido retorna à casa, a mulher já está morta. Há um contraste grande entre a expectativa de em breve viajar com Madalena, como forma de distração e recuperação ("passamos uns meses descansando", "você cura", "é bom a gente arejar"), e encontrar o corpo dela desfalecido, devido à decisão da própria personagem por sua morte.

O grande impacto dessa perda, cuja elaboração é difícil, pode ser observado em diferentes passagens de *S. Bernardo*, por exemplo, pela percepção de que Paulo Honório chega a um impasse ao tentar compreender e organizar seus atos do passado e os sentimentos a eles associados. O impacto pode ser observado, ainda, no relato de uma angústia que não cessa: "Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me. Diligencio afastá-la e caminho em redor da mesa. Aperto as mãos de tal forma que me firo com as unhas, e quando caio em mim estou mordendo os beiços a ponto de tirar sangue" (p. 220). No trecho, vê-se que há um esforço de Paulo Honório por interromper as lembranças acerca de Madalena ("diligencio afastá-la"), as quais podem ser interpretadas, portanto, como intrusivas. A tentativa de afastar a lembrança da esposa é frustrada: "Penso em Madalena com insistência" (p. 220). O sofrimento e a angústia advindos das lembranças se desdobram em consequências físicas para Paulo Honório, que causa feridas no próprio corpo diante de uma recordação com impactos psicológicos excessivos, os quais ele não consegue absorver.

Os pios das corujas, que já não existem, frequentemente escutados por Paulo Honório, assim como o aparecimento de pessoas e elementos do passado podem ser compreendidos como formas de "alucinações e outros fenômenos intrusivos", que tomam o sujeito impactado pelo evento traumático, remetendo a este. Isso ocorre porque, quando a experiência de impacto não é plenamente compreendida por quem a viveu, ela continua retornando, como se o evento que causou o trauma nunca tivesse, de fato, se extinguido. Segundo o psicanalista Werner Bohleber, no texto "*Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse"* (2017) ("O desenvolvimento da teoria do trauma na psicanálise"):

> O trauma se torna um "buraco negro" na estrutura psíquica. Fragmentos traumáticos desintegrados assaltam, mais tarde, novamente o consciente, dominam o Eu (*ich*), que não consegue estruturar e integrar tais fragmentos. [...] A experiência traumática não pode ser descrita com um significado bem articulado, pois ela dilacera a rede de significados de uma pessoa (p. 63).[32]

[32] "*Das Trauma wird zum »schwarzen Loch« in der psychischen Struktur. Unintegrierte Traumafragmente brechen später wieder ins Bewusstsein ein, überwältigen das Ich, das diese Bruchstücke nicht strukturieren*

As elaborações de Paulo Honório sobre a morte da esposa e os eventos que levaram a ela se apresentam de maneira desarticulada. A dificuldade do homem em delimitar o que é passado ou presente, o que é fato ou imaginação indica que sua rede de significados foi dilacerada ("não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos"; "Agora seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram"). No trecho de *S. Bernardo* das páginas 117 a 120, o narrador depara-se com fragmentos que se referem à morte de Madalena e que assaltam a sua consciência, sem que ele tenha êxito em estruturá-los, integrá-los, compreendê-los. Tal "assalto" da consciência por meio de fragmentos pode ser verificado em elementos como o canto dos grilos, o surgimento de Madalena, a escuta da conversa de seu Ribeiro e D. Glória. Todos estes seres que repentinamente aparecem para Paulo Honório já não fazem, de modo factual, parte do seu presente.

Bohleber disserta sobre o trauma como ocorrência empírica e aponta que, devido à perda de significados provocada pelo evento traumático, este não pode ser elaborado de forma narrativa por sua vítima a menos que esta receba ajuda (p. 63), por exemplo, em situação clínica. A teoria psicanalítica do trauma colabora com a reflexão sobre o relato de Paulo Honório (bem como de André e de "ele", como será visto adiante), em aproximação às aparições do passado no presente do narrador, mas é necessário diferenciar o caso clínico, em que a narrativa é impossível, dos casos literários.

Márcio Seligmann-Silva, em "Literatura e trauma: um novo paradigma" (2005), reflete sobre a relação entre literatura e trauma e observa que o texto literário se conecta com o real e, assim, também com o real marcado por eventos traumáticos, busca "caminhos, que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. [...] nos fala da vida e da morte que está no seu centro" (p. 112). Ao mesmo tempo, a "literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas" (p. 112). A linguagem literária tem possibilidades e alcances que vão para além das possibilidades da linguagem do campo do "real": "[...] uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E qual limite é esse? É aquele que a 'separa' do 'real'. A literatura, portanto, encena a criação do 'real'" (p. 10). No plano empírico, provavelmente um Paulo Honório traumatizado não narraria sua história, mas a literatura

---

und integrieren kann. [...] Da das traumatische Erleben das Netz von Bedeutungen eines Menschen zerreißt, kann es auch nicht bedeutungsgebunden beschrieben werden" (BOHLEBER, 2017, p. 63).

nos permite ter acesso a essa experiência. Por meio da sua construção narrativa, podemos perceber a presença de elementos ainda não bem compreendidos pelo narrador, ou seja, em estado desintegrado, que, como disse Bohleber, “assaltam o consciente”; ou, em articulação com as reflexões sobre a teoria de Freud vistas no Capítulo 1, elementos que se encontram em estado latente e, portanto, com potencial de se manifestarem no consciente. Seligmann-Silva afirma que as imagens traumáticas têm sua correspondência na fragmentação da narrativa (2005, p. 104). No caso da cena analisada de Paulo Honório, podemos perceber a persistência da experiência não elaborada pela configuração fragmentária do tempo, pela fragmentação da compreensão que o narrador tem quanto ao que é mundo factual e ao que é mundo recordado, pela confusão das fronteiras entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Os fragmentos que surgem no texto, para o leitor, podem ser pensados como fragmentos traumáticos desintegrados que assaltam a consciência, sem que Paulo Honório possa atribuir a eles significados de maneira objetiva e articulada.

2.1.2 André: o passado que brota no presente

No caso de André, em *Lavoura arcaica*, não há colocações explícitas sobre o ato de escrever. Há apenas dois registros formais que sugerem que também ele seria um sujeito a escrever uma história. Trata-se da abertura de dois capítulos simétricos pela numeração, pela estrutura e pelo conteúdo: o 12, iniciado com a sentença “(Em memória do avô, faço este registro [...])” (p. 89), e o 24, que se abre com a afirmação quase espelhada “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras [...])” (p. 193). No primeiro caso, o objeto “registro” e, no segundo caso, o verbo “transcrevo”, que se associam ao ato de escrita, criam a possibilidade de que também este romance tenha um narrador-escritor. As demais ocasiões em que André fala no presente da criação narrativa não apresentam novos elementos que remetam diretamente à escrita. Há, por outro lado, outros vocábulos e estruturas que permitem reflexões sobre o ato de narrar e que se conectam sobretudo com o ato de trazer à memória:

> (Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à

> manivela na memória; e vou extraindo deste poço as panelas de barro, e uma cumbuca no parapeito fazendo de saleiro, e um latão de leite sempre assíduo na soleira, e um ferro de passar saindo ao vento para recuperar a sua febre, e um bule de água, e um fogão a lenha, e um tacho imenso, e uma chaleira de ferro, soturna, chocando dia e noite sobre a chapa; e poderia retirar do mesmo saco um couro de cabrito ao pé da cama, e uma louça ingênua adornando a sala, e uma Santa Ceia na parede, e as capas brancas escondendo o encosto das cadeiras de palhinha, e um cabide e um chapéu feito de curvas, e um antigo porta-retrato, e uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um cenário irreal, e puxaria ainda muitos outros fragmentos, miúdos, poderosos, que conservo no mesmo fosso como guardião zeloso das coisas da família.) (p. 62-63 – cap. 10 completo).

> [...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para ser vida nos subterrâneos da memória; ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco filtrando as cores antigas de emoções tão diferentes, compondo com a moldura da porta o quadro que ainda não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte; [...] (p. 97).

Os dois trechos apresentam um sujeito diante de um passado por elaborar. A elaboração está inscrita, primeiro, no incursionar "num sono já dormido", ou seja, voltar para o já vivido (já pensado, já recordado). André não tem completo domínio ou compreensão dos fatos já vividos e recordados, o que pode ser percebido pela associação desse passado ao momento de sono, e não ao estado desperto. A necessidade de ainda compreender e elaborar o passado está sugerida no giro "à manivela na memória", que marca a lentidão e o trabalho empregados na rememoração; se confirma no ato de puxar os "fragmentos, miúdos, poderosos" conservados em um poço por André, guardião zeloso das coisas da família, que, ao retirá-las do poço, as exime do esquecimento. O puxar, o girar a manivela e o incursionar são tarefas ativas, que demonstram agência do sujeito diante do seu passado. O segundo trecho se encontra no capítulo 17 do romance, que relata o encontro de André e Ana na casa velha onde a relação sexual seria concretizada. O relato dos fatos passados é interrompido pelo narrador, que passa a apresentar questionamentos digressivos no presente da narração, momento em que passado e presente se imiscuem, pela aparição neste de elementos daquele.

No excerto, há mais questionamentos sobre o passado do que uma postura proativa em favor da sua compreensão. Em meio às dúvidas, André reconhece a existência de uma quebra temporal, ainda que não consiga defini-la: "o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia a dia para

ser vida nos subterrâneos da memória". Uma de suas dúvidas reside em localizar essa fronteira difusa, que constitui a própria narrativa de *Lavoura arcaica*. O romance, dividido entre o presente dos fatos (a infância na fazenda, a conversa com Pedro na pensão, o retorno à casa paterna) e o presente da narração (momentos, como os citados, em que André reflete em um tempo posterior aos episódios contados), muitas vezes deixa em suspenso para o leitor o que se trata de vida nas correntes do dia a dia e vida nos subterrâneos da memória. A obra, portanto, assim como *S. Bernardo*, apresenta características que Rosenfeld verifica no romance moderno (1998, p. 81, p. 92), principalmente no que concerne à fragmentação do tempo, ademais, possui um narrador que expõe diversos desconhecimentos acerca da sua própria história.

Ao final da citação, André confirma seu papel ativo diante da composição ("compondo com a moldura da porta o quadro"), quando declara sobre o quadro ambíguo formado por vida e memória: "não sei onde penduro, se no corre-corre da vida, se na corrente da morte". Vimos que, nos capítulos 12 e 24, respectivamente, ele *registra* em memória do avô e *transcreve* em memória do pai. Como o registro e a transcrição pressupõem a escrita, é provável que ele *escreva* para recuperar, elaborar e tentar ordenar suas próprias memórias, isto é, decidir o que fazer com o quadro que está em suas mãos. Entende-se, assim, que a narrativa que dá acesso às palavras de André é resultado da relação que o personagem mantém com o seu passado, um passado que o perturba.

No primeiro excerto, o passado ganha forma pela apresentação de objetos do contexto familiar (os fragmentos miúdos e poderosos que são "as coisas da família"). As descrições dão a ver esse passado como um espaço negativo, conectado a um vocabulário de enfermidade, deterioração e melancolia: "gamelas ulceradas, carcomidas"; "caneca amassada"; "uma moringa [...] machucada"; "um torrador de café [...] lamentoso"; "uma chaleira de ferro, soturna"; e também como passado encoberto: "uma louça *ingênua* adornando a sala" (noção do que não acessa o sentido real); "as capas brancas *escondendo* o encosto das cadeiras de palhinha" (noção de ocultamento); "uma fotografia castanha, nupcial, trazendo como fundo um *cenário irreal*" (noção de engano) [grifos meus]. Esses fragmentos do passado, dotados de negatividade e de opacidade, são aproximáveis dos fragmentos de episódios traumáticos que, segundo Bohleber, retornam à consciência do sujeito.

A perda de Ana por André, tendo-se como base a definição proposta por Caruth, também pode ser compreendida como um evento traumático para o rapaz. Os acontecimentos que levaram à perda de Ana são inesperados em dois sentidos

importantes: em primeiro lugar, a expectativa de André era estabelecer com a irmã uma relação idealizada, destituída de negatividade ("vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história" [p. 118]). Nessa fala, vê que a ausência de trauma na história pessoal deles é encarada como uma consequência da ausência de ruptura nos laços familiares. O assassinato da irmã, portanto, diverge radicalmente da expectativa de continuidade na convivência e de estabelecimento de uma relação amorosa idílica.

Em segundo lugar, a atitude de Iohána de assassinar a própria filha acentua o caráter imprevisto do evento. André, além de ver o pai como um defensor convicto da preservação familiar, esperava dele a aceitação da relação incestuosa: "vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria das suas ideias que se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor" (p. 126). André é surpreendido pela morte de Ana, assim como pelo fato de seu pai ser o assassino da irmã amada.

André, no capítulo 10, se depara com objetos da família, que, apresentando-se de maneira desarticulada, podem ser compreendidos como fragmentos do passado. Devido à caracterização dos objetos por meio de adjetivos que os conectam à enfermidade e à melancolia, pode-se compreender que tais lembranças se referem a experiências percebidas pelo jovem como indesejáveis e promotoras de sofrimento. A memória de um passado traumático surge, assim, fragmentariamente, por meio de itens desarticulados, que não dão forma a um relato integrado em torno de fatos cujas causas e consequências sejam plenamente compreensíveis – para o narrador e para o leitor.

No segundo excerto, não é necessariamente o passado, mas o movimento do tempo que é impregnado pela negatividade: o tempo é um "algoz", "demônio terrível", a quem André se curva "cheio de medo", e as mudanças operadas por esse movimento são nomeadas como "instante terrível". Em meio ao passado, separado do presente pela agência do algoz tempo, uma figura se sobressai: "ela estava agora diante de mim, de pé ali na entrada, branco branco o rosto branco". Como as corujas de Paulo Honório, essa entidade do passado aparece no presente, "estava agora diante de mim", prolongando aquele neste. A coexistência de passado e presente, na sentença, está marcada pela aproximação do verbo "estava", no pretérito imperfeito, ao advérbio "agora", indicando um tempo ambíguo. A figura do passado que surge no presente o faz, assim como a coruja de Paulo Honório, como fantasma, associação imagética que podemos propor a partir da descrição do "branco branco o rosto branco". "Ela" é Ana, o que se infere não apenas

pelo conjunto da narrativa e pelo lugar central com que aparece nas recordações de André, mas também porque é essa a aparição que compõe o quadro que o narrador se divide entre pendurar ou "no corre-corre da vida", ou "na corrente da morte", em uma antecipação, para o leitor, da morte que vitimará a irmã alguns capítulos à frente. Além disso, o momento digressivo transcrito se dá no contexto em que André narra a aproximação da irmã desejada da casa onde ele passava seus dias na fazenda, aproximação que é sentida como oportunidade de realizar o desejo incestuoso que ele nutria pela jovem. Portanto, é possível observar uma analogia entre o protagonista de *Lavoura arcaica* e o narrador de *S. Bernardo*, pois André também é assombrado por uma morte em seu passado e se apresenta ao leitor como um sujeito perturbado em busca de respostas.

O quadro que o jovem não sabe onde pendurar pode ser compreendido como objeto que segue no meio do caminho, atrapalhando o prosseguimento da vida, ou segue nas mãos de André, que não sabe o que fazer com o artefato e tem, em consequência, seus demais movimentos impedidos. O quadro representa metaforicamente, junto aos objetos saídos do poço, os fragmentos do passado, que provocam perturbação no sujeito e permanecem, para ele, incompreensíveis, desarticulados de uma cadeia de significados de modo totalizante. O próprio quadro apresenta uma formação fragmentária: ele é composto por uma imagem do passado surgida no presente ("ela estava agora diante de mim"), imagem delineada de maneira incompleta e subjetiva, sendo formada por um "rosto branco", "cores antigas", "emoções diferentes" e "a moldura da porta". O quadro em suspensão, composto por imagens e momentos pretéritos, ao surgir na atualidade de André (no presente da enunciação), se coloca como um fantasma cuja presença entre os vivos se mantém de maneira insistente:

> "(... e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo; [...])" (p. 75).

Como Paulo Honório, André escuta vozes do passado. Dessa vez, não é um corredor, mas um fosso, nos quais as vozes se perdem, objeto que pela sua profundidade indica a distância entre o narrador no presente e as vozes do pretérito que ele continua a ouvir. As vozes que o narrador de *Lavoura arcaica* escuta são "difusas" e estão "perdidas" no fosso do qual saem, apresentando semelhanças com a conversa de seu Ribeiro e D. Glória, audível, mas incompreensível para Paulo Honório. Tratam-se, portanto, de vozes de um passado que não se pode recuperar e cuja compreensão, por

parte de André, não é clara. Além dos objetos familiares, que como visto anteriormente são materialização do passado para o qual André ainda olha, uma "água transparente" brota do fundo do poço. A função dos poços é justamente a de fornecer água para uso humano, então esse fosso, mesmo que seja um fosso do passado, ainda cumpre sua função. Ele é simultaneamente um fosso do presente. A constituição paradoxal do poço pode ser aproximada do caráter do trauma. Segundo Bohleber, "É paradoxal o fato de que o trauma, na verdade, é incidental e desconhecido para o sujeito, mas, enquanto permanecer desconhecido e incompreendido, ele será reavivado e surgirá como repetições" (2017, p. 66)[33]. É possível compreender as "vozes difusas perdidas" no poço como a manifestação dos fragmentos do passado incompreendidos. A água transparente que brota no fundo desse poço, por sua vez, indica o reavivamento e a repetição do passado, o seu brotar e persistir no presente. O ato de "extrair do poço" os fragmentos do passado, que André menciona no excerto das páginas 62 e 63, transcrito acima, seria um movimento de tentativa de compreensão do que segue incompreendido e desconhecido. Pode-se aproximar o movimento de resgate do que se encontra no fundo do poço à elaboração narrativa, a qual contribuiria com a organização e entendimento dos eventos e sentimentos que seguem desconhecidos para o sujeito. A narrativa de André apresenta compreensões parciais, em estado lacunar, pois as vozes que o narrador escuta permanecem difusas e os objetos que retira do fundo do poço são apenas fragmentos que, conectados a eventos traumáticos – a morte da irmã amada pelas mãos do pai –, permanecem em sua estrutura fragmentária.

2.1.3 "Ele": o acorrentamento aos fantasmas do passado

O narrador de *Em câmara lenta*, assim como André, não se apresenta ao leitor como escritor. Não obstante, a escrita é colocada em um lugar de destaque em determinados momentos do romance. A partir desses episódios, é possível refletir sobre a narrativa de "ele" como realização textual:

> Agora, nada mais. Nem esperança nem sonho. Trancado aqui, fechado como numa prisão: haverá diferença real entre isso e os que estão presos? O peso do silêncio desceu, até o silêncio das notícias, dos jornais, dos comentários. Os golpes foram sendo absorvidos, mortes e quedas, pedaço e pedaço de um corpo

[33] "*Paradox ist, dass das Trauma eigentlich inzidentell und fremd ist, aber solange es fremd und unbegriffen bleibt, wird es wiederbelebt und bricht in Wiederholungen ein*" (BOHLERBER, 2017, p. 66).

> devorado por metódicas piranhas. O quarto, esse outro quarto: sobre a mesa ainda está o mimeógrafo mudo, parado, impotente, porque não há nada a dizer. Alguns dizem: erramos porque não fomos para o campo. Isso explica alguma coisa? Por que não fomos para o campo? Eles nos pegaram nas ruas, encontraram o rastro de cada um e a tortura fez muitos falarem. Traidores. Esses não merecem nome. Esse quarto fechado, pilhas de papel em branco, que vão continuar em branco porquê. Não, não fomos para o campo. Todo o esforço feito falhou: dinheiro, armas, quadros treinados. O peso de centenas de envolvimentos, de pequenos problemas – mas não, isso não explica. Alguns tentaram. A Ribeira mostrou: cinco homens cercados por vinte mil, combateram e saíram. Para depois o Lamarca morrer lá no inferno, daquele jeito, uma coisa triste e solitária. Mas ele morreu porque a organização se desmantelou na cidade, tiraram o chão debaixo dos pés dele. Agora nesse momento, o desespero cede um pouco, o que fica é um vazio povoado de imagens, lembranças, palavras e frases. Um cansaço imenso, um cansaço definitivo, uma coisa pesada e sufocante. Encostado na parede, olhando o mimeógrafo parado. É muito tarde – não, simplesmente o tempo parou, não acontece mais nada. Simplesmente nos esvaziaram: o gesto ficou congelado, apontando uma inexistência. Mas, ainda assim, é preciso continuar, mesmo sem saber para onde. Mesmo que seja para acabar com tudo – o que não é possível é desertar. Já são tão poucos os que sobraram. Qualquer recuo é uma deserção, é trair a nós mesmos e aos outros. Continuar com os pés calçados em botas de chumbo, os passos pesados, mas ir até o fim porque pode ser que essa insistência mostre que há ainda alguma esperança. Para os outros. O mimeógrafo parado, a casa vazia. Nada pior que a solidão quando se tem o sonho da humanidade. Se ainda fosse possível estender o braço e encontrar com a mão aquela pele, o calor e a serena certeza daquele corpo. Mas não. O que resta é esperar, sair para fazer alguma ação, voltar e esperar de novo. Ninguém para dizer que tudo isso é uma imensa vacilação, ninguém para criticar essa descrença. Alguns anos e o sorriso se tornou amargo, cada pequena vitória é apenas um adiamento e tudo o que restou foi o corpo vazio, um mimeógrafo parado, a arma inútil. Talvez ela soubesse dizer uma frase capaz de sacudir o torpor, de não permitir que a sensação de inutilidade tomasse conta de tudo. Talvez fosse apenas mais uma ilusão, mais um entusiasmo vazio, uma resposta provisória. Mas seria uma resposta. Se ela (1977, p. 55-56).
>
> O que aconteceu de errado? Onde o gesto falhou? Se eu quiser gritar agora aqui alguém prestará atenção. Não. Eles não sabem de nada, não sabem o que é carregar nas costas centenas de mortos [...]. O oceano está deserto, os peixes todos não existem mais, só existe aquela imensa massa de água apodrecida e viscosa. Voltar para casa, para ver outra vez o sofá vazio, o cinzeiro no chão, o mimeógrafo parado. [...] Eu fiquei sepultado na madrugada, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar [...] (p. 85-86).

Os dois trechos trazem reflexões do narrador em torno da luta pelo fim da ditadura, acerca de suas conquistas e, principalmente, de seus fracassos, do significado das mortes ocorridas no processo e das possibilidades de esperança em relação ao futuro político e social do país. No romance, “ele” é um dos poucos a não acabar morto, preso ou exilado e a não desistir da militância. Esses monólogos questionadores, marcados por constatações que se contradizem, tal qual “é muito tarde” e “é preciso continuar” ou “alguém prestará atenção” e “Não. Eles não sabem de nada”, estão presentes em muitos momentos do romance, e o livro se encerra com o mesmo tom. Nos trechos acima

transcritos, esses pensamentos são acompanhados pelo silêncio do mimeógrafo, metáfora do estado da militância e também da posição em que se encontra esse narrador.

"O peso do silêncio", de que "ele" fala no início do primeiro trecho transcrito, "o silêncio das notícias, dos jornais, dos comentários", se materializa no "mimeógrafo mudo, parado, impotente" em cima da mesa e nas pilhas de papel em branco. O mimeógrafo inoperante é mencionado quatro vezes nesse mesmo excerto e uma vez mais no trecho seguinte, das páginas 85 e 86. A máquina era um objeto relevante na conjuntura de oposição ao governo militar nas décadas de 1960 e 1970, porque permitia que artistas e militantes produzissem e divulgassem seus próprios conteúdos em época de censura e controle extremo, à revelia da tentativa de cerceamento e da imposição de um vazio cultural por parte das instituições oficiais (VENTURA, 2000, p. 40). A importância da máquina para a resistência política do período se ratifica no fato de que os poetas marginais, que produziam versos de conteúdo crítico, com uma vertente claramente política, à margem do sistema editorial, ficaram conhecidos também como "geração mimeógrafo", pois produziam, imprimiam e vendiam seus próprios livros de mão em mão. Desse modo, compreende-se por que o narrador vê com tamanha gravidade a inoperância do objeto. Ele foi uma ferramenta importante de ação da resistência, sendo, em estado "mudo, parado", no contexto narrativo, metáfora da inoperância e da derrota dos grupos de oposição. Ao mesmo tempo, contudo, em que o mimeógrafo está parado, o narrador constata que o vazio está "povoado de imagens, lembranças, palavras e frases". A afirmação da existência de um "vazio povoado", inclusive por matéria verbal ("palavras e frases"), configura-se como uma contradição, apontando que há momentos de ruptura do silêncio nesse contexto em que, segundo o narrador, "não há nada a dizer". As próprias palavras do narrador indicam que ainda há o que falar ou escrever. O romance *Em câmara lenta*, publicado em 1977, se trata ele mesmo de uma obra de resistência, podendo ser lido em acordo com o conceito de literatura de testemunho:

> *Em câmara lenta* foi escrito no (hoje já demolido) Presídio Tiradentes, na cidade de São Paulo, entre os anos de 1973 e 1974. O autor, Renato Tapajós, então com 30 anos, esteve preso ali, entre os anos 1969 e 1974 (Silva, 2006, p. 51), por integrar a Ala Vermelha, grupo maoísta de oposição clandestina à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). O contexto em que o livro é escrito é o da repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, que culminou com a derrocada dos vários grupos clandestinos da esquerda armada, via expurgos de toda ordem – prisão, desaparecimentos, tortura e exílios voluntários e/ou forçados (CURY; PEREIRA, 2018, p. 435).

Ainda que fictício, como destacado pelo epíteto "romance" aparente na capa das suas duas únicas edições, o volume traz uma história embasada em experiências do autor durante sua atuação em resistência à ditadura, e a história de "ela", inclusive as cenas da tortura que resultaram na morte da personagem, possui correspondências com o que aconteceu a Aurora do Nascimento Furtado[34], militante à mesma época de Renato Tapajós. É com base no conhecimento da conexão entre matéria narrada e matéria vivida e no escopo de afirmações como "é preciso continuar", "carregar nas costas centenas de mortos" e "[...] fiquei [...] comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar" que se pode compreender *Em câmara lenta* como literatura de testemunho.

Valeria de Marco, em "A literatura de testemunho e a violência de Estado" (2004), observa que, no âmbito dos estudos latino-americanos, se consagraram duas vertentes da literatura testemunhal, as quais têm em comum "a afirmação do vínculo entre a produção literária e o resgate da História contemporânea" (p. 45). Uma vertente, consolidada a partir da década de 1980 com o testemunho de Rigoberta Menchú (p. 46), tem como perfil o registro, por um terceiro, das experiências de um narrador que não integra os espaços institucionalizados de produção de conhecimento[35]. A segunda acepção de testemunho na América Latina, tradição a que o romance de Tapajós se integra, "orienta o exame de textos que, construídos a partir de múltiplas combinações de discursos literários, documentais ou jornalísticos, registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX" (p. 46). Uma definição da literatura de testemunho foi proposta pelo júri do Prêmio Casa das Américas, em 1969, que sugeriu a criação do

---

[34] "Militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), **Aurora** foi assassinada pela ditadura militar aos 26 anos. Estudante de Psicologia na Universidade de São Paulo, teve militância ativa no movimento estudantil nos anos de 1967 e 1968. Conhecida como Lola, foi militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) até o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), quando passou para a clandestinidade ao entrar para a ALN.
Em 1972, foi presa, sofrendo torturas desde o momento de sua detenção. Foi encaminhada à 'Invernada de Olaria', uma grande delegacia da polícia civil no subúrbio carioca, ligada ao Esquadrão da Morte (hoje sede de um batalhão da PM). Lá, sofreu torturas no pau de arara, sessão de choques elétricos, espancamentos, afogamentos e queimaduras. Aurora foi submetida ao suplício da 'coroa de Cristo', uma tira de aço com parafusos colocada em volta da cabeça que gradativamente apertada leva ao esmagamento do crânio, fazendo os olhos saltarem para fora das órbitas. A trajetória de Aurora e seu sofrimento na tortura foram narrados no romance 'Em Câmara Lenta' (1977), escrito pelo ex-preso político e cineasta Renato Tapajós" (*Biografias da resistência*). Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/aurora-nascimento-furtado/>. Acesso em: 30 out. 2019.

[35] Essa vertente tem como perfil "[...] a constituição do objeto livro como resultado do encontro entre um narrador 'de ofício' e um narrador que não integra os espaços de produção de conhecimento considerados legítimos, mas cuja experiência, ao ser contada e registrada, constitui um novo saber que modifica o conhecimento sobre a sociedade até então produzido. Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à 'história oficial', isto é, à versão hegemônica da História" (DE MARCO, 2004, p. 46).

testimonio como uma das categorias da premiação após a constatação da existência de um grande número de textos literários que relatavam os fatos políticos que estavam acontecendo no continente:

> Manuel Galich sistematizou a reflexão definindo o gênero pelo avesso: é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social (p. 50).

A característica enumerada por Galich ao final, quanto à matéria do testemunho ser de interesse coletivo e corresponder às experiências de um grupo, não de um indivíduo, é um dos traços fundamentais das obras que se inserem em tal tradição. A narrativa de "ele" é constituída por um componente ético próprio do gênero testemunhal. A matéria do relato é de interesse coletivo, registrando acontecimentos que não devem ser esquecidos: "A memória, antes de ser individual, é coletiva. No caso específico dos que sofreram sob o terrorismo de Estado, esta coletividade é a daqueles que se opuseram ao Estado de exceção" (SELIGMANN-SILVA, 2010a, p. 12). A lembrança configurada no texto testemunhal seria um modo de dar voz aos vencidos da história:

> Aqueles que foram perseguidos no período de exceção são, antes de mais nada, vítimas. Mas existe a possibilidade de esta comunidade sair desta posição de vítima. O testemunho pode, justamente, servir de caminho para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe. [...] O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas [...]. Esta passagem pelo testemunho é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura (p. 12).

O testemunho, segundo Seligmann-Silva, colaboraria com a construção de uma cultura da memória. O autor observa que, em uma sociedade que se recusa a olhar para o seu passado violento, como é a brasileira, aquele vitimado pelo Estado de exceção é encarado pelo corpo social como uma "vítima que sofre uma patologia da memória", indivíduo no qual se projeta a "figura do vingador, de alguém sem controle e, portanto, um menor em termos jurídicos" (p. 16). A literatura de testemunho, ao recuperar o

passado violento e relatá-lo a partir do ponto de vista dos oprimidos, colabora com a elaboração dos traumas por parte das vítimas, reconhece estas como sujeitos históricos e confere respeito às suas memórias. A partir das considerações sobre o caráter coletivo e ético do testemunho, podemos refletir sobre algumas passagens da narrativa de "ele":

> O canto se transformou em soluço. O gesto livre num punho crispado. Perdida a inocência e a alegria espontânea, continuar porque nos ombros pesa o legado dos mortos (TAPAJÓS, 1977, p. 80).
>
> Eles tombaram e pronto. Ela também. E isso é irreversível, perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas. E não quero quebrar essas correntes porque pertenço a eles, a ela. O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta, ela, ela e centenas de outros. A esses eu pertenço, sou um deles mesmo que continue vivo, parado nessa esquina e sentindo o sol (p. 84).
>
> Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar (p. 86).
>
> Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas. [...] O grito de todos os calados: dos que não falam por medo e dos que não podem mais falar porque estão mortos (p. 140).

As palavras "legado", "compromisso" e "comprometido" indicam que o narrador assume que possui um papel a desempenhar, descrito de maneira enfática pela imagem de um legado dos mortos que "nos ombros pesa". O narrador encara o legado dos mortos, que lutaram por uma causa e por ela perderam suas vidas, como uma responsabilidade para com estes e para com sua luta. Esse papel se condensa, literariamente, na expressão "soltar o grito acumulado". O narrador afirma que o grito acumulado será um grito por aqueles "que não falam por medo" e "que não podem mais falar porque estão mortos", ou seja, será um grito que se manifestará solidariamente por aqueles que não podem se manifestar. A expressão ambígua "grito formado por milhares de vozes caladas" incorpora uma das funções do testemunho, dar voz àqueles que foram silenciados. "Ele" se propõe a "soltar o grito", e o som por ele emitido deve ser entendido como uma composição resultante da soma de muitas vozes, e não como expressão de uma voz única.

Ao final do romance, o narrador-personagem se sacrifica pela luta, entregando-se aos militares ao mesmo tempo em que dispara contra eles. Quando se encaminha para o momento em que, ainda lutando, será morto, "ele" apresenta um discurso que reitera a percepção de que ele tem um dever para com os mortos:

> [...] estou marcado pelo sangue, marcado pelo compromisso de ser fiel aos que acreditaram como eu e talvez eu seja o último daqueles que começaram isso e

> por isso irei até o fim, qualquer fim. Ao fim que já se vislumbra e que será a afirmação definitiva de tudo o que já foi negado. Foi negado mas vive em mim e vive em todos os mortos, uma bandeira desesperada, esfarrapada e sangrenta, mas que eu levanto, último sobrevivente de um exército derrotado e vitorioso porque nossa derrota mostrará o caminho e esse caminho conduzirá os outros [...] O ódio se transformou numa decisão fria e o cérebro é apenas uma máquina para registrar imagens e ordenar movimentos [...]. Agora, perto do muro, acho que eles já me viram e aquele filho da puta do carro não vai escapar. Os dois revólveres na mão, disparando, isso sim esse é o momento, agora eu corro atirando e acertei [...] o outro correu, o da carrocinha levantou a metralhadora, filho da puta, eu não vou nem desviar porque vou acertá-lo primeiro, errei, mas de novo e...
> A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro [...]. Diversas rajadas atingiram seguidamente o corpo [...]. O sangue, como um rio, escorreu pela calçada em direção à sarjeta (p. 174-176).

O narrador afirma estar marcado por um "compromisso" de fidelidade para com "os que acreditaram como eu", com os quais "ele" forma um coletivo, denominado "um exército". Esse coletivo, com o qual o narrador se identifica, pelo qual fala e segue lutando, está presente em "[tudo o que] Foi negado mas vive em mim e vive em todos os mortos, uma bandeira desesperada, esfarrapada e sangrenta, mas que eu levanto, último sobrevivente [...]". A luta é um denominador comum entre ele e os mortos ("vive em mim e vive em todos os mortos") e, para seguir em frente, ela depende das ações de "ele", que, como sobrevivente, ainda tem condições de "soltar o grito". É possível perceber uma analogia entre o grito, composto por vozes que foram caladas, e a bandeira, cuja caracterização como desesperada, esfarrapada e sangrenta indica que se trata de uma bandeira marcada pelas mortes. Levantar a bandeira, como último sobrevivente, equivale a soltar o grito, como último detentor de uma voz. Os atos de soltar um grito e de erguer uma bandeira são metáforas para a luta política, indicando a adoção de uma postura ativa por parte daquele que os empreende. Ambos são gestos que buscam a continuidade da resistência, os quais o protagonista coloca em ação em favor do coletivo, que já não pode gritar ou hastear bandeiras com a própria voz e o próprio punho.

Considerando os acontecimentos narrativos, o grito final de "ele" é a atitude vingativa e de alcance relativamente curto, em termos de transformação política e social, de matar militares, por serem estes os responsáveis por corporificar o governo de cerceamento de liberdades e violência contra os corpos. Por outro lado, de maneira metonímica e histórica, a expressão final do grito acumulado é o romance em si. O que habilita o narrador a falar e torna a fala imperativa é a condição de ter "o gesto livre num punho crispado" e de estar "parado" na "esquina, sentindo o sol", em contraste com os "rostos que não existem mais" e as "milhares de vozes caladas". A narrativa de "ele", seja

como romance elaborado, seja como digressões e reflexões individuais, advém do sentimento de responsabilidade para com os mortos e do fato de que, dentre todas as mortes, uma lhe é especialmente pessoal.

A centralidade da morte de "ela" no romance é verificável pela frequência com que a personagem é mencionada, pela individuação de sua morte, em relação às demais ("Eles tombaram e pronto. Ela também"), pelo lugar de destaque que possui em meio às questões existencialistas do narrador e, principalmente, pela narração progressiva de sua perseguição, captura, tortura e morte, dividida, retomada e aos poucos detalhada ao longo das 176 páginas do livro em seis partes diferentes. Todas elas são iniciadas com a frase "Em câmara lenta", que dá título à obra. O destaque conferido no romance ao termo "em câmara lenta", associado ao relato da captura e morte de "ela", permite a interpretação de que, ao mesmo tempo em que é uma expressão em favor de todos aqueles que morreram no combate à ditadura, a narrativa é também expressão de uma morte em particular:

> Se ainda fosse possível estender o braço e encontrar com a mão aquela pele, o calor e a serena certeza daquele corpo [...]. Talvez ela soubesse dizer uma frase capaz de sacudir o torpor, de não permitir que a sensação de inutilidade tomasse conta de tudo. Talvez fosse apenas mais uma ilusão, mais um entusiasmo vazio, uma resposta provisória. Mas seria uma resposta. Se ela (p. 56).

A primeira parte do trecho, iniciada com "Se ainda fosse possível", leva à percepção da narrativa como narrativa de uma perda, como no caso de Paulo Honório e de André, que narram, em alguma medida, para tentar organizar os fatos em torno da morte das mulheres amadas. Diante dessa perda, contudo, "ele" reconhece que "[...] as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas [...]" (p. 15). A compreensão da insuficiência das palavras diante da perda aparece em muitos momentos do romance de Tapajós, inclusive no trecho transcrito, da página 56, inscrevendo-se na forma por meio da recorrência de elipses. As muitas formulações elípticas, como no caso do condicional "Se fosse possível [...]", inconcluso, e do "Se ela", ao final, seguido por ponto final, são características do relato de "ele" e, flutuando no texto, constituem os fantasmas dessa narrativa, irrompendo no discurso não como imagem, mas como silêncio, entrelaçando-se na fala como não-fala, como o que é difícil de ser dito. Essa dificuldade é constatada pelo narrador, que diz: "Maldita mania de ser coerente no desespero, de querer conferir um sentido ao que já não pode mais tê-lo [...]" (p. 141). A coerência e a atribuição de sentido são, mais do que realização, desejos, porque, a narrativa se apresenta

como contraditória e lacunar, atestando a continuidade do estado de confusão a despeito da tentativa de compreensão e organização da matéria vivida.

A fragmentação da narrativa e a dificuldade de relatar o vivido podem advir de uma experiência traumática, a qual, no caso de *Em câmara lenta*, se diferencia significativamente das experiências de Paulo Honório e de André. "Ele" perdeu a mulher amada pelas mãos do Estado ditatorial que perseguiu também a ele, estando sua própria existência e a daqueles com quem ele convivia diariamente sob ameaça. Desse modo, segundo considerações de Bohleber sobre sobreviventes de perseguições de ordem coletiva e governamental, "ele" é ao mesmo tempo testemunha e vítima (2017, p. 64). Seu trauma advém não apenas da perda de alguém, mas de uma realidade histórica específica que o subordinou a um estado de constante tensão. A conexão que o narrador sente ter com os mortos advém, também, desse estado permanente de ameaça, que lhe deixa alerta para o fato de que sua vida pode ser a qualquer momento liquidada. Portanto, "ele" vive sob a ameaça de, assim como seus companheiros, ser torturado e assassinado pelo Estado ditatorial.

Assim como em *S. Bernardo* e *Lavoura arcaica,* a conexão entre mundo dos vivos e mundos dos mortos, passado e presente, se manifesta no romance de Tapajós, como pode ser observado na seguinte passagem: "perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas. E não quero quebrar essas correntes porque pertenço a eles, a ela". Os fantasmas vistos por "ele" indicam a percepção de uma confluência entre passado e presente. "Ele" descreve um presente que se encontra, contraditoriamente, no passado, concepção expressa pelo acorrentamento dele (presente) aos fantasmas (passado). Junto ao reconhecimento de que está preso a um tempo que não passa, "ele" admite não querer sair dessa posição.

A ideia do narrador de que ele pertence aos mortos se conecta não apenas à identificação ao grupo, mas também ao conceito de "vergonha" do sobrevivente, chamada ainda de "culpa", o qual se faz presente em relatos de muitos dos sobreviventes de campos de concentração nazistas[36], como analisa Giorgio Agamben no capítulo "A vergonha, ou do sujeito", de seu livro *O que resta de Auschwitz* (2008). O crítico inicia sua reflexão a partir de considerações de Primo Levi, ressaltando que, para o leitor que se debruça sobre os textos do sobrevivente, pode causar estranhamento o fato de, em suas obras, o momento da libertação do campo de extermínio ser associado não ao sentimento de

[36] Agamben, por exemplo, em seu capítulo, analisa textos de autoria de Bettelheim, Wiesel, Lingens e Langbeim sobre o tópico da culpa do sobrevivente (AGAMBEN, 2008, p. 94-95).

alegria, mas de vergonha (AGAMBEN, 2008, p. 93). A vergonha ou a culpa e a relação ambígua que Levi tem com tais emoções aparecem como tema frequente em suas obras, mas a reflexão a esse respeito é realizada pelo autor de maneira mais detalhada em seu livro *I sommersi e i salvati* (1991), publicado em português como *Os afogados e os sobreviventes*, cuja proposta é abordar a experiência no campo de concentração de maneira teórica.

2.2 Narrativas da culpa

2.2.1 A culpa do sobrevivente

Primo Levi afirma que, manifestando-se de maneiras diferentes e com intensidades diferentes em cada indivíduo, o sentimento de culpa era frequente entre os sobreviventes dos campos de concentração, tanto durante a prisão quanto após a libertação (1991, p. 53). Esse é um tópico que perpassa sua obra e para o qual o autor não oferece uma explicação definitiva, mas, ao mesmo tempo em que reconhece a incoerência de que a vítima sinta vergonha ou culpa, atribui algumas explicações à origem de tal sentimento. Levi apresenta a culpa do sobrevivente como decorrente da compreensão de que muitos outros, na mesma situação, não sobreviveram e, em certa medida, de que a sobrevivência de um significava a morte de outro, assim como o sentimento de não ter feito nada ou não ter feito o suficiente contra aquele sistema de violência que os oprimia (p. 56). Em "A vergonha, ou do sujeito" (2008), Agamben não oferece uma explicação definitiva para a culpa do sobrevivente ou uma resolução para o paradoxo que é o fato de aquele que foi vítima de extrema violência sentir culpa em relação à opressão agenciada por outrem e sofrida na própria pele. O filósofo, por meio de suas análises tanto dos textos de sobreviventes quanto de filósofos, propõe uma definição "primeira e provisória" dessa vergonha paradoxal:

> Ela é nada menos que o sentimento fundamental do ser sujeito, nos dois sentidos – pelo menos na aparência – opostos do termo: ser sujeitado e ser soberano. Ela é o que se produz na absoluta concomitância entre uma subjetivação e uma dessubjetivação entre um perder-se e um possuir-se, entre uma servidão e uma soberania (p. 112).

Nesse sentido, uma das possibilidades para pensar a vergonha do sobrevivente dos campos de concentração nazistas seria considerar nele a coexistência do sujeito soberano, que sobrevive e que expressa sua soberania na capacidade de elaboração escrita da

experiência, por exemplo, diferente daqueles que, completamente sujeitados e tendo sua soberania anulada, não sobreviveram para narrar; e o indivíduo sujeitado, que experimentou a mais extrema desumanização sob o domínio do Nacional-Socialismo e que não detinha, em tais circunstâncias, qualquer soberania que viabilizasse a agência em favor das milhões de pessoas que não sobreviveram. Essa constituição paradoxal do sujeito, a um só tempo sujeitado e soberano, que para Agamben é uma chave possível para compreensão da vergonha do sobrevivente, pode colaborar com a melhor compreensão do narrador-personagem de *Em câmara lenta*, o qual também manifesta culpa e responsabilidade em relação à morte dos seus companheiros no contexto de violência. É importante destacar que, apesar de a reflexão de Agamben ter como objeto principal de análise a culpa dos sobreviventes de campos de concentração, ela se estende à culpa do ser humano em contextos diversos em que esta não seria esperada. O autor reflete sobre a culpa de maneira ampla, como categoria filosófica, permitindo, portanto, que as considerações sobre o sujeito soberano e sujeitado não se limitem às experiências nos campos de extermínio.

No trecho da página 84 do romance de Tapajós, em que o narrador se descreve como alguém "parado na esquina tomando sol", pelo contraste com a menção aos companheiros mortos, se vê delineado o sujeito soberano, cuja soberania é acentuada pelo fato de o corpo estar sob o sol, astro central no sistema solar, que tem no seu tamanho, no seu calor e na sua luz símbolos de poder. É porque é soberano que "ele" ainda tem a possibilidade de se mover pela cidade (e parar na esquina), de tomar sol, de seguir com a luta e de "soltar o grito" (p. 140), por ele e pelos demais. Ao mesmo tempo, a sua condição sujeitada está presente na concepção de que ele ficou "sepultado na madrugada, ancorado, preso" (p. 86), porque a sujeição daqueles que lutavam pela mesma causa que "ele" e que foram torturados ou assassinados pelos mesmos que "ele" tem como inimigos é um retrato da própria sujeição do narrador. A soberania desse narrador é contrariada e desfeita pelo governo opressor, que torna a existência de "ele" ilegal[37] e que veta a sua agência,

[37] Para manter sua liberdade relativa no contexto de ditadura militar, em que, como guerrilheiro, "ele" é considerado criminoso, o narrador depende de documentação falsa e precisa viver escondido. Os seguintes trechos indicam que "ele", junto a Marta e a "ela", era oficialmente procurado pelo Estado como fugitivo: "Afinal, com o retrato nos cartazes – também o dela e o de Marta" (TAPAJÓS, 1977, p. 61); "Ele resolveu andar um pouco pelas ruas do bairro. Pouco provável ser reconhecido: a fotografia nos cartazes estava bem diferente" (p. 131); "Você tá louco, se mostrando por aqui? Os caras querem te pegar de qualquer jeito" (p. 133), sendo esse último trecho uma fala proferida por um antigo participante da militância que "ele" encontra por acaso em um bar. A afirmação "os caras querem te pegar de qualquer jeito", pela violência sugerida pela expressão "pegar de qualquer jeito", sendo "os caras", portanto, os militares, anula a possibilidade de que os cartazes de que "ele" fala se refira a cartazes em busca de desaparecidos políticos elaborados por familiares ou amigos.

limitando radicalmente as possibilidades de pensar, falar, produzir conhecimento, fazer política. Essa interpolação da soberania pelo assujeitamento é, no texto, reforçada pela afirmação de que "ele" está comprometido não apenas com os que "tombaram", ou seja, com os que foram completamente sujeitados, mas também "com os que vão tombar" (p. 86). A afirmação, ao reconhecer o provável futuro de derrota dos que ainda estão vivos e (relativamente) livres, prevê a derrota do próprio narrador, seu assujeitamento definitivo próximo. Além disso, a imagem do sujeito na esquina, ponto que se forma pela convergência de duas ruas diferentes, expressa a ambiguidade do lugar em que "ele" se encontra, um espaço percebido ao mesmo tempo como sepultura e como lugar ao sol. Assim, nessa existência cindida, esse sujeito, soberano e sujeitado, manifesta em seu texto a existência de uma culpa, que pode ser parcialmente compreendida em diálogo com a definição da vergonha proposta por Agamben e que podemos analisar a partir da aproximação com a vergonha de que fala Levi.

É indispensável pontuar que há muitas diferenças entre os sobreviventes dos campos de concentração europeus e os sobreviventes das ditaduras militares na América Latina, diferenças nas suas experiências-limite e nos textos testemunhais produzidos como desdobramento dessas experiências. Uma das diferenças fundamentais entre os dois casos está nas classificações dos governos que sujeitaram esses homens e mulheres às experiências de extrema de violência. Os sobreviventes dos campos de concentração estavam sob o domínio de um Estado totalitário, o que representa um distanciamento radical em relação ao governo autoritário instalado no Brasil durante 1964 e 1985. Em seu ensaio "*Ideology and terror: a novel form of government*" (1953) ("Ideologia e terror: uma nova forma de governo"), Hannah Arendt observa que os governos totalitários, como foi o caso do Nacional-Socialismo, na Alemanha, e do Stalinismo, na Rússia, se diferenciam completamente de todas as outras formas de governo conhecidas até então, inclusive as tirânicas (p. 306). A autora afirma que os governos totalitários substituem o sistema partidário por um movimento de massas, e não por um partido único ditatorial (p. 303). Diferente do que acontece em ditaduras, e que foi o caso do Brasil que *Em câmara lenta* tem como cenário, "A política totalitarista não substitui um conjunto de leis por outro, não estabelece seu próprio *consensus iuris*, não cria, a partir de uma revolução, uma nova forma de legalidade"[38] (p. 308), mas, ao desafiar todas as formas anteriores de jurisdição, propõe que é capaz de governar sem o estabelecimento de um *consensus iuris*.

[38] "*Totalitarian policy does not replace one set of laws with another, does not establish its own* consensus iuris*, does not create, by one revolution, a new form of legality*" (ARENDT, 1953, p. 308).

Apesar de completamente violada, a aparência democrática foi mantida durante os vinte anos de ditadura no Brasil, por meio, por exemplo, da continuidade das eleições (ainda que manipuladas e progressivamente mais indiretas), da manutenção do bipartidarismo, da existência oficial de uma Constituição, assim como de um novo *consensus iuris* que previa a alteração desta (por meio, por exemplo, dos Atos Institucionais). Além disso, a violência exercida pelos militares no Brasil se dava com o objetivo central de manter o poder e eliminar a oposição, o que também se distancia do uso do terror observado por Arendt nos contextos totalitaristas:

> [...] o terror, em governos totalitários, deixou de ser um meio para a mera supressão da oposição, embora ele tenha sido utilizado também com esse objetivo. O terror se torna total quando ele se faz presente independentemente da existência de qualquer oposição; ele governa de maneira soberana quando não existe ninguém mais em seu caminho[39] (p. 310).

A maior parte daqueles que foram aprisionados e assassinados pelo regime Nazista não eram indivíduos engajados politicamente, não foram punidos devido a atividades de resistência que tentavam depor o governo estabelecido. Levi foi aprisionado e levado a Auschwitz exclusivamente pelo fato de ser judeu. Já a violência sofrida por "ela" e pelos demais companheiros assassinados com quem "ele" se encontra conectado foi uma consequência direta das atividades políticas que exerciam. Portanto, o testemunho de Levi está conectado a um contexto de terror total, enquanto o testemunho de "ele" está conectado a uma política autoritária que não admitia diferenças políticas e ameaças à sua continuidade. Marcadas algumas das diferenças principais, podemos também reconhecer similaridades, com especificidades, entre elementos das experiências de Levi narradas e da narrativa de "ele", similaridades que potencializam a compreensão do romance de Tapajós. É o caso da presença, ao longo da narrativa de "ele", de elementos elencados e comentados no capítulo "*La vergogna*" ("A vergonha"), do livro *I sommersi e i salvati*, de Levi. A culpa em relação aos mortos e à insuficiência do que foi feito, e que podemos interpretar como culpa vinculada à limitação da própria soberania, em diálogo com Agamben, se inscreve com frequência ao longo das reflexões do narrador no romance sobre a ditadura:

---

[39] "*(...) terror in totalitarian government has ceased to be a mere means for the suppression of opposition, though it is also used for such purposes. Terror becomes total when it becomes independent of all opposition; it rules supreme when nobody any longer stands in its way*" (ARENDT, 1953, p. 310).

> Havia muita gente há apenas três anos e hoje o que há é um monte de mortos [...]. Alguns ainda sonham, mas nós estamos cada vez mais sozinhos, mais isolados, o gesto falhou em algum momento (p. 49).
>
> Alguma coisa de profundamente errada nesse vazio, no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma. Continuar arrastando os pés calçados em botas de chumbo até o fim. Qualquer fim. Continuar porque a marcha não pode mais ser interrompida. Esperar (p. 72).
>
> [...] morremos também porque o sentido se perdeu, porque falhamos. Afinal porque falhamos? Porque diminuímos de número a cada dia, porque ninguém respondeu ao nosso chamado, porque não conseguimos ir para o campo, porque as organizações foram destruídas, porque estamos tão isolados e impotentes? Erramos no meio do caminho ou já começamos errado? (p. 152 [*sic*]).
>
> Como é que eu vou recuar com todos os olhos, com todos os rostos, com todas as lembranças dos mortos olhando para mim e os meus companheiros, os que vão morrer continuando? Como é que eu posso desertar da luta inútil quando por ela morreram tantos e ela também morreu? (p. 160).
>
> Agora eu sei o que é mergulhar na vida, abandonar a superfície e arranhar o fundo, o fundo escuro, assustador e a gente não pode mais voltar a partir de um certo ponto porque o peso nas costas, o peso de todos os mortos é grande demais. E eu passei desse ponto e não posso voltar mais, eu passei desse ponto quando ela morreu [...] (p. 161).

Os cinco trechos são marcados por dúvidas por parte do narrador, que evoca de maneira enfática em suas reflexões os companheiros mortos no processo de enfrentamento à ditadura. Os questionamentos de "ele" acerca das possíveis falhas cometidas no processo de resistência, da efetividade e necessidade de seguir resistindo se associam aos sofrimentos advindos da situação-limite e dos impactos das perdas ocorridas em tal circunstância. Na página 49, o narrador afirma que "o gesto falhou em algum momento". "Ele" constata uma falha na ação da militância, constatação que tem como base os muitos assassinatos que vitimaram seus companheiros. A compreensão da existência de uma "falha" se manifesta também no trecho seguinte, da página 72, em que ele fala sobre "alguma coisa profundamente errada". A falha e o erro têm afinidade semanticamente. As reflexões sobre a falha se intensificam no terceiro trecho transcrito, da página 152, em que "ele" passa a se questionar quanto ao que provocou a falha e quanto ao momento em que ela ocorreu. Por haver o reconhecimento de um erro, associado à reflexão sobre as muitas mortes, é possível compreender que existe, por parte do narrador, um sentimento de responsabilidade frente às mortes ocorridas. No trecho "Afinal porque falhamos? Porque diminuímos de número a cada dia [...]?" [*sic*], por exemplo, ele se coloca, junto ao restante do grupo, como responsável pela falha. Nesse ponto, percebe-se uma convergência com as teorias em torno da culpa do sobrevivente: aquele que sofreu a

opressão e foi ameaçado pelos militares que assassinaram os seus companheiros expressa um sentimento de responsabilidade pelas mortes ocorridas. Essa percepção está posta de maneira mais explícita pela afirmação “morremos também [...] porque falhamos”.

A constatação de uma responsabilidade para com os mortos está presente, ainda, na afirmação de que a marcha não pode ser interrompida, mesmo que o narrador se sinta calçando “botas de chumbo”, o que simboliza a grande dificuldade e lentidão que acompanham a necessidade de prosseguimento da luta. Na página 160, “ele” reafirma a impossibilidade de abandonar a luta, ainda que no mesmo parágrafo a caracterize como uma “luta inútil”, expressão que se aproxima da noção de uma marcha realizada com botas de chumbo. As demais elaborações das páginas 160 e 161 colaboram com a compreensão acerca do motivo por que o narrador sente que a luta deve continuar, embora ela seja difícil e inútil: “Como é que eu vou recuar com todos os olhos, com todos os rostos, com todas as lembranças dos mortos olhando para mim e os meus companheiros [...]?”. Nessa interrogação, percebemos uma contemplação recíproca. O narrador está frequentemente, de modo simbólico, olhando para os mortos, como se verifica pelas menções recorrentes a eles no romance. Na constatação de que os olhos e rostos dos mortos estão virados para “ele”, o narrador indica que percebe uma reciprocidade no olhar: ele olha para os companheiros mortos e se sente, ao mesmo tempo, observado por eles. “Ele” está conectado aos mortos, de maneira solidária. A contemplação recíproca é uma possível motivação para a responsabilidade, para a decisão de reagir às mortes ocorridas, dando continuidade à resistência.

Podemos observar nos rostos e olhos virados para o narrador um segundo sentido, que se conecta à temática da culpa do sobrevivente. A percepção de que todos os mortos estão virados para si permite a constatação de que o narrador se sente observado pelos antigos companheiros, como se estes esperassem dele uma reação, o que faz o jovem se sentir compelido a permanecer na luta, ainda que a veja como inútil. Esse sentido é reforçado pela pergunta “Como é que eu posso desertar da luta inútil quando por ela morreram tantos e ela também morreu?”, que sugere, retoricamente, a impossibilidade da deserção, e pela afirmação “a gente não pode mais voltar a partir de um certo ponto porque o peso nas costas, o peso de todos os mortos é grande demais”. A partir da hipótese do narrador de que a militância cometeu falhas que levaram à derrota, pode-se compreender que ele se sente, em alguma medida, culpado pelas mortes que ocorreram. A existência de um sentimento de culpa pode ser lida de modo mais enfático na afirmação “o peso nas costas, o peso de todos os mortos é grande demais”, em que o narrador se coloca como

responsável pelas mortes, afinal, elas pesam sobre seus ombros. Além disso, o sentimento de que é necessário seguir lutando se soma, nos trechos, à consciência de que não há mais possibilidade de resistência. Nesse contexto, a insistência em seguir com uma "luta inútil" indica que a consideração da possibilidade de abandonar a luta (pela qual tantos morreram) vem acompanhada da culpa.

A expressão da culpa, em *Em câmara lenta*, se manifesta também nas reflexões acerca do que poderia ter sido feito para que o destino dos mortos, dos torturados, da luta fosse outro:

> Mas será que o gesto feito foi o gesto certo? Talvez ainda dê para saber, embora seja muito tarde. Saber apenas para não terminar na dúvida. Saber se havia uma outra saída, uma outra linha, um outro gesto que, pelo simples fato de existir não permita a perda irreparável [...] (p. 48).

O narrador se pergunta se o gesto feito foi o gesto certo, ao mesmo tempo em que reconhece que é muito tarde para mudar o contexto de morte que se instalou. "O gesto feito", entendido como todas as ações concernentes à resistência à ditadura, apesar de constar sem sujeito no trecho transcrito, foi construído por cada um daqueles que se empenharam no combate ao governo antidemocrático, dentre os quais está "ele". A atitude de "ele" de se perguntar sobre a possibilidade de que os militantes tenham cometido erros, os quais por sua vez tenham provocado ou facilitado as mortes, é refletir sobre a própria responsabilidade diante da perda dos amigos e se colocar como participante do gesto equivocado. As reflexões do narrador em busca de elaborar os fatos em torno da morte de "ela" e de compreender o papel da própria militância frente aos acontecimentos que resultaram em tantas mortes são constitutivas da narrativa de *Em câmara lenta*.

O romance de Tapajós se distancia das reflexões sobre culpa em *S. Bernardo* e *Lavoura arcaica*. Ela está presente em todos, mas, nos livros de Ramos e Nassar, em nada tem a ver com a culpa ou a vergonha próprias de contextos motivadores de textos testemunhais das quais fala Levi. Estes dois romances não são testemunhais, mas estritamente ficcionais e a ambiguidade de uma culpa sentida por aquele que teve sua vida ameaçada e sobreviveu não é um componente das narrativas de Paulo Honório e André. Ademais, em *Em câmara lenta* há, por parte do narrador, apenas a suspeita, proposta ao leitor, de que a morte de "ela" e de outros militantes tenha sido resultado de erros da guerrilha, da qual "ele" fazia parte. No caso de *S. Bernardo* e *Em câmara lenta*, as mortes

são resultado direto, respectivamente, das ações de Paulo Honório, que manteve Madalena sob um ambiente de abuso e violência constante, e de André, cuja revelação do incesto ao irmão mais velho foi crucial para que o segredo chegasse ao pai, executor enfurecido de Ana.

2.2.2 Reconhecimento e recusa da culpa

Observemos alguns trechos de *S. Bernardo* que permitem entender como para seu narrador aparece o tópico da culpa:

> Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste (RAMOS, 2015, p. 117).

Nesse fragmento, está posta abertamente a expressão de uma culpa, que é primeiro assumida, "a culpa foi minha", e imediatamente negada, "ou antes, a culpa foi desta vida agreste". Em tais linhas, Paulo Honório disserta sobre a culpa por não ter reconhecido, durante a vida da mulher, que Madalena era "boa em demasia". Esse reconhecimento, associado a uma noção de culpa, é importante quando recordamos que muitos dos episódios de ciúmes de Paulo Honório foram resultado de fantasias de adultério diante da observação de atos de bondade da mulher: sempre que ela era amável ou generosa com um homem, o marido interpretava o comportamento como uma provável relação extraconjugal[40]. Instantes antes de cometer suicídio, Madalena diz: "O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo" (p. 189), explicitando o ciúme como elemento promotor de sofrimento na relação.

A culpa também se faz presente em fragmentos mais imediatamente conectados à morte em si:

> Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena [...]. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (p. 219)
>
> De longe em longe sento-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:
> – Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.
> A agitação diminui.
> – Estraguei a minha vida estupidamente.

[40] Por exemplo: "Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?" (p. 129); "[...] olhei Madalena desconfiado" (p. 147-148); "Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas" (p. 163-164).

> Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige (p. 220).

No excerto da página 219, o desespero, a raiva e o "peso enorme no coração" são propostos como explicação para o "desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena". Ou seja, o narrador tem o anseio de voltar no tempo e de estar com a esposa porque a lembrança da sua ausência lhe provoca sentimentos negativos, que são, como peso no coração, sentimentos atrelados à culpa. Na página 220, por sua vez, Paulo Honório reconhece a agência que teve em sua própria história trágica, sem, dessa vez, responsabilizar a vida agreste: "Estraguei a minha vida". A continuação do trecho indica que o sentimento de que a própria vida está "estragada" advém da ausência de Madalena, pois o narrador por um breve instante vê como antídoto para tal condição a possibilidade de voltar no tempo: "Se fosse possível recomeçarmos...". O corte no período e no raciocínio somado às reticências sugere uma interrupção e mudança do pensamento. O raciocínio interrompido é seguido por uma nova observação: "Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu". A quebra da primeira condicional sugere que o pensamento inicial, que foi interrompido, seria: "Se fosse possível recomeçarmos, tudo seria diferente", em contraste com a conclusão, afinal vencedora, de que "aconteceria exatamente o que aconteceu".

Diferente de "ele", então, Paulo Honório não investiga seu próprio passado para encontrar um gesto a partir do qual a morte teria sido evitada. Por mais que esboce arrependimento, nestes e em outros trechos, como "Palavras de arrependimento vieram-me à boca" (p. 189), ele conclui que a oportunidade de voltar no tempo não evitaria a tragédia, porque ele continuaria sendo o mesmo. Este pensamento está em acordo com a imagem da página 119 de *S. Bernardo*, anteriormente analisada, em que, do presente, mesmo estando imóvel, Paulo Honório se vê ameaçando com o punho cerrado a mulher já morta, expressão imagética da responsabilidade do narrador pelo destino de Madalena. Ao mesmo tempo, o narrador, naquele episódio, considera "esquisito" que esteja com o punho cerrado contra a mulher, estranhamento que revela que o reconhecimento da própria responsabilidade frente ao suicídio se realiza de maneira parcial e marcado pela confusão a respeito dos próprios sentimentos que perpassa a narrativa.

Se o reconhecimento de Paulo Honório da sua responsabilidade em relação à morte da esposa se apresenta de modo incompleto, parece haver, por outro lado, uma compreensão concreta de que ele é responsável pelo estado de tristeza profunda em que

se encontra. É relevante a aparição repetida de períodos com uma estrutura sintática e formal semelhante à da observação “Se fosse possível recomeçarmos...” ao longo do capítulo XXXVI, que é o último da narrativa. Quando conjectura sobre a possibilidade de um outro passado com Madalena, que resultaria em um presente diferente, o narrador está levantando hipóteses sobre mudanças que, na verdade, não tem condições de efetivar. No entanto, pouco depois desse trecho, a narrativa repete linguisticamente o gesto especulativo, dessa vez, em relação às circunstâncias presentes, acerca das quais ainda há possibilidades de transformação:

> É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.
> Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! (p. 221)

Nesse trecho, se repete duas vezes a estrutura verbal no pretérito imperfeito do subjuntivo (“aparecesse”, “chorasse”), precedida pelo condicional “Se” e seguida pelas reticências. Aqui, há uma diferença relevante em relação ao trecho anterior (“Se fosse possível recomeçarmos...”). O que vem após a interrupção do raciocínio, marcada pelas reticências, não permite ao leitor interpretar ou sondar qual seria a complementação da reflexão por parte de Paulo Honório se ele não a tivesse interrompido. Portanto, nesses casos, as reticências constituem uma elipse, deixando o sentido do trecho em aberto e, assim, apresentando ao leitor uma situação lacunar, a partir da qual podemos compreender que a reflexão de Paulo Honório encontra limites e que a expressão escrita do ato reflexivo é constituída por uma falta. Além disso, em *Uma história brasileira do romance de 30* (2015), Luís Bueno afirma que “as reticências, ocupando mesmo o lugar de orações principais que dariam sentido às orações condicionais que introduzem os períodos, são a concretização verbal de que a Paulo Honório faltam forças para dar a palavra final, definitiva, abarcadora, como ele estava habituado a fazer” (p. 617), o que se configura como uma transformação na postura autoritária e categórica do narrador.

Adicionalmente, as elucubrações no subjuntivo, em que o narrador denota o desejo por uma situação diferente dessa em que se encontra, invocam possibilidades e anseios de ruptura por parte de Paulo Honório. Apesar de ele crer que não pode se modificar, a própria expressão, ainda que sutil, do desejo de modificar-se é uma transformação em relação à sua postura anterior, restrita ao que ele sempre fora e ao que sempre crera, ou seja, uma postura favorável à conservação, e não à transformação. Essa pequena mas importante mudança está presente, também, nas páginas 218 e 219, em que

o homem elabora três parágrafos, escritos igualmente no subjuntivo e iniciados em “Se”, em que imagina cenários diferentes do seu presente factual.

No primeiro deles, Paulo Honório propõe: “Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação” (p. 218). A percepção de Paulo Honório de que a prosperidade agrícola e financeira não resultaria em satisfação estabelece um contraste significativo em relação à sua postura geral, de reificação de todas as relações. É importante lembrar que Paulo Honório não deixou de ser um proprietário de terras reificador. É no presente da narração que ele relata que seu fito na vida foi adquirir São Bernardo, engrandecendo a fazenda e louvando seu próprio sucesso; que animaliza os indivíduos que crê destituídos de valor, devido à classe social (nesse mesmo capítulo, por exemplo, ele afirma: “Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos” [p. 217]); e o próprio gesto de pensar no investimento na fazenda como uma possível solução para o estado melancólico em que se encontra mostra a persistência da sua visão apegada às posses:

> Não se pode [...] exagerar o tamanho dessa transformação de Paulo Honório. A pancada foi grande, mas não houve mudanças absolutas. Em primeiro lugar, é preciso ver que, ao final de sua experiência de escrita, quando ele imagina uma felicidade absoluta para si próprio, é ainda um mundo dividido em dominadores e dominados que ele figura [...]. O esquema mental é, em última análise, o mesmo do homem que conquistou S. Bernardo. A idealização da pobreza que se faz aqui só pode ser fruto do cinismo, do desespero ou do exagero em conseguir a simpatia desse leitor que o estará julgando (BUENO, 2015, p. 618).

No entanto, quando Paulo Honório se questiona a respeito da finalidade ou utilidade de voltar a buscar lucro e conclui que, diferente daquilo em que acreditou e que perseguiu ao longo de toda sua vida, as posses não significariam satisfação, o narrador se expõe à contradição, o que configura uma mudança nesse homem com uma visão conservadora, a qual anseia por eliminar diferenças. Essa abertura à contradição se inscreve formalmente no parágrafo especulativo seguinte: “Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. [...] na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus” (p. 218). Paulo Honório se propõe a imagem de uma vida que não teria sido marcada pelas suas ambições de enriquecer, crendo que, nessas circunstâncias, provavelmente teria menos perturbações de espírito. O ponto principal de interesse, nesse momento, além da continuidade da percepção da possibilidade de uma satisfação desvinculada dos bens

materiais, é a expressão final, “rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus”. Nela, a aproximação sincrética e não conflitiva de duas matrizes religiosas expressa, pela sua forma e pela naturalidade com que é enunciada, um convívio não violento entre diferenças, sendo a fala, portanto, um gesto de respeito à alteridade. Contudo, em acordo com a proposição de Bueno, compreendemos que não é possível afirmar que haja um acolhimento definitivo da alteridade por parte de Paulo Honório ou uma transformação profunda no seu modo de lidar com o outro.

O reconhecimento, ainda que negado, de uma culpa e o desejo de ruptura com a sua situação presente mostram que o narrador está marcado por um alto grau de frustração consigo mesmo:

> Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (p. 216).

Nesse parágrafo, a reiteração constante das exclamações estabelece um efeito de acúmulo, expressando uma indignação crítica em relação ao próprio passado. O resultado desse uso repetido do ponto exclamativo, para o leitor, é a impressão de que o homem, nessa avaliação severa de como passou os seus cinquenta anos de vida, está gritando consigo. Ao mesmo tempo em que ele parece esboçar um movimento crítico em relação ao passado, as contradições de sua narrativa, as lacunas (como indicadas pelas reticências elípticas) e a resignação do “não consigo modificar-me” mostram a dificuldade em elaborar esse passado. Essa dificuldade se conecta com o tópico da culpa, portanto, que se faz presente no romance de maneira dialética: Paulo Honório reconhece e nega a culpa, tenta estabelecer uma reflexão autocrítica em relação ao passado, mas a suspende. A narrativa permanece entre a confissão “a culpa foi minha” e a recusa “a culpa foi desta vida agreste”, entre um desejo pela mudança e a constatação resignada da impossibilidade da mudança.

2.2.3 A culpa rejeitada e confessa

Em *Lavoura arcaica*, a culpa aparece com mais recorrência do que nos outros romances, mas enfaticamente em negação, a começar pela epígrafe da primeira parte, “A partida”, que recupera versos de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da

infância, de sua sedução, de seu viço e constância?". Os versos são, adiante, incorporados à narrativa, quando Ana está na capela, local para o qual se dirigiu após a consumação do incesto. No episódio, o silêncio da irmã é confrontado por André, que elabora um longo e inflamado monólogo no qual propõe que os dois mantenham e assumam um relacionamento amoroso. Nesse contexto, o tópico da culpa surge como argumentação em defesa da razoabilidade e inevitabilidade da relação intrassanguínea:

> que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida dessa rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? temos os dedos, os nós dos joelhos, as mãos e os pés, e os nós dos cotovelos enroscados na malha deste visgo, entenda que, além de nossas unhas e de nossas penas, teríamos com a separação nossos corpos mutilados [...] (NASSAR, 2012, p. 129).

No trecho, a formulação "que culpa temos nós?", de Lima, é transformada em mote e repetida quatro vezes, evidenciando sua relevância. As elaborações que se seguem ao "que culpa temos" ("se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos", "se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida dessa rama" e "se fomos acertados para cair na trama desta armadilha") propõem, tal qual Paulo Honório em relação à vida agreste, que a situação em que André e Ana se encontram, a partir da visão de André, é resultado de fatores externos, o que os eximiria de qualquer culpa. A pergunta "que culpa temos nós?" é proposta de maneira retórica, sugerindo que a única resposta possível seria: "não temos culpa". A primeira proposição afirma que o sentimento incestuoso é resultado do ambiente familiar excessivamente afetuoso, no qual a proximidade extrema entre os irmãos foi sempre proposta como lei pelo pai[41]; a segunda, que as condições que levariam ao incesto já se encontravam escondidas antes do estabelecimento deste; a terceira, que elementos externos ("fomos acertados") os converteram em vítimas da situação, pegos por uma armadilha e, portanto, destituídos de agência. Os três períodos, ainda, antecipam a morte da irmã, por meio dos vocábulos conectados à morte: "fatal", "mórbida" e "acertados para cair". É possível compreender que as formulações que atestam a ausência de culpa de Ana e, principalmente, de André,

[41] Por exemplo, "[...] para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos laços de sangue [...]" (p. 21) e "[...] que o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios [...] (p. 59-60)".

como seu enunciador, perante a paixão incestuosa, ao anteciparem o assassinato da jovem, também propõem antecipadamente a inocência do narrador em relação a ele.

André sustenta determinada urgência em proclamar sua inocência diante de todo o cenário que ele mesmo, ao usar metáforas como "vírus fatal", "haste mórbida" e "armadilha", reconhece como marcado por negatividade. Essa urgência se consolida páginas à frente, ainda na capela, quando diz:

> "não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio [...]" (p. 135).

A caracterização do desejo incestuoso prossegue como negativa, a partir do estabelecimento de uma similaridade entre o incesto e um corpo enfermo, o que está posto por meio de palavras como "chaga", "cancro", "ferida", "espinho". Nesse cenário, a afirmação por parte de André da ausência de responsabilidade pelo quadro lastimoso se multiplica, aparecendo seis vezes no formato incisivo e individualizado do "não tenho culpa". Tanto por reconhecer a situação como indesejada, quanto por insistentemente sinalizar a existência de uma culpa a ser negada, o narrador atesta que o incesto é nocivo. Mesmo antes da consequência cabal da relação – a morte da irmã –, o jovem busca eximir-se de qualquer responsabilidade frente à conjuntura que foge à norma. Além disso, ele argumenta que o incesto seria inevitável e, como tal, natural e aceitável. Este último esforço, contudo, não é bem-sucedido: o próprio narrador se contradiz quando o que prevalece em seu discurso, apesar da fantasia de que o pai responderia à revelação do incesto com aquiescência e com "júbilo" (p. 126), é a imagem da paixão fraterna como "visgo recôndito e maldito", maldição que se confirmará páginas à frente, quando Iohána responde à revelação do incesto não com júbilo, mas com cólera, manifestada violentamente.

Por sua vez, no capítulo 8 de *Lavoura arcaica* (p. 48-50), analisado anteriormente por suas colocações relativas à tentativa de ordenação do mundo, as reflexões de André sobre os entrelaçamentos entre o passado da infância e o presente da narração, em que Ana já está morta, parecem contra-argumentar à declaração de ausência de

responsabilidade pessoal. Ainda que espacialmente seja anterior à cena da capela, o capítulo está localizado cronologicamente no presente da narração[42].

O narrador inicia o capítulo com a pergunta "Onde eu tinha a cabeça?", que, junto às interjeições "mas que tormento, mas que tormento, mas que tormento!" (p. 50), delineia um estado de espírito perturbado. "Onde eu tinha a cabeça?", ao contrário dos dois fragmentos anteriormente analisados, remete a uma situação de agência de André em algum momento do passado que é *a posteriori* encarada como promotora de consequências negativas. A oposição entre o passado e o presente da narração se dá pela descrição de um tempo em que o adolescente André possuía um sono tranquilo, "sono [...] esse tão frugal, tão imberbe" (p. 49), em um ambiente percebido à época como harmonioso e agradável, como se vê no "feno [...] que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo" e nas "carícias na pele adormecida" (p. 48), estado conciliado que é questionado por André reiteradamente. O narrador, falando a partir de um tempo posterior ao ambiente harmonioso, compreende que nesse mesmo cenário agradável já estava presente uma "semente escondida" que transformaria o sono frugal em "madrugadas inteiras em claro" (p. 49). O espaço antes encarado como estritamente positivo passa a ser caracterizado pela "danação do espaço", e a vaca extremosa, provedora de carícias, é substituída por um "potro inopinado e sem sossego" (p. 49). A seguinte digressão marca a existência de uma diferença entre o passado, que era harmônico, e o presente, dotado de tormento: "que grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios? que semente mais escondida, mais paciente! que hibernação mais demorada! que sol mais esquecido, que rês mais adolescente, que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos, onde eu tinha a cabeça?" (p. 49). A pergunta repetida, "onde eu tinha a cabeça?", pode ser interpretada como um questionamento quanto à viabilidade do sossego em um cenário, aparentemente tranquilo, em que o tormento já se fazia presente.

A descrição em moldes de *fugere urbem* do espaço agrário onde dorme o adolescente passa a aderir a elementos atormentadores: com os grãos seráficos e os sorrisos plácidos já coexistia a varejeira, que, aparentemente inofensiva, pode invadir e deteriorar o corpo humano[43] e, tendo saído da boca do narrador, revela um corpo já

---

[42] O trecho pode ser conferido na p. 240, "ANEXO C – Transcrição de trecho do capítulo 8 de *Lavoura arcaica*".

[43] Disponível em: < https://super.abril.com.br/ciencia/a-mosca-varejeira-e-perigosa/>. Acesso em: 08 nov. 2019.

envenenado ; a semente escondida carregava frutos indesejados; a hibernação é o tempo da inatividade e reforça um estado de calma que faz o sono longo e profundo possível e que, após o brotar da semente, será substituída pela insônia; por fim, o sono "abandonado entre mourões" (p. 49) abarca uma polissemia que dá pistas para a compreensão quanto a qual seria a semente indesejável que brotou.

No contexto da agricultura ou da construção, um "mourão" é uma vara de madeira grossa que sustenta plantas parras ou que apoia outras varas, mais finas. Historicamente, "mouro" se refere também a indivíduos árabes que conquistaram a península ibérica. Assim, "mourões" é o plural do aumentativo de "mouro". A família de André, cuja preservação da tradição é enfaticamente defendida por Iohána, possui um passado ibérico com o qual mantém laços. A esse respeito, Sabrina Sedlmayer observa que "São inúmeras as referências árabes que testemunham esse *veio ancestral*: o ʿtemperamento mediterrâneoʾ das irmãs, a dança oriental de Ana, o carpido materno ʿem língua estrangeiraʾ, o tio que está presente na festa do retorno de André – ʿum velho imigrante, mas pastor em sua infânciaʾ –, objetos dispersamente espalhados, como o alaúde e o alfanje" (1997, p. 57). O adolescente que tem um sono "abandonado entre mourões", sob esse viés, é um sujeito que repousa sobre a tradição, se pensamos que é um sujeito apoiado nos mouros, seus antepassados zelosos pela preservação de determinados valores, e é um sujeito fraco (vara fina) sustentado pela vara forte dessa mesma tradição (mourão, vara grossa). Pelo raciocínio imagético estabelecido entre sono tranquilo, já portador de uma semente danosa, e sono atormentado (o narrador questiona a tranquilidade do "sono mais abandonado entre mourões"), é possível concluir que essa tradição forte sobre a qual repousa o adolescente, desavisado, está conectada com o tormento da insônia que virá.

Sabemos que o tormento que marca o presente da narração de André está entrelaçado à morte de Ana. Quando Iohána mata a filha, o faz com a mão da tradição e com a ferramenta da tradição, um alfanje (p. 190). O objeto, usado pelo personagem como arma, é comumente denominado em português como "foice" e seu sinônimo, o substantivo de uso menos corrente "alfanje", possui etimologia árabe: "*al-handjar*"[44]. Ao narrar que a jovem foi assassinada com um "*al-handjar*", o texto dá forma ao papel da moral dos antepassados nessa morte. Portanto, quando diz que o sono estava "abandonado entre mourões", André sugere que as condições que levariam à morte da irmã já estavam presentes no teórico tempo da harmonia, em que o sono era "abandonado" porque

[44] Disponível em: <https://www.dicio.com.br/alfanje/>. Acesso em: 21 fev. 2021.

despreocupado, porque não suspeitava do que esse ambiente em que se fazia possível provocaria. O Alcorão proclama: "Vos são interditadas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs. (*Alcorão* – Surata IV, 23)" (p. 143). Esses versos constam como epígrafe da segunda parte de *Lavoura arcaica*, "O retorno", conferindo tom à leitura dos eventos que se seguem após a volta de André à casa, dentre os quais se encontra o assassinato.

A semente germina e se torna uma "planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo do texto dos mais velhos" (p. 50). Ao mesmo tempo em que o texto dos mais velhos possibilita e conduz ao assassinato, a prédica paterna foi sempre ao apoio à família, aos irmãos. Portanto, a planta que brota da tradição e que contraria a própria tradição personifica o contrassenso das palavras e dos atos paternos. Os impactos da conjuntura representada pela "flor venenosa" se fazem sentir no corpo, que não descansa. André, como Paulo Honório, se converte em um insone e fala sobre as "[...] madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um cachecol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera" (p. 49). É nessas mesmas madrugadas que emerge, insistentemente, a pergunta sobre onde ele "tinha a cabeça". Nesse contexto, a brisa azul simbolicamente é um sentimento de tristeza e melancolia, associadas tradicionalmente a tal cor, que, como cachecol, envolvem a atmosfera e se entrelaçam ao sujeito que a sente. A percepção da brisa azul como tristeza se confirma pelo ato de, nessas madrugadas, André sentir ímpetos de, sobre as "asas úmidas e silenciosas" de tal brisa, "acender círios", pois "O rito de acender o círio pascal nasceu de um costume diário dos cristãos. Sem eletricidade, o ato de acender a luminária, ao cair da noite, se tornara um rito familiar, que trazia alegria e segurança" (KIRST, 2008, p. 46). Em um ambiente insone e agitado, André tem o impulso de quebrar a atmosfera de melancolia e questionamentos, substituindo-a pela alegria e pela segurança representada pelos círios. Ao final, a afirmação de que a brisa azul "corre sempre na mesma hora a atmosfera" denota que a angústia é cotidiana, e não um episódio eventual. Portanto, André é constantemente perseguido pelas indagações e pelo tormento.

Apesar de, em determinados momentos, o narrador intencionar se eximir de qualquer culpa, o trecho transcrito do capítulo oito se encerra com a seguinte declaração: "'que tormento, mas que tormento, mas que tormento!' fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava [...]" (p. 50). André classifica as interjeições que atestam seu sofrimento como "confissão", palavra semanticamente pertencente ao campo jurídico e religioso, sempre pelo viés de uma culpa que se reconhece: no primeiro caso,

conectada à noção de crime; no segundo, à de pecado. Seja no sentido legal ou ritualístico, o pronunciamento da confissão indica a consciência de uma agência danosa. Logo, por mais que a morte de Ana tenha sido, em parte, levada a cabo sob a influência das crenças milenares (acusadas sob a forma dos "mourões"), André reconhece sua parcela de participação no crime. A confissão se dá no momento em que ele se coloca como confesso, ainda que o reconhecimento da culpa não ocorra de modo intencional. Na continuação do trecho em questão, André afirma que as palavras são inúteis, "mas que doce amargura dizer as coisas" (p. 50). Se há amargura em dizer, a tarefa não é estritamente positiva, mas, sendo também doce, o dizer as coisas, ainda que inútil, se mostra em algum sentido produtivo para o sujeito insone, como marca a adversativa "mas", em oposição à inutilidade. A narrativa de André, assim, se constitui ora como narrativa de defesa, quando nega a culpa, ora como narrativa de confissão, quando a assume. Ou, considerando toda a contradição que lhe é constitutiva, é a um só tempo narrativa de recusa e de reconhecimento da culpa.

No excerto analisado, mais do que uma continuidade do passado no presente, como visto na análise dos elementos fantasmagóricos das narrativas, é possível constatar a presença do presente no passado, pois André aponta que a tragédia concretizada e o tormento em que vive por causa dela já se encontravam no espaço pretérito aparentemente harmonioso. O questionamento obsessivo do jovem advém do fato de ele não ter se dado conta de tal coexistência. Portanto, ele se questiona sobre seu comportamento e sua capacidade de compreensão no tempo pretérito, ou seja, sobre sua participação nos fatos que o levaram às noites insones.

2.3 Narrativas do eu

O reconhecimento da responsabilidade dos narradores frente à morte das mulheres em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* pode ser percebido nas elaborações sobre culpa e agência. Nesse sentido, as narrativas poderiam ser compreendidas como respostas ao sentimento de responsabilidade. Elas são, também, tentativas de organização do mundo fronteiriço em que o que vive se vê assombrado pelos fantasmas do passado ou preso a eles. Os narradores, afetados de modos diferentes por tormentos e dúvidas, falam a partir de um presente marcado pela ausência das mulheres amadas e dão forma a narrativas de grandes sofrimentos, os quais estão arraigados às perdas que os homens experimentaram e à sua participação nelas.

Por mais que a existência de sofrimentos, nos três casos, com particularidades em cada um deles, seja verificável e inquestionável, e que não se possa de uma perspectiva humana desprezar o sofrimento e a miséria de outrem, seja quem for e em qual contexto, interromper a análise nesse ponto seria propor uma leitura muito solidária a esses narradores e ao discurso vitimário da masculinidade. Segundo este, a masculinidade hegemônica e a prática da violência por homens identificáveis a este grupo seriam consequências de um "conjunto de fatores psíquicos e sociais" a partir dos quais "a construção do ego masculino faz-se sobre uma estrutura de violência internalizada, ou seja, o homem não apenas transforma a mulher em objeto de sua violência, mas é vítima de si próprio" (OLIVEIRA, 1998, p. 2; 7). Assumindo-se uma perspectiva crítica, pela qual "o homem está muito distante da condição de vítima" (p. 10), seria cruel dizer que os narradores são vítimas em uma situação em que mulheres morreram por consequências diretas de uma sociedade de dominação masculina. Uma perspectiva pautada no discurso vitimário da masculinidade cometeria o erro de equiparar o sofrimento deles ao de Madalena, Ana e "ela" e de relativizar a violência contra as mulheres. Por mais que os elementos anteriormente analisados nos romances permitam, sim, reconhecer que Paulo Honório, André e "ele" vivem grandes sofrimentos, é preciso confrontar a leitura empreendida até aqui com outros momentos dos textos, que dão às narrativas da perda outras nuances.

2.3.1 Paulo Honório, o narrador atrás da portinhola fechada

O capítulo XXVI de *S. Bernardo* começa com uma afirmação de Paulo Honório relacionada às crises de ciúmes: "Fui indo sempre de mal a pior", e segue com a descrição de tal estado. Vejamos:

> Fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão de que me achava doente, muito doente. Fastio, inquietação constante e raiva. [...]
> Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas. [...]
> Atormentava-me a ideia de surpreendê-la. Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e a abrir-lhe as correspondências. Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas e a minha vida se tornou um inferno. [...]
> Madalena ressonava. Tão franzina, tão delicada! Ultimamente ia emagrecendo [...] (RAMOS, 2015, p. 163-165).

A afirmação inicial do capítulo fala de um estado negativo contínuo ("sempre") e crescente ("a pior"). Ela se soma à sentença "minha vida se tornou um inferno" e, junto à exclamação anteriormente analisada, "Estraguei a minha vida" (p. 220), dá corpo ao discurso da vitimização masculina. Se olhamos para as enunciações de maneira isolada e literal, entendemos apenas que Paulo Honório se encontra em uma situação que lhe é extremamente desagradável. Por outro lado, considerando o trecho completo das páginas 163 a 165 e o conjunto do que é *S. Bernardo*, vemos que o homem afirma que estragou sua própria vida em um contexto em que Madalena estava morta, e não há vida mais "estragada" do que aquela que já não existe. Paulo Honório não chega a esse nível de autocrítica e, ao mesmo tempo em que fala sobre ter arruinado a própria vida, silencia sobre a vida arruinada, literalmente, da esposa.

Paulo Honório descreve, de maneira acrítica, a agressão à Madalena, ao relatar a invasão de sua privacidade ("Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e a abrir-lhe as correspondências"), e a manifestação física nela do estado de conflito ("ultimamente ia emagrecendo"). No mesmo contexto, o narrador afirma que *ele* foi indo de mal a pior e que a vida *dele* virou um inferno, a despeito de ser ele mesmo o autor dos ataques contra a esposa e o motivador dos conflitos. O narrador expressa um ponto de vista extremamente individualista ao elencar seus próprios problemas e ignorar os sofrimentos da esposa. Nas páginas anteriores do romance, Paulo Honório apresenta outros sinais de que Madalena estava mal, como em "Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando" (p. 161). O fato de Paulo Honório afirmar estar indo de mal a pior e, paralelamente, descrever Madalena em uma situação de sofrimento físico e psicológico, sem que ele se atente para as implicações biológicas e emocionais apontadas por sua própria descrição, permite a observação de uma indiferença por parte do homem diante da alteridade.

É relevante também a maneira esquiva pela qual Paulo Honório menciona o conflito: "Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas". Não se sabe de quem eram os ataques, de que maneira se manifestavam, de quem eram os choros, os gritos, o que diziam. Ademais, o substantivo "descomposturas", usado de maneira abstrata, poderia abarcar as mais incontáveis atitudes relacionais humanas, com diferentes níveis de gravidade. A ausência de especificações quanto às ações e de especificação de sujeitos é suspeita se pensamos que o próprio narrador declara que conta sua história de maneira seletiva e parcial.

Paulo Honório pode ser entendido sob a categoria do narrador não confiável. A não confiabilidade, na narrativa, se manifesta por meio tanto da exposição distorcida quanto pela exposição insuficiente dos fatos (PHELAN, 2007, p. 205). James Phelan, em seu texto "*Rhetoric/ethics*" ("Retórica/ética"), diz que narradores podem ser não confiáveis em seis sentidos: eles podem fazer um relato incompleto ou um relato incorreto; eles podem interpretar de modo insuficiente ou de modo equivocado; eles podem fazer uma avaliação precária ou uma avaliação equivocada (p. 205) (de uma situação, da fala de outrem, dos gestos de outrem etc.). Há registros frequentes ao longo da narrativa de Paulo Honório que permitem ao leitor compreender que a exposição que ele faz dos fatos é perpassada pela incompletude, pela interpretação precária (por exemplo, a compreensão da bondade de Madalena como indício de adultério) e por uma avaliação (dos fatos, das falas e posturas alheias) guiada a partir de sua perspectiva limitada, que não admite a discordância. Após o registro de uma conversa que teve em um trem com D. Glória, quando começava a se aproximar de Madalena, por exemplo, o homem diz ao leitor:

> Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. [...] Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] A parte referente à enxaqueca de D. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei, igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (p. 87-88).

É ele quem decide, unilateralmente, o que é interessante e o que merece "virar fumaça", o que é "tolice" e "bagaço", o que é parcela relevante. Em contrapartida, retomamos o que diz Madalena em outro momento, fazendo antagonismo ao marido, em uma situação em que discutem sobre a importância das bibliotecas e dos livros e Paulo Honório lhes julga dispensáveis: "o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos" (p. 105). O reconhecimento da parcialidade aparece em diferentes partes do romance, como quando o homem pede Madalena em casamento:

> – Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.
> [...]
> – Nada disso. O que há é que não nos conhecemos.
> – Ora esta! Não lhe tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco [...] (p. 101).

O argumento de Paulo Honório é que o que contou à mulher seria suficiente para que se casassem, sem que isso representasse um risco, pois o que ela não sabia valeria

“pouco”. Contudo, o resultado a longo prazo do matrimônio foi a morte da mulher. Antes do suicídio, ela vivera por anos sob acusações (“– São os seus parceiros que andam rondando a casa” [p. 179]), gestos de violência simbólica (“– Mostra a carta, insisti segurando-a pelos ombros. [...] Deixa ver a carta, galinha!” [p. 165]) e fantasias de violência física por parte do marido (“O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” [p. 163]). O que não sabia a respeito de Paulo Honório custou à Madalena a vida. Portanto, o que ele não contou valia, sim, muito. Considerados esses fatos, o diálogo acima transcrito serve como alerta ao leitor, que tem acesso também apenas a pedaços da vida do homem. Ao contrário do que afirmam as palavras do narrador, aquilo que ele não nos conta é de grande valor.

A parcialidade é descrita por ele, no início da obra, como limitação: “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (p. 11), colocação na qual podemos ler uma incorporação do discurso de Madalena segundo o qual o que é acessório e dispensável para ele pode ser particularidade útil para o interlocutor. A configuração dessa narrativa, que descarta o que para Paulo Honório é dispensável, se condensa na imagem que o homem traça de si como observador de paisagens em uma ocasião em que está dissertando sobre seu papel ativo frente ao que é incorporado ao livro ou omitido:

> Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas, canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. Vi também novilhos zebus, gado que, na minha opinião, está acabando de escangalhar nossos rebanhos.
> Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois [...] (p. 88).

Paulo Honório, ao buscar justificar a omissão da descrição da paisagem em sua narrativa, se apresenta em uma posição de isolamento em relação ao mundo exterior (“com a portinhola fechada”), o que dificulta um conhecimento do espaço físico que permita que este seja exposto ao leitor de modo satisfatório (“apenas via de relance”). A posição física ocupada por Paulo Honório em relação à paisagem expressa metaforicamente o que pode ser atribuído também à sua posição como narrador: sua visão é limitada e parcial. O campo de visão entre os olhos de Paulo Honório e esse limite é extremamente restrito, mal atravessando a portinhola do seu espaço familiar. O que ele

consegue enxergar e não lhe é próprio é visto apenas de "relance", aos "pedaços". Além de ter uma visão limitada de "outras janelas", nas quais podemos ler metonimicamente "uma visão limitada da alteridade", ele confessa que muito do que vê não lhe interessa. Compreende-se, com a afirmação de que o gado de zebus "está acabando de escangalhar nossos rebanhos", que Paulo Honório assimila aquilo que desconhece ou que não lhe interessa como uma ameaça (a qual pode ser lida no verbo "escangalhar"). O narrador recusa o que não conhece (o gado de zebus) e estabelece uma atitude protecionista frente ao que lhe é próprio, atitude esta registrada no uso do pronome possessivo na 1ª pessoa ("nossos rebanhos"). Para esse homem, aquilo que se distingue do que ele conhece e aprecia é uma ameaça ao que lhe é familiar. A narrativa, assim, não "anda mal" apenas quanto à descrição da paisagem. Ela é prioritariamente uma descrição da paisagem subjetiva de Paulo Honório. Antonio Candido, em *Ficção e confissão* (2012), afirma que, no romance, "[...] a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata de situar um personagem num contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. [...] tudo que forma a atmosfera de *São Bernardo* decorre da visão pessoal do narrador" (p. 107). Essa técnica, classificada pelo crítico como "antinaturalismo", determina o tom e o foco do enredo, que é elaborado a partir do modo como Paulo Honório vê ("apenas de relance") e interpreta o mundo exterior.

2.3.2 André, profeta de uma igreja para uso particular

No caso de *Lavoura arcaica*, o foco que dá tom e guia o leitor pela história se faz presente nas primeiras linhas do romance, de maneira muito sutil devido principalmente à mescla entre prosa e lírica que marca a linguagem da narrativa:

> Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (p. 7).

As primeiras palavras, "os olhos no teto", mostram ao leitor onde estão os olhos do narrador, descrição que pode ser lida como uma expressão da perspectiva limitada, que não ultrapassa o teto do quarto. A nudez dentro do quarto é a nudez protegida, é o oposto da exposição ou do lançar-se ao mundo. No capítulo 6, André entoa, citando Novalis, que "estamos indo sempre para casa" (p. 34), caminho que se confirma na

segunda parte do romance, quando o jovem atende ao chamado de Pedro e regressa à propriedade familiar. No entanto, desde o princípio fica marcado que o espaço mais íntimo e conhecido possível nunca foi abandonado, a casa-quarto, que é casa-indivíduo. Se o quarto é "catedral" e "individual", a imagem da sacralização do quarto, inviolável, é a imagem da sacralização do sujeito, confirmada e hiperbolizada na consagração dos "objetos do corpo", conferindo um lugar de centralidade para o sujeito. Os olhos fixados no teto do quarto, devotos do espaço do eu, esquecidos do mundo lá fora e da amplidão do céu, são expressão da individualidade. Essa leitura encontra um paralelo em outro trecho do livro, integrado ao capítulo 14, digressivo e desconectado de uma linha temporal precisa:

> Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo [...]; fechei minhas pálpebras de couro para proteger-me da luz que me queimava, e meu verbo foi um princípio de mundo: musgo, charcos e lodo; e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço [...]; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado, como quem entra na mata virgem e se aloja no interior, como quem penetra num círculo de pessoas em vez de circundá-lo timidamente de longe; e na claridade ingênua e cheia de febre logo me apercebi [...] ocupando em cada instante um espaço novo; [...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra, e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso! [...] cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros [...] (p. 86-88).

Não fica claro que momento passado é esse a que André se refere ao colocar os verbos no pretérito perfeito e expor sua idade no contexto retomado. É possível que se trate da descrição de seus primeiros impulsos de rebeldia diante da ordem paterna, pois o início do capítulo, "Saltei num instante para cima da laje que pesava sobre meu corpo", indica uma ruptura e uma inversão: o menino se coloca acima daquilo que pesava sobre os seus ombros. Ao final do capítulo, ele brada que "a impaciência também tem os seus direitos!" (p. 88). O brado representa uma insurreição à recomendação à paciência por parte do pai, que a exaltava por meio da narrativa de uma parábola, chamada parábola do faminto. No romance, a parábola está narrada no capítulo 13 (p. 77-85), imediatamente anterior ao trecho aqui analisado, o que indica que a insubordinação de André está no elogio à impaciência.

Após o gesto de ruptura, o narrador diz que fechou as "pálpebras" para se proteger de uma luz que o queimava. No contexto do romance, a luz é sempre associada aos valores da família questionados pelo jovem. Assim, o fechar das pálpebras, lido em conjunto com a colocação em seguida de que ele foi "cegado por tanta luz", leva à percepção pelo leitor de um sujeito que se sente ferido diante da alteridade e que, para se proteger, evita entrar em contato com ela, postura em consonância com a sacralização do espaço individual, no qual não há luzes que queimam. A conexão entre o quarto-catedral e o presente excerto continua quando André se descreve como um profeta: "não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os frutos da terra". O "alto", pelo uso de palavras de semântica religiosa, pode ser tanto "céu" quanto "Deus", cuja localização estaria para além do teto. André, então, reafirma a contenção do seu olhar: dessa vez, não voltado para o teto, mas tombado para a terra, também espaço pessoal e conhecido, no qual finca os pés, estabelecendo o limite alcançado por sua visão: do teto do quarto ao chão sob os próprios pés.

Há aparentemente uma contradição com esse estreitamento na afirmação do narrador de que passou a ocupar "em cada instante um espaço novo". No entanto, observamos que esses espaços ocupados, ainda que múltiplos e novos, são sempre espaços individuais, porque são nascidos do seu gesto fundador de um mundo próprio: "meu verbo foi um princípio de mundo [...] e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço". Em seguida, a simbologia do quarto catedral é retomada: "sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo". Como o quarto, que é privado e sagrado, a igreja do André adolescente será particular e propícia à nudez protegida, o que se confirma na contradição da afirmação de que ele será um "profeta de si". Na tradição judaico-cristã, o profeta é aquele que transmite uma mensagem divina ao povo. André se declara um profeta fechado em si mesmo. Sendo a um só tempo fundador e profeta de uma igreja particular, André se coloca, também, como um deus. A identificação que o narrador faz de si como deus pode ser observada pela fundação de seu próprio mundo com um vocabulário muito próximo à gênese bíblica[45], assim como na onipotência declarada adiante, "e eu pensei e disse sobre esta pedra me acontece de repente querer, e eu posso!", que estabelece o reinado do desejo. A reflexão final, que se

[45] "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito foi feito sem ele" (A BÍBLIA, 2010 [João 1:1-3]).

distancia do conteúdo anterior ao avaliá-lo no passado ("cada palavra era uma folha seca"), parece se localizar no presente da narração, distante da época dos 17 anos, e pondera que essas palavras individuais correspondiam ao pisotear, isto é, ao desprezar ou mesmo destruir, "páginas de muitos livros", reconhecendo a dimensão individual do discurso e da postura assumidos na adolescência, que negam outros discursos.

Por mais que André esteja narrando sua história a partir de um tempo posterior aos eventos transcritos e que esboce pontualmente reflexões críticas em relação à postura adolescente, como em "onde eu tinha a cabeça?", o foco narrativo que desde a primeira linha se impõe, conduzindo os olhos do leitor, é o da visão voltada para o teto. Outros momentos da narrativa expõem o estreitamento do olhar do narrador:

> [...] fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...] (p. 109).
>
> – Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra (p. 160).

André propõe que "era tudo só uma questão de perspectiva" para, imediatamente, negar a pluralidade de perspectivas, com a afirmação autoritária "o que valia era o meu e só o meu ponto de vista". O reconhecimento da multiplicidade de visões diante de um mesmo fato, no excerto, fica paralisado entre o "fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência" e a validação exclusiva do olhar em primeira pessoa. André vive em um ambiente hostil às diferentes opiniões. Para seu pai, transmissor da tradição, existe uma única maneira de compreender os fatos, pautada no trabalho, no comedimento, na negação do desejo e na proteção familiar. É nesse espectro que a proposição de diferentes perspectivas interessa a André: como possibilidade de oposição da sua perspectiva à paterna. Contudo, uma vez posta, sua perspectiva se torna tão autoritária quanto a perspectiva rejeitada, ao menos no campo do discurso. Como o do pai, seu ponto de vista é fechado à possibilidade de dialogismo: "não acredito mais em troca de pontos de vista". André Luis Rodrigues, em *Ritos da paixão em lavoura arcaica* (2006), propõe que "André não pode escapar da fatalidade de ter nascido e crescido nessa família e de ter assim introjetado muito do modo como se davam as relações entre seus membros [...]" (p. 92), sendo possível compreender a imposição de pontos de vista restritivos e autoritários como constitutiva das relações familiares na fazenda. Nesse contexto, chama atenção nos trechos transcritos o vocabulário absolutizante usado por André: "eu não

reconhecia qualquer"; "tudo"; "só o meu"; "não acredito"; "estou convencido"; "nunca". Os termos destacados descartam modulações ou relativizações. A intolerância e o fechamento que André observa e acusa no pai estão presentes na forma de seus próprios enunciados. O uso desse vocabulário pelo jovem permite a compreensão de que, em alguns momentos de *Lavoura arcaica*, seu discurso manifesta características do que Bakhtin caracteriza em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006) como dogmatismo autoritário: "Quanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal" (p. 145). André não fala de modo direto em bem e mal, mas a impossibilidade de questionamento das suas convicções é pronunciada por meio de princípios rígidos e, por isso, maniqueístas.

No trecho de *Lavoura arcaica*, o ponto de vista de André se impõe como negação da pluralidade ("era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista"), o que está em acordo com a compreensão de Anatol Rosenfeld, para quem a perspectiva, enquanto conceito, seria criadora de uma ilusão restritiva:

> A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto* (1998, p. 77-79).

Sob essa concepção, é possível compreender o que é a perspectiva para André. Ela é, em um primeiro momento, evocada em atendimento à necessidade de relativização das ideias do pai, mas, imediatamente depois, instaura uma nova percepção categórica do mundo. Ou seja, André cria, a partir de sua consciência individual, com o uso da perspectiva, a ilusão para si do absoluto. Por sua vez, a afirmação de que "uma planta nunca enxerga a outra" é a declaração de que ele mesmo não é capaz de enxergar a alteridade, afinal, a única pessoa por quem um sujeito pode falar com alguma propriedade é por si mesmo. Exprimindo-se de maneira impessoal ("uma planta"), André está confessando a limitação do alcance de sua própria visão. As implicações narratológicas da subjetividade extrema são semelhantes àquelas reconhecidas de modo explícito por Paulo Honório, isto é, o fato de que a narrativa é resultado de uma seleção entre aquilo que o narrador considera útil e aquilo que considera dispensável, sendo, portanto, parcial. De modo indireto, a compreensão dessa parcialidade do discurso está presente também na narrativa de André:

> – Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundido, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo (NASSAR, 2012, p. 163).

Diferente do que acontece com as reflexões de Paulo Honório sobre a seletividade na enunciação, endereçadas a um suposto leitor, André, na fala acima, se dirige ao pai, durante uma discussão, quando este afirma não ser capaz de compreender o que o filho fala. É relevante a afirmação "distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo", com destaque para a finalidade declarada: "pro meu uso". André reconhece que suas palavras são confusas, característica que se confirma formalmente na contradição entre a) "Misturo coisas quando falo" e "mesmo confundido" e b) "estou lúcido" e "nunca me perco", mas diz que se trata de uma confusão orientada para o seu "uso". Ou seja, a condução dada ao discurso ("os fios do que estou dizendo") segue o parâmetro de Paulo Honório, sendo uma condução que seleciona e omite a partir do critério do "uso" pessoal. O "pro meu uso", entretanto, extrapola a noção do que seria "útil" em uma enunciação em detrimento do que seria "acessório e dispensável", assumindo, em vez disso, uma conotação de finalidade, do que se poderia concluir da fala de André que ele seleciona e exprime suas palavras para atingir com elas objetivos estritamente pessoais ("pro meu") por ele estabelecidos. Como narrativa em primeira pessoa, *Lavoura arcaica* é a fala por excelência de André, correspondendo à visão de Rosenfeld de um mundo projetado como real e absoluto a partir da consciência individual.

A observação de *S. Bernardo* e *Lavoura arcaica* a partir da leitura ora proposta permite a recordação daquilo que aprendemos com *Dom Casmurro*: um narrador em primeira pessoa não é confiável. Mais do que não confiáveis, porque selecionam e modulam a matéria narrada, Paulo Honório e André se mostram narradores autoritários. O primeiro, por um caráter manifesto ao longo de toda a história, em que se coloca como autoridade máxima nos contextos sociais por que transita e transforma qualquer divergência de ideias em conflito. O discurso desse narrador também possui características da narrativa autoritária observadas por Bakhtin, como o fato de que, para Paulo Honório, "todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas" (BAKHTIN, 2006, p. 145). Bueno constata, sobre o narrador-protagonista de *S. Bernardo*, que "Quando ele afirma que fez coisas boas que deram prejuízo ou ruins que deram lucro ele revela subrepticiamente acreditar em valores

estanques de bem e de mal. Ele se sente à vontade para inverter esses valores em função do seu eu açambarcador, é certo, mas isso não anula sua adesão, no fundo, a um universo em que há bem e mal definidos" (2001, p. 609). André, por sua vez, apresenta traços autoritários devido a detalhes que constituem a narração, revelando-se uma figura que rejeita o diálogo e que se atém às próprias crenças, muitas vezes imiscuídas ao desejo, com uma religiosidade semelhante àquela com que o pai se atém às dele, pretensamente combatidas e rejeitadas pelo herdeiro que nos fala. A respeito do narrador em um romance, Arrigucci diz:

> [...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional. [...] ele [o narrador] tem uma superioridade absoluta sobre os demais – ele pode mais que os demais (1998, p. 20).

Os narradores estão em posição de vantagem em relação aos demais sujeitos do romance, porque podem modificar o foco narrativo e conduzir o olhar do leitor; porque escolhem o que narrar e o que omitir; porque decidem se os personagens se expressarão pelo discurso indireto, indireto livre ou direto, bem como a frequência pela qual se expressarão; porque a voz que constitui o romance é prioritariamente a sua. Em *S. Bernardo* e em *Lavoura arcaica*, o modo como o poder do narrador se manifesta expressa constituições autoritárias.

2.3.3 "Ele" e a imagem de uma solidão voltada sobre si mesma

A narrativa de *Em câmara lenta* não apresenta reflexões ou indícios formais de um narrador centralizador, como ocorre com Paulo Honório e André. Pelo contrário, a voz narrativa ao longo de toda a obra é oscilante. Apesar de prevalecer a perspectiva de "ele", esta se apresenta difusamente: em alguns momentos, em primeira pessoa, em outros, em terceira pessoa ("Ele sentou na mesa, de frente para Fernando" [TAPAJÓS, 1977, p. 103]); em primeira pessoa, a voz enunciadora se apresenta ora entre aspas, como se se tratasse de discurso direto ("'Naquele dia tinha muita gente lá. [...] De manhã, no colégio, eu tinha ouvido falar que Cuba havia sido invadida'" [p. 69-70]), ora sem as aspas ("Não se pode perder tempo, preciso chegar no ponto e ainda tenho que ir de ônibus" [p. 18]); além disso, há a história paralela de um grupo de guerrilha atuante na

Amazônia, relatada em terceira pessoa[46], a qual se encontra com a narrativa de "ele" apenas por uma menção breve[47]. No final da obra, quando os fatos iniciados na perseguição policial e concluídos com a morte de "ela" são descritos integralmente, o foco narrativo passa a acompanhar a jovem com um detalhamento a que nenhuma pessoa ausente das cenas poderia ter acesso, trecho em que a narrativa é onisciente (p. 169-172). Apesar da pluralidade de vozes, o único personagem que é também narrador é "ele" e, ainda que se distanciando de modo considerável de Paulo Honório e André, muito mais coniventes com a lógica de dominação masculina, também neste caso há manifestações de uma postura autoritária com impactos na narrativa:

> [...] quem ficou de fora que sofra sua solidão. Podia pensar que ela deve se preservar para quando houver uma alternativa – talvez seja isso o certo mas não é o que sinto. Simplesmente ela está de fora e não tem o direito de partilhar do gesto definitivo porque não partilhou de todos os gestos anteriores (TAPAJÓS, 1977, p. 103).

Nesse momento, o narrador disserta sobre Lúcia, ex-companheira amorosa e de guerrilha, que decidiu se exilar diante dos riscos de permanecer na oposição política no Brasil. Ele apresenta de maneira reiterativa no romance a ideia de que aqueles que se exilaram, deixaram a guerrilha ou, durante a tortura, revelaram segredos da militância, tal qual nomes de companheiros e localizações de pontos, seriam fracos e traidores[48]. Sua opinião categórica ganha tons autoritários, como em "ela [...] não tem o direito", em um posicionamento unilateral, segundo o qual "ele" determinaria quais seriam as posturas e decisões aceitáveis na luta contra a ditadura. De acordo com o ponto de vista do protagonista, a decisão de Lúcia pelo exílio, motivada pelo desejo de autopreservação, a excluiria do direito de se ver e ser vista como parte da resistência.

Como em *Lavoura arcaica*, a questão da perspectiva ganha espaço nas reflexões de "ele":

> Ele não sabia o que dizer. Podia improvisar um discurso sobre a revolução, perspectivas e tudo o mais. Mas não. O que sentia era como se a organização fosse um outro planeta, sem nenhum ponto de contato com aquilo ali. Alguém

---

[46] A história de um grupo de guerrilha na Amazônia liderado por um venezuelano é narrada em terceira pessoa nos seguintes trechos: p. 16-17; p.20-22; p. 23-24; p. 39-43; p. 73-77; p. 89-94; p.114-118; p. 145-151; p. 154-156 (TAPAJÓS, 1977).

[47] "Ele tinha ficado sabendo que o venezuelano estava na cadeia, junto com os seis guerrilheiros de Manaus. Ingenuidade deles, assim não dá. Sem apoio nem infra-estrutura" (p. 96).

[48] Por exemplo, em: "[...] qualquer escolha que a pessoa faça será uma traição se ela não escolher a luta" (p. 50) e "[...] encontraram o rastro de cada um e a tortura fez muitos falarem. Traidores. Esses não merecem nome" (p. 55).

> estava fora da realidade, alguém vivia num outro mundo. [...] Fazendo a revolução, em todo caso. Construindo uma perspectiva (p. 134-135).

A reflexão acima acontece quando, já após anos de envolvimento com os grupos de oposição, "ele" encontra por acaso um ex-militante, que apresenta um discurso de desesperança, segundo o qual lutar já não faz sentido, devido às muitas perdas, pelos assassinatos e torturas, e às poucas conquistas. Os pensamentos de "ele", frente aos argumentos do outro jovem, apresentam dois pontos centrais de interesse: as elaborações breves em torno da concepção de perspectiva e a imagem da organização como outro planeta.

"Ele" faz um movimento semelhante ao de André: conjectura, usando a palavra "perspectivas", no plural, que "Podia improvisar um discurso sobre [...] perspectivas", ou seja, poderia contra-argumentar favoravelmente à luta política, em oposição à desesperança do interlocutor, pelo viés de que há diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto. Contudo, ele reconhece logo adiante, usando o substantivo no singular, que sua própria organização está construindo *uma perspectiva*. A mudança do plural para o singular é significativa, porque subverte o sentido de "perspectiva", que sugere a pluralidade, convertendo-a em visão única, em uma aproximação também à proposta de Rosenfeld de que a perspectiva seria criadora de uma ilusão de absoluto. A negação pelo narrador das diferentes perspectivas se dá, sintaticamente, pela adversativa "Mas não", que, desconectada de outros elementos lexicais, enfatiza a oposição ao raciocínio anterior, em que "ele" conjectura sobre a possibilidade de visões múltiplas.

O estreitamento da visão de "ele", nesse episódio específico, se acentua pela comparação da organização a "um outro planeta, sem nenhum ponto de contato com aquilo ali", isto é, com a realidade descrita pelo colega. Por mais que o conceito de "organização" aponte para uma coletividade, enxergá-la como um outro planeta é propor um movimento de isolamento. A concomitância entre coletivo e individual, integração e isolamento é constitutiva da narrativa. Apresentando características de literatura testemunhal, que tem como um de seus objetivos dar voz a um coletivo, a narrativa é perpassada pela visão em primeira pessoa e individualista de "ele". Esse individualismo está na perda pessoal de "ela", que se sobrepõe às demais perdas, bem como no isolamento organizacional, enxergado e descrito como outro planeta.

O entrecruzamento entre coletividade e olhar individual se manifesta formalmente em outra ocasião:

> Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arrebentaram, explodiram em mil fragmentos no momento em que ela [...]. Então agora: tudo muito de repente, tudo de uma vez fragmentado e não há mais tempo para nada. O espelho foi de novo colocado, mas agora ele está trincado em mil pedaços e devolve uma imagem partida. Uma imagem que não é mais do mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma. O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela (p. 42-43).

Vê-se a declaração de que o narrador compreendia o mundo sob determinada ordenação, perdida a partir da morte de "ela". Ele diz que precisou, após essa perda, ordenar fragmentos para reorganizar sua realidade que, apesar de reconstituída, segue fragmentária. Nessa nova condição existencial, o que é enxergado no quadro recomposto é uma imagem que "não é mais do mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma". O espelho de que o narrador fala devolvia, anteriormente ao seu estilhaçamento, uma imagem que era do mundo. É interessante que "ele" apresente o espelho como uma ferramenta que permitia a observação do mundo, levando-se em consideração que a imagem devolvida pelo objeto a quem o contempla é a do próprio observador. É possível interpretar a formulação de "ele" a partir do interesse que esse jovem tem pela transformação das condições de existência ao seu redor. O espelho que, observado, devolvia a imagem do mundo tinha como observador alguém cujo interesse ultrapassava o olhar individual, estando voltado para a coletividade.

Após a morte de "ela", o protagonista constata que tudo foi "de uma vez fragmentado" e a imagem que era do mundo se torna uma imagem de "uma solidão voltada sobre si mesma". Essa afirmação leva à percepção de um isolamento em relação ao mundo, um fechamento em si mesmo – em convergência com a imagem da organização que é um "outro planeta". Contudo, é após o assassinato da companheira amorosa e de tantos companheiros de luta que as reflexões de "ele" dão forma à narrativa testemunhal, confirmando seu comprometimento com o coletivo. O discurso de "ele", em *Em câmara lenta*, é um discurso que propõe solidariedade com muitas outras vozes, não se tratando de um discurso que "se volta sobre si mesmo".

Pode-se considerar a "imagem de uma solidão voltada sobre si mesma" e da organização como "um outro planeta" também como signos de que esse jovem se sente extremamente sozinho, após a perda de tantas pessoas que lhe eram importantes e diante da constatação de que o número de indivíduos que prosseguem defendendo a mesma causa que ele diminui a cada dia. A imagem partida devolvida pelo espelho indica o sujeito cindido por uma perda irreparável:

> Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio [...] (TAPAJÓS, 1977, p. 24-25).

O impacto da perda de "ela" é sentido pelo protagonista como perda de si. No início do trecho acima, "ele" rememora uma ação em que, junto a outros militantes, conseguiu escapar dos agentes do governo. Em seguida, formula de modo paradoxal que, quando "ela" morreu, ele ficou "lá para sempre", apesar de novamente ter escapado ("agora outra vez"). A fragmentação do mundo acompanha a sensação de perda de si ("o que escapou foi um corpo vazio") e se expressa na fragmentação do próprio trecho narrativo. Apesar da sensação de ter ficado "lá para sempre", junto a "ela", "ele" ainda tem condições de seguir na luta e falar, contando sua história e a dos demais. Assim, por mais que se sinta solitário, a narrativa de "ele" se estende aos mortos, exercendo um gesto respeitoso em direção ao coletivo. Lucas dos Passos, no artigo "A realidade do trauma: configurações ficcionais no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós" (2012), observa que, no romance a "situação individual, mesmo com todas as singularidades, não deixa [...] de remontar ao contexto mais amplo" (p. 36) e que a desolação de "ele", a qual podemos aproximar da imagem de uma solidão voltada sobre si mesma, rompe "as fronteiras do caso a princípio isolado que é o assassinato da amiga e leva a pensar toda a coletividade que envolve os indivíduos da luta armada contra a ditadura" (PASSOS, 2012, p. 36).

O excerto em que o espelho é referido, portanto, apresenta uma ambiguidade que é parte da narrativa. Esta se constitui pela voz em primeira pessoa de "ele", que se manifesta de modo individualista em momentos pontuais, como na repreensão às decisões de Lúcia e na incompreensão frente à perspectiva do rapaz que deixou a luta, e que de modo frequente é voltada para o coletivo, falando por aqueles que já não podem mais se pronunciar. O "eu" que narra em *Em câmara lenta* se diferencia de modo marcante de Paulo Honório e de André. "Ele" não está em busca de interesses próprios, não narra conforme aquilo que lhe parece útil, não manipula as palavras para seu próprio uso. Pelo contrário, as ações de "ele" são motivadas por um sentimento de compromisso com os demais: "Eu sei como ela era e não posso desertar. Eu sei o que fizeram com ela e não posso trair isso porque eu sei que ela não desertaria" (p. 161).

Apesar do importante gesto testemunhal de "ele", também em *Em câmara lenta* a participação da personagem feminina na história é limitada. "Ela" não possui "a

possibilidade de contar sua própria estória. Ela não tem como dar o seu testemunho, o seu depoimento, dependendo da voz do narrador para ter sua estória exposta. [...] por estar morta, a prisioneira se torna voz silenciada" (GINZBURG, 2003, p. 140). O testemunho de "ele" é imagem cindida: ele conta a história daquela que não pode falar por si e, nessa própria narrativa em que "ela" é constantemente evocada, a personagem permanece silenciada[49] – não pelo narrador, mas pela morte imposta pelo Estado autoritário.

[49] Em "A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado" (2020), Roberto Vecchi e Alessia di Eugenio, a respeito da necessidade de elaboração de traumas provocados pela ditadura militar no Brasil, afirmam que "todas as memórias traumáticas" se colocam em um campo de luta contra o silêncio e o esquecimento, mas que: "No caso das memórias traumáticas femininas, os vazios e esquecimentos tomam também uma dimensão de gênero: a dificuldade e a possibilidade de lembrar e contar devem ser relacionadas com a condição e a consideração históricas das mulheres" (p. 3-4). Os autores, em diálogo com Eurídice Figueiredo, observam que, de 1964 a 2000, "quase não aparecem romances [sobre o período ditatorial] escritos por mulheres" (p. 4). O trabalho em questão se dedica a refletir sobre a persistência de um silêncio, cujas origens se articulam à opressão de gênero histórica, no âmbito da autoria. Desse modo, a situação de "ela" não pode ser de modo imediato pensada a partir das proposições de "A dupla cicatriz". No entanto, o trabalho colabora com a reflexão e a problematização acerca da existência de um silêncio no campo da elaboração da memória da ditadura por vozes de mulheres.

Capítulo 3
MULHERES NARRADAS

3.1 O olhar dos narradores sobre as mulheres

Em seu consagrado livro ensaístico *Um teto todo seu* (s/ ano), elaborado a partir de uma palestra intitulada "As mulheres e a ficção", proferida em duas partes em Londres no ano de 1928, Virginia Woolf se dedica à investigação dos motivos por que havia no seu tempo, ou seja, na primeira metade do século XX, muito mais homens do que mulheres escritoras[50]. A tese que Woolf defende é de que a quase total ausência de acesso a recursos materiais por parte das mulheres, como dinheiro e um espaço que lhes fosse de uso individual, lhes impedia de ter condições adequadas (silêncio, acesso a papel e instrumentos de escrita, tempo desprovido de outras responsabilidades tais quais cozinhar e assistir crianças) para exercer o trabalho artístico-intelectual, fazendo com que fosse improvável que uma mulher, ainda que dotada de inteligência e vontade, escrevesse literatura. Parte da pesquisa envolveu a leitura de livros escritos tanto por mulheres quanto por homens, em sentido comparativo. Quando descreve essa parte do seu processo de investigação, Woolf declara ter constatado uma recorrência nas obras de autoria masculina, expondo tal traço característico de maneira metafórica:

> [...] após ler um ou dois capítulos uma sombra pareceu estirar-se sobre a página. Era uma barra escura e reta, uma sombra de forma algo semelhante à da letra I. Começava-se a espreitar de um lado e de outro, para vislumbrar a paisagem por trás dela. Se aquilo era realmente uma árvore ou uma mulher caminhando, eu não tinha muita certeza. Volta e meia, era-se novamente atraído para a letra I [para o pronome "eu"]. Começava-se a ficar cansado de I ["eu"]. [...] (nesse ponto, virei uma ou duas páginas, procurando por uma coisa ou outra) o pior é que, à sombra da letra I [à sombra do "eu"], tudo fica amorfo como a neblina. Será isso uma árvore? Não, é uma mulher. Mas... ela não tem um só osso no corpo [...]. 'Mas... estou entediada'! Por que eu estava entediada? Em parte, por causa do domínio da letra I [do "eu"] e da aridez que, tal como a faia gigante, ela espalha à sua sombra. Nada cresce ali (WOOLF, s/ ano, p. 122-123 [inserções minhas]).[51]

---

[50] O trabalho de Woolf foi publicado em 1929, mas a situação do cenário literário analisada na obra não mudou radicalmente desde então. Pode-se afirmar, que, quase 100 anos depois, a disparidade numérica entre a publicação de obras de autoria masculina e feminina ainda é marcante. Em pesquisa publicada em 2018, por exemplo, Regina Delcastagnè concluiu que, entre 2005 e 2014, 70,6% das pessoas que publicaram literatura no Brasil eram homens. Disponível em: < https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

[51] O texto citado foi traduzido por Vera Ribeiro. Incluo, a seguir, o original, pois ele pode colaborar com a melhor compreensão do jogo estabelecido por Woolf em torno do pronome "eu", referido na tradução para o português como a "letra I". "*[...] after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I*

A pesquisa da escritora inglesa estava focada na questão da autoria masculina em contraste com a autoria feminina. No trecho acima, a escritora analisa ensaisticamente um texto ficcional de autor masculino com narrador masculino, e o jogo estabelecido a partir da sombra da letra "I" maiúscula, que é, em inglês, o pronome pessoal "eu" (o que não fica visível no texto traduzido, mas que é fundamental para compreensão no duplo sentido proposto por Woolf), colabora com a reflexão sobre os narradores de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*, permitindo, como no caso de Woolf, uma reflexão sobre a disparidade entre a manifestação de vozes de homens e de mulheres na literatura, bem como sobre a tensão entre a centralidade ocupada pela voz masculina no texto e a marginalidade, manifestada no ensaio pela descrição do que está à sombra do "I" (ou seja, à sombra do "eu"), das mulheres que também participam da narrativa.

Paulo Honório, André e "ele" falam com frequência, respectivamente, de Madalena, Ana e "ela". Cada um deles carrega, a seu modo, marcas doloridas e permanentes das mortes dessas mulheres. Em alguns momentos, os narradores-personagens refletem sobre os atos do passado, inclusive os seus próprios, que levaram ao presente da ausência. No entanto, em cada um dos textos há um contraste entre a presença do "eu" e a ausência das personagens mortas. Como no caso do texto lido por Woolf, a presença forte do "eu" em cada uma das obras cria uma sombra – imageticamente mais acessível pela regra da língua inglesa, que estabelece a obrigatoriedade da grafia do pronome em maiúscula – que se derrama sobre tudo o mais que aparece nos romances, sejam árvores, sejam mulheres. A centralidade do eu se apresenta de maneira recorrente nas páginas dos romances narrados por Paulo Honório e André e, de modo pontual, na narrativa de "ele", como verificamos nos trechos analisados no capítulo anterior.

A presença do "eu" como central se manifesta em alguns momentos de maneira particularmente expressiva, como na profecia do André adolescente, isto é, profeta de si, que antecipa a tragédia que virá e declara seu posicionamento diante dela:

> "é o meu delírio" eu disse ainda numa onda mais escura, cansado de ideias repousadas, olhos afetivos, macias contorções, que tudo fosse queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobriam a madeira do corpo, minha testa, meus lábios, contanto que me fosse preservada a língua

---

was not quite sure. Back one was always hailed to the letter 'I' .[...] here I turned a page or two, looking for something or other – the worst of it is that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it's a woman. But... she has not a bone in her body [...]. 'But – I am bored!' But why was I bored? Partly because of the dominance of the letter 'I' and the aridity, which, like the giant beech tree, it casts within its shade. Nothing will grow there" (WOOLF, 2012, p. 96-97).

> inútil; o resto, depois, pouco importava depois que fosse tudo entre lamentos, soluços e gemidos familiares [...] (NASSAR, 2012, p. 46).

Junto à fundação de seu mundo particular, André estabelecera o reinado do seu desejo. É sob esse viés que se pode compreender a afirmação de que a ele "pouco importava depois que fosse tudo entre lamentos, soluços e gemidos familiares", como de fato o foi. O adolescente afirma que não será afetado pela dor do outro, que sequer é um outro distante. Trata-se de sua própria família e, mais, da irmã que diz amar. A dor destes não afetaria o narrador, desde que "fosse preservada a língua inútil". Assim, até o que é "inútil", por lhe ser próprio, ganha mais relevância do que o sofrimento do que lhe é externo. A irmã morre, e a língua inútil, como metáfora da possibilidade de expressão, se preserva. É pela "língua inútil" – elaboração discursiva de André, em forma de narrativa – que temos acesso à história dos lamentos familiares, isto é, ao encadeamento dos fatos que levaram à morte de Ana. André é um egoísta confesso e convicto:

> [...] vou dar de ombros se um dia a casa tomba: não tive o meu contento, o mundo não terá de mim misericórdia [...] (p. 137).
>
> "estou morrendo, Ana", eu disse [...], "estou morrendo" eu repeti [...] (p. 140).

A indiferença do narrador frente ao sofrimento de outras pessoas ("dar de ombros"; "não terá de mim misericórdia") é reiterada na página 137, sendo uma consequência da frustração: André não se compadece da família ("casa") porque não obteve dela o que desejava ("não tive o meu contento"), no caso, a validação e o estabelecimento do relacionamento com Ana. A impossibilidade do relacionamento se dá não apenas pela proibição paterna, mas pela postura da própria Ana, que se cala na capela diante das súplicas por cumplicidade do irmão, contexto em que as falas da página 140 são enunciadas por ele: "estou morrendo". O apelo de André na forma do "estou morrendo" se dirige a Ana, que morre literalmente adiante. No contexto narrativo, esse gesto linguístico, ao exagerar o sofrimento pelo desejo não realizado, diminui a gravidade do assassinato, sendo a perda da vida colocada no mesmo patamar da insatisfação de um capricho.

Uma expressão importante da incapacidade de Paulo Honório de enxergar a alteridade, por sua vez, se dá no episódio imediatamente anterior à morte de Madalena, quando encontra o já mencionado trecho de carta por ela escrita:

> Li a folha pela terceira vez, atordoado, detendo-me nas expressões claras e procurando adivinhar a significação dos termos obscuros.
> – Está aqui a prova, balbuciei assombrado. A quem serão dirigidas essas porcarias? [...] (p. 186).

Paulo Honório realiza três vezes a leitura da página, que continha um texto dirigido a ele, e não apenas não compreende o conteúdo, como também não compreende ser o seu destinatário. Apesar de Paulo Honório dizer muitas vezes que é, em termos de domínio da língua, ignorante e que Madalena possui um conhecimento muito mais vasto que o seu ("Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão" [p. 185]), essas informações são contrariadas por registros extremamente sofisticados, como "Para me exprimir recorro a muita perífrase" (p. 219), que, na verdade, são característicos de *S. Bernardo* como um todo. O romance, até mesmo pela limitação declarada de seu narrador, que, se confundindo e se esquecendo, não domina a matéria narrada como faria um narrador cartesiano, não é realista de maneira estrita e sua qualidade não depende da manutenção de uma verossimilhança que simule a vida tal qual. Ainda assim, essa quebra entre o que Paulo Honório diz sobre seu domínio da língua e o que mostra no resultado da composição permite levantar a suspeita de uma explicação para sua incompreensão da carta diferente daquela por ele apontada: Paulo Honório é muito mais limitado pela sua perspectiva do que pela sua ignorância. A narrativa de Paulo Honório é uma narrativa de um "eu" centralizado, ao estilo daquela descrita por Woolf, porque para ele só existe a sua perspectiva, que encobre tudo o que o cerca, inclusive uma carta pré-suicídio. Vimos que, mesmo após a morte da mulher, ele é incapaz de perceber que estava transformando a vida de Madalena em um inferno. O relato é elaborado do ponto de vista em que a vida dele é transformada em um inferno, não obstante reconheça muitas falhas de caráter e atitude em si mesmo.

Apesar de reflexões que sugerem a revisão dos próprios atos, o Paulo Honório do presente, que narra, não superou a limitação imposta por seu olhar enviesado manifestada diante da carta anterior ao suicídio, como podemos perceber no seguinte episódio:

> Certo dia, na horta, espiava um formigão que se exercitava em marchas e contramarchas inconsequentes. Inconsequentes para mim, está visto, que ignorava as intenções dele. A voz antipática de D. Glória interrompeu-me a observação:
> – Vim dizer adeus. Vou-me embora.
> Levantei a cabeça e vi-a diante de mim, tesa, enlutada naquele vestido velho malfeito, que entufava nos ombros quando ela se aprumava.
> – Para onde?

> D. Glória descreveu vagamente, com o dedo descarnado, um arco:
> – Vou-me embora.
> – A senhora não tem para onde ir.
> E procurei o formigão, que tinha desaparecido.
> – Vou-me, respondeu firme D. Glória.
> Esforcei-me por dissuadi-la:
> – Isso não tem cabimento, mulher. Ganhar o mundo sem destino! Crie juízo. (p. 198).

Em um primeiro momento, observando o formigão, Paulo Honório parece aceitar e incorporar ao seu discurso a consideração feita uma vez por Madalena e reconhecer sua própria limitação diante do outro, como em "Inconsequentes para mim [...], que ignorava as intenções dele". Contudo, em uma quebra brusca, marcada pelo desaparecimento do "formigão" e, em certa medida, irônica pelo absurdo, a frágil compreensão da alteridade é substituída pela convencional centralidade do olhar. Paulo Honório julga que "não tem cabimento" D. Glória ir embora da fazenda, decisão tomada após a morte da sobrinha. O homem faz tal avaliação sem conhecer as razões da mulher e sem buscar entendê-las. Ele sabe que, como ele, D. Glória perdeu alguém que lhe era importante, mas não parece manifestar qualquer solidariedade por ela. Quando observa o luto na mulher, Paulo Honório não vê o que há de humano por trás do luto, mas um "vestido velho malfeito, que entufava nos ombros". Ele manifesta, em vez de solidariedade àquela que, como ele, está sofrendo pela perda de uma pessoa amada, desprezo, por meio da crítica cruel e da valorização das coisas – materializada no olhar fixado na roupa –, e não da pessoa. Além disso, a desvalorização e o desrespeito por outro ser humano se ratificam no fato de o narrador ser mais solidário a um formigão do que com a tia da mulher com quem fora casado.

No caso de *Em câmara lenta*, o leitor está diante de uma narrativa comprometida com o coletivo e solidária à dor de "ela". Mesmo assim, a personagem feminina está silenciada nessa história, devido à existência de um Estado autoritário, cujas práticas violentas e patriarcais levaram à tortura e ao extermínio da jovem. Por isso, sua história só pode ser conhecida por meio da voz em primeira pessoa de "ele".

No fragmento de Woolf citado, a autora faz observações, quanto à presença das mulheres no texto sobre o qual se debruça, que oferecem uma imagem produtiva, em termos metafóricos, para refletir sobre os modos como Madalena, Ana e "ela" são integradas, respectivamente, às narrativas de Paulo Honório, André e "ele". Woolf verifica, no texto que analisa, para além do "eu" masculino, a existência de outros elementos, mas eles aparecem de maneira pouco clara, sempre sob a sombra masculina.

Woolf se pergunta se o que vê nessa sombra é uma árvore ou uma mulher, concluindo que vê uma mulher, mas que ela não tem ossos, imagem que sugere a pouca expressividade das personagens femininas em comparação com a força e a presença da voz narrativa masculina.

3.1.1 Mulheres entre a mudez e o serviço

Em *Lavoura arcaica*, a sombra que encobre Ana, que não possui sequer uma fala em todo o enredo, é particularmente densa. O capítulo 20 do romance se localiza cronologicamente após a consumação do incesto entre ela e o irmão. Após o ato, André adormece e, quando desperta, Ana não está mais ao seu lado. Ele sai em busca dela, ansioso por obter reciprocidade e aquiescência frente à expectativa de estabelecer um relacionamento, e a encontra na capela, ajoelhada e rezando. A partir desse momento, André dá início a um longo apelo, em forma de monólogo. Ana se mantém calada. Dentre os muitos sentimentos expressos, esperanças e projeções em relação ao presente e ao futuro, planos envolvendo a irmã e a família, o jovem diz coisas como:

> "foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, minha irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos [...] foi um milagre descobrirmos que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa [...] foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz [...]" (NASSAR, 2012, p. 118).

Em todas as vezes em que fala pelos dois, André o faz de um ponto de vista individual. Apesar de ele projetar o que sente em Ana, crendo-lhe cúmplice de todos os seus anseios e percepções, ela não se pronuncia diretamente a respeito dos sentimentos que têm por André e de seus próprios desejos. Desse modo, declarações como "a certeza [...] de um contar sempre com o outro [...]", "descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos", "descobrirmos que nos bastamos", propostas no plural, como se abarcassem a expressão de André e de Ana a um só tempo, falam de certezas e descobertas que se referem ao narrador. O compartilhamento de tais percepções e ideias por parte de Ana não se confirma em nenhuma ocasião por meio de um posicionamento dela. O autocentramento do discurso do narrador se inscreve de maneira mais direta em "não vou permitir", adquirindo um tom autoritário pela ideia de permissão. Por sua vez, a

justificativa para a atitude categórica ignora que Ana possui desejos e necessidades, que deveriam ser considerados: “pois eu quero ser feliz”. Não há, no episódio, a sondagem do que faria Ana feliz, o que abriria um espaço para o diálogo.

As enunciações de André dão forma a um monólogo não apenas porque Ana, aparentemente de própria vontade, não se manifesta, mas porque o irmão não se esforça por estabelecer uma interlocução que abarque a possibilidade da discordância. Seu anseio por respostas é uma busca por confirmação, como se vê em pronunciamentos como: “Ana, me escute, é só o que te peço” (p. 124); “tenha pena de mim, Ana, tenha pena de mim enquanto é tempo” (p. 130) e “como último recurso, querida Ana, [...] te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão” (p. 134). Os três trechos são apelos dirigidos a Ana, mas que não pedem nada senão a concordância. O primeiro não solicita uma resposta, mas a escuta, que no contexto é um pedido por compreensão e aceitação do escutado. O pedido por “pena” se aproxima do chamado por uma resposta “por reflexo”: que a jovem atenda aos desejos do irmão, que possuem mais chances de serem contemplados se não passarem pela reflexão. O discurso autocentrado e o apelo pela concessão se mostram, em determinado momento, de maneira mais violenta:

> “[...] preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito” (p. 124).

Apesar de André falar em amor, o que o seu discurso apresenta é um sentimento de posse pela irmã, comparada a um “pasto exótico”, ao “quinhão” que caberia ao narrador e, chegando ao ápice da reificação, no formato daquilo que tem como única finalidade alimentar um corpo, a uma “ração” que André crê lhe ser de direito. Essa noção de algo que lhe cabe e lhe é de direito poderia ser explicada por uma lógica patriarcal segundo a qual uma mulher pertence a um homem, por lhe ser sempre inferior:

> O patriarcado instaura a inferioridade da mulher no grupo social, sua capacidade de participar ativamente nas funções do grupo é colocada em dúvida pelo poder masculino, sendo essa relegada, então, ao espaço privado, passando a ser incluída subjetivamente como propriedade do homem (IOP, 2009, p. 233).

O tratamento da mulher como coisa é incorporado pelo discurso daquele que se crê transgressor da visão de mundo paterna, isto é, da visão patriarcal[52]. A confusão entre árvore e mulher, de que fala metaforicamente Woolf, no caso de *Lavoura arcaica* se esboça como confusão não apenas entre sujeito amado e objeto possuído, mas também entre mulher e cabra ou mulher e pomba. No contexto agrário em que transcorre a história, a identificação promovida pelo narrador entre a irmã e os animais é a um só tempo animalização e reificação, porque, como as cabras que pertencem ao pastor e lhe são dóceis, assim deve ser a mulher:

> Sudanesa (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas águas, de sapé grosso e dourado, ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas [...]; a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidados de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineadas das pernas; [...] não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudendas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo; era uma cabra faceira, uma cabra de brincos [...]; e era uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada; [...] nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo (p. 17-19).

Acima, se encontra quase integralmente transcrito o capítulo 4 de *Lavoura arcaica*, dedicado à cabra Sudanesa e revelador, ao final, da prática sexual com ela estabelecida por André. O capítulo é relevante para a análise porque mostra como o narrador se porta diante desse outro ser transformado em objeto de desejo. Na dissertação "Estamos sempre indo para casa: uma leitura de *Lavoura arcaica*", Maria Carolina da Silva Rosa também realiza uma análise por meio da aproximação entre Sudanesa e Ana. A autora afirma: "A rede das utilizações do corpo de outro que se constrói no livro nos joga de um episódio para outro, permitindo que simetrias sejam levantadas e que os acontecimentos se relacionem um com o outro – desembocando no ápice deles, que é a

[52] André divide a família ideologicamente a partir da distribuição dos lugares à mesa: a partir do pai, na cabeceira, começaria o ramo que seria "um desenvolvimento espontâneo do tronco" (NASSAR, 2012, p. 154), localizado à direita. O ramo materno, por sua vez, do qual André se crê herdeiro, estaria à esquerda e traria "o estigma de uma cicatriz" (p. 154), sendo composto, segundo a opinião do narrador, por aqueles que contrariam a ordenação do mundo proposta pela perspectiva da tradição.

consumação do incesto com Ana" (2017, p. 40). Considerando a presença de simetrias significativas para a compreensão da relação que André estabelece com Ana, três aspectos se sobressaem: o primeiro é que, de modo semelhante a como faz com Ana no discurso da capela, André projeta sobre a cabra seus próprios sentimentos, como se houvesse por parte dela desejos semelhantes aos seus. Isso pode ser visto na caracterização do espaço em que o animal vivia como "quarto de cortesã", que implicitamente propõe que Sudanesa oferecia de modo intencional o próprio corpo; assim como na afirmação de que ela "não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino", sugerindo que haveria, por parte do animal, manifestação de desejos, mas estes seriam inocentes, e não lascivos.

Outro aspecto que se sobressai é a humanização do animal, promovida pelas expressões "gingando o corpo"; "colunas bem delineadas das pernas"; "trejeitos", "sensível", "tinha nos olhos [...] dois traços de tristeza"; "paciente" e "generosa". A humanização de Sudanesa se torna mais relevante quando a aproximamos da animalização de Ana em outros momentos do texto, o que permite a percepção de que o narrador promove a equiparação da irmã e da cabra.

É relevante, ainda, o fato de André descrever a situação a que submete Schuda como uma história de amor, apresentando-se como um "amante extremoso" e um "pastor lírico" a cuidar-lhe. O narrador usa palavras que propõem que a cabra teria condições de com consentimento dispor-se às vontades do adolescente, ao seguir-lhe "dócil" e portar-se com paciência e generosidade durante o ato sexual. A história, contada com grande lirismo e palavras do campo afetivo, se trata, na verdade, de um episódio de zoofilia. André sente desejo por um corpo que não tem como lhe impor resistência e, senhor de suas vontades, extrapola barreiras éticas para satisfazer o impulso erótico.

Sudanesa recebe um capítulo inteiro em sua homenagem; ela é carinhosamente apelidada por André de "Schuda"; as palavras escolhidas para falar a seu respeito são próprias do campo amoroso e a cabra é caracterizada de maneira afetuosa, a ponto de ser caracterizada de modo que a aproxima a um ser humano. Ao mesmo tempo, Ana é animalizada e reificada na narrativa, apesar de ser mencionada pelo narrador com muito mais frequência do que a cabra. Ao não prestar atenção aos sentimentos e anseios da irmã, André a coloca no mesmo lugar estático de receptora e cumpridora de desejos em que está o bicho. Mais grave: Ana não tem absolutamente nenhuma fala em todo o romance. Assim, apesar de ser um ser humano, de ser a pessoa que André alega amar e de compartilhar com ele o sangue, Ana possui possibilidades limitadas de expressão na narrativa. Ela é como a árvore confundida com a mulher, a mulher sem ossos de que fala

Woolf. Há poucos momentos de exceção à inexpressividade da personagem, como quando dança, se impondo na narrativa por meio do corpo[53]. Enquanto os discursos diretos e indiretos de Pedro e Iohána abundam em toda a obra, sendo quase tão presentes quanto as próprias falas de André, à Ana cabe apenas o silêncio, porque seu papel, frente ao André desejoso, é apenas o de escuta e aquiescência. Em outro episódio da narrativa, Ana é comparada com as pombas que André capturava em sua infância:

> [...] ela estava lá, [...] assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança para minha janela, [...] e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana, como espreitava do canto do paiol quando criança a pomba ressabiada e arisca que media com desconfiança os seus avanços, o bico minucioso e preciso bicando e recuando ponto por ponto, mas avançando sempre no caminho tramado dos grãos de milho, e eu espreitava e aguardava, [...] e acompanhava e ia lendo na imaginação as cruzetas deformadas e graciosas, impressas nos seus recuos e nos seus avanços pelos pés macios no chão de terra; e existia o tempo de ser ágil, e era então um farfalhar quase instantâneo de asas quando a peneira lhe caía sorrateira em cima, e minhas mãos já eram um ninho, e era então um estremecimento que eu apertava entre elas enquanto corria pelo quintal em alvoroço gritando é minha é minha e me detendo pra conhecer melhor seus olhos pequenos e redondos, matreiros mas agora em puro espanto, e arrancava-lhe com decisão as penas das asas, cortando temporariamente seus largos voos, o tempo de surgirem novas penas e novas asas, e também uma afeição nova, e era esse o doce aprisionamento que a aguardava já quando de novo em condições de pleno voo [...]; ela estava lá, [...] e eu podia sentir toda dubiedade [...], e fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada [...] (p. 95-96).

> [...] ela transpôs a soleira, [...] fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte [...] (p. 100-101).

Os dois trechos integram o episódio em que Ana se aproxima de uma casa velha dentro da propriedade da família, já não mais utilizada, onde está André, que com a chegada da irmã cria esperanças de enfim realizar o desejo erótico que nutre por ela. É nesse contexto que Ana passa a ser comparada às pombas que o narrador capturava quando era criança. Também nesse caso a mulher e o animal são aproximados: pela humanização da ave, como em “pomba ressabiada”, “com desconfiança”, “pés macios”, “olhos matreiros”; pela animalização de Ana, que se dá na interpolação de uma história pela outra, confundindo-se a aproximação da irmã com a aproximação das pombas; pelas palavras utilizadas, que apresentam o comportamento de Ana como aquele atribuído ao animal, como em “assustadiça no recuo”, “ela transpôs a soleira” e “de asas arriadas”;

[53] Episódio analisado neste mesmo capítulo, a partir da página 209.

pelo comportamento do próprio André, que age diante da chegada da irmã como agia diante das pombas, como em “fiquei imaginando que para atraí-la de um jeito correto eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa” e “tinha puxado a linha”. André, nesse episódio, romantiza o ato de captura. Por mais que as pombas, a quem Ana é comparada, acabem permanecendo com André devido à domesticação, um ato de captura é sempre um ato de violência, implicando o emprego da força e a ausência de consentimento do ser capturado:

> Ana é, nesse sentido, atraída e encurralada [...], e, uma vez dentro da armadilha, já não é possível, sob a ótica do narrador, distinguir o que é resistência do que é anuência. [...] o discurso evoca uma possível ambiguidade dos sentimentos femininos, que é invariavelmente resolvida pela imposição da vontade masculina (SPERB; BRITO JÚNIOR, 2017, p. 11).

A violência é reforçada pelo arrancar das penas das asas, literalmente em relação às pombas e simbolicamente em relação à Ana. Orientado pelos seus próprios sentimentos, André vê na permanência do bicho e na aproximação da irmã cumplicidade, a qual não se confirma na narrativa, constituída por ambiguidades. Portanto, por mais que André se apresente, seja diante da cabra, seja das pombas, como um “amante extremoso”, é possível perceber pelas suas próprias palavras que os atos que ele pratica levado pelo desejo resultam em violência para esses seres desejados. A violência contra Ana se configura como negação da alteridade, por parte de André, para afirmar as vontades e os direitos do “eu” e como animalização e reificação.

As demais irmãs de André, Rosa, Zuleika e Huda, integram, junto a ele, uma cena que também é relevante para a compreensão da centralidade que esse narrador confere a si mesmo, em contraste com a marginalidade conferida às mulheres em sua narrativa. Quando ele volta para a casa paterna, é recebido pelas três, que festejam o seu retorno com gestos de afeto e, imediatamente, lhe levam para tomar banho, prestando-lhe inúmeros cuidados:

> [...] minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta, se atirando ao meu encontro, se pendurando em meu pescoço, fazendo festas nos meus cabelos, me beijando muitas vezes o rosto, me alisando por cima da camisa o peito e as costas, e riam, e choravam [...] e eu, todo sombrio, mal escondendo meus olhos repulsivos, eu deixei que me conduzissem pela sala enquanto iam me soprando ternamente alguns gracejos, e assim que entramos pelo corredor elas me empurraram pela porta do banheiro, me sentando logo no caixote, e, enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre o meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros para me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos e minhas meias, e eu ali,

> entregue aos cuidados de tantas mãos, fui dando conta do zelo que me cercava [...] (NASSAR, 2012, p. 151).

André é recebido pelas irmãs de maneira afetuosa, o que se manifesta não apenas pelos abraços e beijos, mas também pelos gestos de cuidado que se seguem. Estes são tantos que se cria, pelo modo como a narrativa expõe os cuidados das irmãs para com André, uma cena de exagero: o personagem, já adulto ou próximo da idade adulta, é preparado para o banho, atividade básica de autocuidado que poderia perfeitamente exercer sozinho, por seis mãos diferentes. As irmãs encaminham o protagonista ao banheiro, tiram suas roupas e sapatos e, na continuação do excerto acima transcrito, o leitor tem a informação de que a água já estava previamente aquecida e de que uma toalha e uma roupa limpa e passada estavam ao alcance da mão de André. Nesse caso, há um contraste significativo, no episódio, entre a atividade das irmãs e a passividade do irmão. Em alguns momentos, a atividade das irmãs, em oposição a um estado de ausência de ação de André, é recebida como negativa por ele. Isso se verifica, por exemplo, pelo uso dos verbos "se atirando" e "me empurraram", que expressam uma sobrecarga sentida pelo narrador como receptor de tais ações, reiterando passividade por parte dele, como se estivesse submetido a algo indesejado. Contudo, a conclusão do narrador é de que os gestos indicavam um enorme zelo para com ele. O estado de aceitação do cuidado pode ser percebido pela observação de André de que ele permitiu que elas o conduzissem ("eu deixei que me conduzissem pela sala"), tratando-se de uma passividade consentida.

Além disso, apesar de Rosa, Zuleika e Huda se mostrarem ativas em tal momento do enredo, a atividade das irmãs diante de André está subordinada à agência paterna, em dois sentidos. Primeiro, em relação a qual é o papel reservado às mulheres no ambiente de *Lavoura arcaica*, exposto por Pedro em determinado momento de seu diálogo com André na primeira parte do romance: "[...] nossas irmãs em casa, perdidas entre os afazeres na cozinha e os bordados na varanda, na máquina de costura ou pondo ordem na dispensa [...]" (p. 23). A enumeração do primogênito de quais seriam as tarefas cotidianas das irmãs marca que se espera delas a providência do cuidado. O banho que prepararam e ao qual conduzem André é uma expressão do cumprimento dessa responsabilidade, em acordo com a organização familiar patriarcal. Segundo, imediatamente antes do encontro de André com as irmãs, ele relata: "[...] meu pai ordenou que eu lavasse do corpo o pó da estrada antes de sentar-me à mesa que a mãe me preparava. E mal ele tinha se afastado, minhas irmãs irromperam ruidosamente pela porta [...]" (p. 150). Não fica claro se, na cena, as irmãs escutaram ou não a ordem do pai, mas é relevante o fato de que tudo já

estava com antecedência preparado para que a ordem para que André tomasse banho fosse atendida. É também relevante que a narrativa pontue que as irmãs chegaram quando o pai "mal tinha se afastado", ou seja, elas surgem prontamente, na sequência da ordem, com a iniciativa e o aparato material necessários para cumprir com o que Iohána deseja. Seja como uma resposta ativa à escuta da ordem ou não, os gestos das irmãs, em termos narrativos, pela sequência das cenas, manifestam-se como atendimento à orientação paterna. Portanto, as atividades por elas executadas têm como agente primeiro o pai. As irmãs são mediadoras no atendimento à ordem patriarcal que Iohána representa.

O espaço ocupado por Rosa, Zuleika e Huda na casa e no contexto patriarcal está simbolicamente presente na cena com André. Diferente do que o contraste linguístico entre as ações ativamente executadas pelas irmãs e passivamente recebidas pelo narrador-personagem poderiam dar a entender, essa dinâmica se dá no sentido de beneficiar e exaltar André. Ele é o centro de todos os movimentos empreendidos, o que está expresso na narrativa pela aparição constante dos termos "me", "meu(s)" e "minhas", em referência ao narrador-personagem (13 ocorrências nas 12 linhas transcritas, o que permite a compreensão de que o narrador se coloca como centro do discurso). Essa centralidade de André alcança uma expressão imagética enfática quando o jovem relata: "[...] enquanto Rosa, atrás de mim, dobrada sobre o meu dorso, atravessava os braços por cima dos meus ombros para me abrir a camisa, Zuleika e Huda, de joelhos, dobradas sobre meus pés, se ocupavam de tirar meus sapatos". Os gestos das irmãs, de despir o irmão adulto para que ele tome banho, são por si só uma expressão de uma postura serviçal, no entanto, esta é potencializada pelo modo como o narrador descreve a postura física das irmãs. Rosa estava *dobrada* sobre o seu dorso, Zuleika e Huda estavam *de joelhos*, também *dobradas sobre os pés* de André. As posturas curvadas criam uma cena de respeito e subordinação. Podemos enxergar na descrição corporal que André faz das irmãs ao seu redor a criação de um quadro em que o narrador é o ponto de interesse, digno de ser servido. Nesse cenário, a presença das mulheres é marginal, sua atuação se dá no sentido de confirmar a importância daquele que é o centro. Na maneira como a narrativa é construída, as irmãs orbitam em torno de André. O autocentramento desse narrador, portanto, se percebe não apenas em articulação com o modo como Ana é descrita no romance, mas também as demais irmãs.

3.1.2 A reificação de Madalena

Diferentemente do que acontece com Ana e com as demais personagens femininas de *Lavoura arcaica*, os posicionamentos de Madalena se fazem presentes de maneira frequente ao longo de *S. Bernardo*. Eles aparecem quase sempre em oposição ao ponto de vista do narrador. Devido ao antagonismo entre o casal e ao caráter autoritário de Paulo Honório, os diálogos não se apresentam como trocas, mas como conflitos, sendo os momentos de embate fundamentais para compreensão da história que Paulo Honório conta, abarcando o contexto que levou ao suicídio. Ainda que seja possível delinear a personagem Madalena a partir de sua aparição nos discursos diretos, sabemos que também esta passa pelo processo de seleção e arranjo confesso pelo narrador, correspondendo tal apresentação sempre ao que lhe parece ou útil ou desnecessário na narrativa:

> [...] ouvi a sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele (p. 43).

Esse é mais um dos casos em que Paulo Honório entrega sua não confiabilidade como narrador. Na ocasião, a história reproduzida a que ele se refere era de seu Ribeiro, mas a declaração de que Paulo Honório a incorpora à narrativa usando "quase a linguagem" do enunciador original serve de alerta ao leitor para todas as ocorrências de discurso direto ou indireto dos demais personagens do romance, incluindo Madalena.

Vimos, com a análise da proposta de casamento e da imagem que Paulo Honório tem das mulheres, no primeiro capítulo deste trabalho, que a relação estabelecida desde o princípio com Madalena é reificadora e utilitarista, pois o homem decide se casar para ter um herdeiro a quem deixar as terras de São Bernardo. Assim, inicialmente, a mulher ganha espaço na história pessoal do narrador como instrumento para atingir um fim. O lugar desumanizador reservado à Madalena se confirma também quando os dois já se encontram casados e com um nível mais profundo de intimidade constituído, do que se poderia inferir que o afeto e a empatia do homem para com a esposa teriam crescido com a convivência. Essa possibilidade, contudo, não se confirma:

> – [...] acredite que D. Glória tem desenvolvido mais atividade que você.
> – Estou esperando. Que fez ela?
> – Tomou conta de mim, sustentou-me e educou-me.
> – Só?

> – Acha pouco? É porque você não sabe o esforço que isso custou. Maior que o seu para obter S. Bernardo. E o que é certo é que D. Glória não me troca por S. Bernardo.
> Vaidade. Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. Uma propriedade como S. Bernardo era diferente.
> – Não há comparação (p. 135-136).

O diálogo ocorre em um contexto em que Madalena tenta despertar a simpatia de Paulo Honório para com a sua tia, D. Glória, com quem o homem tem constantes desentendimentos e embates. A esposa sabe que o marido nutre admiração pelo trabalho árduo e disciplinado, com o qual ele alega ter modificado sua condição social ao longo da vida, por isso, ela faz um esforço para estabelecer uma identificação entre a tia e o homem por meio desse viés comum. Contudo, Madalena não obtém sucesso. Paulo Honório não apenas termina o capítulo declarando não sentir qualquer simpatia por D. Glória (p. 138), como usa a oportunidade para, textualmente, desprezar a própria Madalena, rebaixando-a em relação à fazenda possuída.

Madalena afirma que a tia não a trocaria por São Bernardo, destacando a dedicação e a abnegação de D. Glória, que, segundo a sobrinha, trabalhou mais para criá-la do que Paulo Honório trabalhou para conquistar a fazenda. Madalena enfatiza que a tia trabalhara com afinco para educá-la e sustentá-la de modo desinteressado, independentemente do que a própria D. Glória poderia ganhar com isso. Ao responder – para o leitor, não para ela – "Vaidade", o narrador sugere que Madalena crer valer mais do que de fato vale, isto é, menos que a fazenda. Portanto, se é uma troca que D. Glória não faria, o mesmo não se pode dizer do marido. O rebaixamento da pessoa em relação à propriedade se confirma na frase seguinte: "Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias", em que a desvalorização ocorre por meio do uso do diminutivo "professorinhas" e pela noção de fabricação em massa, como se as profissionais fossem produtos, e não pessoas. Paulo Honório, com essa observação, reifica as professoras e a educação. Por sua vez, a colocação seguinte do homem, "Uma propriedade como S. Bernardo era diferente", estabelece um contraste entre "professorinhas", no plural, e "uma propriedade", no singular, apresentando como contrapartida ao estado ordinário das professoras uma individualização e consequente hipervalorização das terras. O enunciado "Não há comparação", dirigido à Madalena, cria uma ambiguidade: para a mulher, que não tem acesso à reflexão a nós exposta, pode se tratar da afirmação de que não se pode comparar uma mulher com um pedaço de terra; dirigido ao leitor, expressa a ideia de que é descabido comparar algo valioso como uma

fazenda única com uma “professorinha” igual a tantas outras, segundo a perspectiva capitalista e misógina do homem. Seria possível defendê-lo pela proposição de que o diálogo não corresponderia necessariamente à sua visão no presente da narração, sendo reprodução de uma conversa estabelecida no passado. No entanto, o trecho compreendido entre “Vaidade” e “diferente” é narração, e não fala, podendo corresponder tanto ao pensamento de Paulo Honório no passado narrado quanto a uma reflexão no presente da narração.

A cena reproduzida é apenas uma das muitas circunstâncias de conflito entre o casal, que, desde o matrimônio, se envolveu em constantes brigas. Em grande medida, o processo de ocorrências de conflitos resultou do fato de Madalena não se encaixar na imagem reificadora que Paulo Honório traçou dela, segundo a percepção que possuía a respeito de todas as mulheres, desde o momento em que a conheceu e que, inclusive, foi um dos motivos para que o homem se sentisse atraído:

> D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento.
> [...] A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça.
> [...]
> De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço! (p. 76-77).

A “senhora nova e loura”, referida ao início, é Madalena. As palavras usadas para descrevê-la indicam a imagem que Paulo Honório faz da mulher nesse primeiro contato: “dentinhos brancos”, “cabecinha”, “mãozinhas”, “lindas mãos”, “linda cabeça”, “pequena”, “miudinha”, “fraquinha”. A imagem que o agrada e o faz “querer bem” a ela é a de uma mulher frágil, como indicado pelos recorrentes diminutivos, e vulnerável, como registram as três últimas características enumeradas. Quando conhece Madalena, Paulo Honório já pensava em casar-se. A pessoa que ele tinha em mente até então para desempenhar o papel de esposa era D. Marcela. Ao comparar as duas, ele diz que “a importância da [...] visita teve uma redução de cinquenta por cento”, isto é, que desistiu de cortejar D. Marcela, oferecendo como explicação o fato de esta ser um “bichão”, enquanto Madalena era “Miudinha, fraquinha”. Nessa observação, fica evidente que estes últimos atributos são valorizados por ele em uma mulher.

As expectativas que cria em torno de Madalena se inscrevem na conversa que, em outro momento, tem com D. Glória sobre a sobrinha:

> – E como é a graça de sua sobrinha, D. Glória?
> – Madalena. Veja o senhor. Fez um curso brilhante...
> – Espere lá. O Nogueira e o Gondim me falaram nela. Mulher prendada, bonita.
> [...]
> E recolheu, sorrindo, os elogios à sobrinha.
> – Pois uma menina como aquela encafuar-se num buraco, seu...
> – Paulo Honório, D. Glória. Faz pena. Isso de ensinar bê-á-bá é tolice. Perdoe a indiscrição, quanto ganha sua sobrinha ensinando bê-á-bá?
> [...] (p. 86).

Assim que D. Glória começa a falar da sobrinha, o primeiro aspecto positivo que destaca a seu respeito é o fato de ter feito "um curso brilhante", focando-se em algo que diz respeito ao desempenho intelectual e ao esforço pessoal de Madalena. Como está indicado pelas reticências, a mulher é interrompida por Paulo Honório, que foca nos atributos tradicionalmente esperados do feminino: "mulher prendada", ou seja, capacitada a cuidar do lar, e "bonita", com a valorização do corpo, meio pelo qual mais frequentemente mulheres são objetificadas na sociedade brasileira. As supostas qualidades destacadas pelo narrador-personagem são desarticuladas do intelecto ou da expressão do caráter, os quais D. Glória pretendia enfatizar. Adiante, ao dizer que "ensinar bê-á-bá é tolice", o narrador marca seu desprezo pela profissão de Madalena e por sua formação, reforçando que para ele a habilidade docente da mulher, que podemos associar ao campo do saber e da crítica, é não apenas inferior à importância conferida à aparência, como desprezível ("tolice").

Os embates estabelecidos entre Paulo Honório e Madalena após o matrimônio são em grande medida resultado da quebra das expectativas que o homem nutria em relação à mulher e acerca do que seria uma "mulher ideal". Podemos analisar a frustração de Paulo Honório com Madalena pela observação do juízo que ele faz de mãe Margarida, uma das poucas outras mulheres do romance com quem o narrador estabelece uma relação que abarca componentes de afeto:

> – Mãe Margarida, como vai a senhora?
> [...]
> – Aqui gemendo e chorando, meu filho, cheia de pecados.
> Pecados! Antigamente era uma santa. E agora, miudinha, encolhidinha, com pouco movimento e pouco pensamento, que pecados poderia ter? Como estava com a vista curta, falou sem levantar a cabeça, repetindo os conselhos que me dava quando era menino. Uma fraqueza apertou-me o coração, aproximei-me, sentei-me na esteira, junto dela (p. 65).

A personagem exerceu na vida de Paulo Honório papel de mãe, como indicado pelo epíteto que sempre lhe acompanha o nome. A maternidade é tradicionalmente idealizada, o que colabora com a compreensão da afirmação do narrador de que a mulher "era uma santa". Há uma ênfase na caracterização da personagem como "santa" a partir da oposição entre "Antigamente" e "E agora", em sentido de potencialização: antigamente, quando não era "miudinha, encolhidinha", a mulher já era uma santa; agora, com tais traços, "que pecados poderia ter?". Paulo Honório mais uma vez faz um juízo de valor que associa a pequenez, a inatividade ("com pouco movimento"), a baixa intelectualidade ("pouco pensamento") e a submissão ("falou sem levantar a cabeça") femininas ao positivo, expresso na ausência de pecados. Ao afirmar que, diante dessa figura, "uma fraqueza" lhe apertou o coração, Paulo Honório permite ao leitor entrever tanto que para ele a presença de afeto é uma "fraqueza", quanto que o que lhe desperta afeto em uma figura feminina são a pequenez, a passividade e a expressão da dependência. Nesse parâmetro, podemos entender por que Paulo Honório não sente admiração por D. Glória, apesar de ele ser um entusiasta do trabalho duro. A tia de Madalena é uma mulher que se mantém forte e independente a ponto de desafiá-lo e afrontá-lo verbalmente, a despeito de viver na casa do homem, onde ele se coloca como autoridade máxima e inquestionável. Ela se distancia, assim, da figura apequenada que o narrador enxerga em mãe Margarida.

Há um contraste entre a visão expressa pelo protagonista a respeito de mãe Margarida, nesse trecho, e a visão que ele progressivamente elabora de Madalena. Quanto mais ele a conhece, ou julga conhecê-la, mais Paulo Honório percebe nela uma postura que se opõe ao que ele cria ser característico da "lourinha", "miudinha" e "fraquinha". A mulher apresenta uma personalidade forte, pelos constantes posicionamentos críticos, pelos questionamentos das atitudes do marido e pelo interesse por diferentes áreas de seus negócios:

> – Vamos começar vida nova, hem? Disse Madalena alegremente.
> Desde então comecei a fazer nela algumas descobertas que me surpreenderam. Como se sabe, eu me havia contentado com o rosto e com algumas informações ligeiras.
> [...] Imaginei-a uma boneca de escola normal. Engano. Enjoou o Padilha [...]. Mas gostou de seu Ribeiro: meteu-se no escritório, folheou os livros, examinou documentos, desarmou a máquina de escrever, que estava emperrada. E dois dias depois do casamento, ainda com um ar machucado, largou-se para o campo e rasgou a roupa nos garranchos do algodão. A hora do jantar encontrei-a no descaroçador, conversando com o maquinista.

> – Ora muito bem. Isto é mulher.
> Mas aconselhei-a a não expor-se.
> – Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo.
> – A ocupação de Maria das Dores não me agrada. E eu não vim aqui para dormir (p. 110-111).

O próprio Paulo Honório reconhece a distância entre a projeção que fez de Madalena como "boneca de escola normal", ou seja, inativa e com predomínio de qualidades exteriores, e da personalidade revelada pela convivência. O excerto transcrito se refere a momentos imediatamente posteriores ao casamento: a mulher entra em contato com os funcionários de São Bernardo, demonstra interesse pela escola, pela contabilidade e pela lavoura. Paulo Honório, a partir dessas primeiras "surpresas", expressa algo próximo à admiração ("Ora muito bem") pela iniciativa de Madalena de participar ativamente do que acontecia na propriedade, mas logo sinaliza o espaço em que essa participação era permitida: "Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo", ou seja, no espaço doméstico. Dizendo de maneira categórica que "a gente da lavoura só" com ele, o narrador enfatiza a noção clássica ocidental de que o lugar público é masculino e de que à mulher cabe exclusivamente a reclusão familiar. Nesse ponto, vemos um exemplo claro do julgamento social de valor com opções nítidas e distintas, que Bakhtin aponta como característica do dogmatismo autoritário (2006, p. 143), como mencionado anteriormente. Para Paulo Honório, trata-se de uma verdade irrefutável que somente ele pode lidar com os trabalhos da lavoura e que o correto e aceitável para Madalena é se ocupar dos trabalhos no espaço doméstico. Por isso, diante da insistência da mulher, com o passar do tempo, em se interessar pelos espaços para além das paredes da casa, a admiração inicial de Paulo Honório se converte em constantes atritos:

> Pois, apesar das preocupações que tomamos, do asbesto que usamos para amortecer os atritos, veio nova desinteligência. Depois vieram muitas.
> Pela manhã Madalena trabalhava no escritório, mas à tarde saía a passear, percorria as casas dos moradores [...]. Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me reclamando globo, mapas outros arreios [...] (p. 131).

Madalena não acatou nem a sugestão de trabalhar com Maria das Dores, nem se curvou à afirmação taxativa de que apenas Paulo Honório deveria se envolver com o que era externo à casa. O narrador, após declarar que "vieram muitas" "desinteligências", elenca as ações da esposa como a causa das discussões. O desprezo de Paulo Honório pelos gestos de Madalena é marcado pelo verbo "passear", que sugere que o ato de

percorrer as casas dos moradores se fazia por capricho ou entretenimento, e não como uma ocupação tão genuína e séria quanto a dele mesmo. Além disso, os verbos "amolar-me reclamando" descrevem o interesse da mulher pela aquisição de material escolar como um aborrecimento de ordem pessoal, e não como uma atitude louvável em prol do benefício coletivo. O clima de "desinteligência" na convivência entre os dois personagens se prolonga até a morte da esposa. Nesse estado de conflito constante, Paulo Honório elenca um elemento como uma exceção à negatividade da relação:

> Madalena estava prenhe e eu pegava nela como em louça fina. Ultimamente dizia-me coisas desagradáveis, que eu fingia não compreender. Via a barriga crescer-lhe. Uma compensação (p. 134).

Vimos, anteriormente, que o modo de posicionamento de Paulo Honório no mundo é pela reificação: "as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. A reificação abrange então toda a existência [...]" (LAFETÁ, 1977, p. 207). Madalena, que Paulo Honório julga ter adquirido assim como adquirira a fazenda de São Bernardo (LAFETÁ, 1977, p. 200), é reificada também quando está grávida. Isso pode ser observado no trecho acima transcrito, de diversas maneiras: pela descrição do seu estado de grávida como "prenhe", palavra normalmente atribuída à procriação animal; pelo fingimento por parte de Paulo Honório de incompreensão frente às suas palavras, o que se configura como desrespeito à figura do outro como igual e como dotado de plenas faculdades para lidar com o diálogo; por ver-lhe na barriga crescendo uma "compensação", pois segundo o pensamento do marido Madalena amenizaria os desconfortos que lhe causava com suas palavras ao cumprir o papel para o qual fora eleita, dar a Paulo Honório um herdeiro. Por essa perspectiva, a mulher é relegada a um lugar aproximável àquele de animais comprados como capital com a finalidade de procriar, tendo sido "adquirida", tal qual propriedade, com o específico objetivo de dar à luz. Paralelamente, há a reiteração da concepção de que pela maternidade a mulher pode se redimir, pois essa função indica o único lugar que lhe caberia ocupar com louvor. No entanto, o narrador se frustra também nesse sentido com o que enxerga como desempenho de Madalena como mãe:

> [...] ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, abandonado [...]. Ninguém se interessava por ele [...].
> – Se ela não quer bem ao filho!

> E o filho chorava, chorava continuamente. Casimiro Lopes era a única pessoa que lhe tinha amizade [...] (p. 160-161).

O raciocínio de Paulo Honório não é de que Madalena especificamente não se interessava pelo filho ou não lhe tinha amizade, mas de que ninguém se interessava pela criança, exceto Casimiro Lopes. Logo, o interesse do próprio narrador e seu afeto pelo filho são classificados como equivalentes aos de Madalena, mas a postura seria reprovável apenas nela, e não nele. Esses julgamentos advêm da lógica patriarcal, para a qual o amor materno é sublime e abnegado, cabendo ao pai a provisão material, e não a afetiva. Desse modo, Madalena exerce uma oposição total à mãe Margarida descrita no episódio de "fraqueza no peito": no lugar da mulher-boneca projeta e desejada, ela é ativa e questionadora, além de não se adequar à visão idealizada do papel de mãe, que, conforme a história cristã, redimiria a responsável pelo pecado original (ou, segundo as palavras de Paulo Honório, compensaria o que na mulher lhe é desagradável). Portanto, se a mãe Margarida, pequena e de cabeça baixa, é uma santa sem pecados, não é de surpreender que Madalena, desenhada como seu oposto, seja para Paulo Honório "mulher tão cheia de culpa" (p. 188).

Vale destacar que *S. Bernardo* se constitui como uma narrativa polissêmica, empreendida por um sujeito cindido. Não se deve esperar coerência e continuidade na constituição dos personagens e nas ideias do narrador. Como vimos anteriormente, a própria mãe Margarida, sobretudo pela sua condição de mulher negra e pobre, é também rebaixada e reificada por Paulo Honório, o que não a impede de, em outro momento, receber um olhar de afeto, revelador da visão de mundo do homem. Além disso, é importante frisar que o fato de Paulo Honório ter simpatia por mãe Margarida por sua passividade e aparente vulnerabilidade é em si mesmo uma agressão. O narrador-protagonista reitera o lugar de submissão da mulher e a aprovação de uma estrutura social e de gênero dicotômica e excludente. Como no caso da mulher confinada entre a possibilidade de ser "anja" ou "demônio", a alternativa "santa" é tão estática e violenta quanto a "mulher cheia de culpa", pois retira da mulher o direito à humanidade e à existência sem taxações entre extremos.

Há muitos episódios de *S. Bernardo* que apresentam em seu conteúdo a violência simbólica de que Madalena era vítima[54]. No entanto, aqui nos deteremos principalmente

[54] Por exemplo: "E eu só sabia dizer: / – Mostra a carta, perua! / Madalena rasgou o papel em pedacinhos e atirou-os pela janela: / [...] – Cachorra!" (RAMOS, 2015, p. 166).

à inscrição formal dessa violência na narrativa, a qual se expressa como narrativa do "eu" não só pelo poder do narrador centralizador, cego à alteridade, mas também pelo silenciamento da mulher, que sofre, assim, dupla violência: a do relacionamento abusivo, que a leva ao suicídio, e a violência de ser mesmo depois de morta, no romance, convertida em objeto, pela teia semântico-formal em que é inserida. A boneca que Paulo Honório desejava como esposa é inscrita na personagem Madalena. Ou seja, como personagem, ela está submetida às decisões tomadas por ele enquanto narrador, podendo ser manipulada conforme as suas vontades. Ainda que a mulher apareça em situações de antagonismo, fazendo uso aparentemente das suas próprias palavras, só pode fazê-lo pela escrita daquele que constantemente diminuiu seu valor, lhe acusou e lhe levou à morte.

A leitura de diferentes momentos do romance como constitutivos de uma constelação dotada de significado, como propôs Adorno em sua mencionada aula sobre estética (ADORNO, 1958/59, apud SONDERREGER, 2011, p. 420), é importante para a análise de potenciais sentidos no modo como Paulo Honório dialoga com Madalena instantes antes da morte da mulher. O narrador e a esposa estão na igreja, momento que apresenta a última interação entre os dois. Em meio a acusações de Paulo Honório e a uma postura resignada de Madalena, que se recusa a dar continuidade aos conflitos, a mulher antecipa implicitamente em seu discurso a sua morte, que se efetivará pouco depois por meio do suicídio. O motivo da discussão que Paulo Honório tenta estabelecer é a página da carta, escrita pela esposa, que ele acreditava se dirigir a um amante. No momento da discussão, posterior à escrita da carta, Madalena já estava decidida a se matar. No diálogo, interrompendo o interrogatório do marido sobre a página encontrada, a personagem diz:

> – Se eu morrer de repente...
> – Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.
> – Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...
> – Acabe com isso, criatura. Para que falar nessas coisas?
> – Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim.
> Levantei-me, impaciente:
> – Que conversa sem jeito!
> E agarrei-me a um assunto agradável para afugentar aquelas ideias tristes:
> – Estou com vontade de viajar.
> Sentei-me novamente, animei-me, acendi um cigarro:
> – Depois da safra. Deixo seu Ribeiro tomando conta da fazenda. Vamos à Bahia. Ou ao Rio. O Rio é melhor. Passamos uns meses descansando, você cura a macacoa do estômago, engorda e se distrai. É bom a gente arejar. A vida inteira nesse buraco, trabalhando como negro! E damos um salto a São Paulo. Valeu? (RAMOS, 2015, p. 190 e 191).

Não é possível ter clareza sobre o motivo pelo qual Madalena, decidida pelo suicídio, enuncia a possibilidade da morte para Paulo Honório. O leitor não tem acesso à consciência da mulher e as informações relacionadas aos seus pensamentos e sentimentos se limitam aos discursos diretos transmitidos pelo narrador. No entanto, o trecho acima, por meio da enumeração quase testamentária em que a personagem indica o destino que deve ser dado às suas posses, nos permite levantar a hipótese de que Madalena deseja falar sobre sua morte pois isso lhe permitiria dar orientações quanto ao que deveria ser feito com seus livros e suas roupas. A distribuição destes colaboraria com a qualidade de vida de outras pessoas, demanda social que, para a personagem, é de extrema importância. Nesse sentido, Madalena no diálogo aborda dois tópicos que para ela são relevantes: o fim da própria vida e sua preocupação com o futuro dos que permaneceriam na fazenda quando ela já não estivesse ali.

O modo como Paulo Honório responde à possibilidade da morte sugerida por Madalena e às suas instruções acerca da distribuição de seus bens marca uma diferença em relação à importância conferida por cada um deles aos temas. Quando o narrador desvia do assunto, ele alega ter como objetivo "afugentar aquelas ideias tristes". Contudo, verificamos que o que ele manifesta de fato é um desprezo pelo tema iniciado pela esposa, pois a primeira qualificação que o homem faz do enunciado dela é de que este se trata de "lembrança fora de propósito". Portanto, Paulo Honório interrompe Madalena, lhe nega o direito à fala e desqualifica um assunto que para ela era importante. A possibilidade da morte, apresentada pela mulher, é para ele um tópico que, sendo "fora de propósito", não tem razão de ser, desprezo reforçado pela exclamação adiante de que aquela se trataria de uma "conversa sem jeito!".

Se Madalena se propôs a falar sobre tal temática, em um contexto em que ela mesma havia reconhecido que as tentativas de conversa entre ela e o marido eram infrutíferas ("Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando" [p. 189]), podemos entender que para ela tratava-se de um tema relevante, e não "fora de propósito". Essa importância se expressa pela repetição, por parte da mulher, em duas falas seguidas da frase "Se eu morrer de repente...", com a qual ela introduz o assunto, e pela sua persistência em falar sobre ele, mesmo sendo duas vezes interrompida bruscamente pelo marido. A interrupção se impõe, inclusive, de forma imperativa, com o veto à expressão da esposa se manifestando como ordem ("Acabe com isso, criatura"). Com a persistência de Madalena em dar continuidade ao assunto, Paulo manifesta também corporalmente a recusa à escuta ("Levantei-me, impaciente").

No episódio, chama a atenção a maneira como a palavra “lembrança” é usada por Paulo Honório (“Lembrança fora de propósito”). A acepção do termo no contexto em que o narrador-personagem faz uso dele seria como sinônimo de “ideia” ou “pensamento”, no entanto, o sentido de “lembrança” se conecta à recuperação de um fato passado. O uso específico desta palavra pode ser interpretado de duas maneiras: no plano da narrativa, como antecipação da morte de Madalena, que no presente da ação é sugerida por ela como hipótese, mas no presente da narração é recordada por Paulo Honório escritor, tratando-se, portanto, de uma lembrança; como manifestação formal de que, apesar de referida por Paulo Honório como “fora de propósito”, ou seja, descabida, a hipótese da morte é levantada em um contexto material em que esta é, na verdade, possível (afinal, a lembrança tem um caráter factual, e não especulativo). Assim, a morte como possibilidade concreta se manifesta na própria fala do marido, sem que este se dê conta, ao mesmo tempo em que ele tenta negá-la.

A morte como possibilidade, e não como ideia “fora de propósito”, se presentifica também na fala do narrador, à sua própria revelia, quando ele menciona o estado físico de Madalena durante a sugestão de que os dois viajem: “você cura a macacoa do estômago, engorda e se distrai”. A viagem, sugerida como uma possibilidade alegre, para romper com o tema triste, poderia ser também um meio de superação do estado frágil em que Madalena se encontra. Viajar, portanto, seria um meio de enfrentamento à possibilidade factual da morte. Estas não são, todavia, proposições que Paulo Honório faz de modo intencional. Ao contrário, o homem crê estar efetivando com suas palavras um afastamento total do tema da morte.

A viagem é mencionada por Paulo Honório como meio de promover rupturas não apenas em relação ao tema da morte, proposto por Madalena, mas também frente a aspectos negativos da vida dos personagens. Esses aspectos negativos estão expressos na enunciação do homem como cansaço, em contraste com o descanso que seria oferecido pela viagem; trabalho intenso e constante, o que se pode inferir a partir de “A vida inteira nesse buraco, trabalhando como negro” (sentença que, como outras analisadas anteriormente, expressa a presença das heranças escravocratas na mentalidade do homem); enfado e imobilidade, compreensível a partir de “É bom a gente arejar. A vida inteira nesse buraco [...]”. Também a fragilidade da saúde de Madalena, referida como “macacoa do estômago”, é mencionada como um dos aspectos negativos a serem superados com a viagem.

A provável enfermidade da mulher pode ser compreendida por descrições em outros momentos do romance, que dão a ver que o mal físico que lhe acomete está conectado com males de ordem psicológica. Isso se expressa, por exemplo, nas seguintes passagens: “No salão, encontrei Madalena caída no sofá, acabrunhada. Enxugou os olhos à pressa [...]” (p. 133); “Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando” (p. 161); “[...] se enroscava num canto da cama, as pernas encolhidas apertando o estômago” (p. 164) e “Madalena ressonava. Tão franzina, tão delicada! Ultimamente ia emagrecendo” (p. 165). A viagem é oferecida por Paulo Honório como meio de ruptura com um estado negativo em que se encontravam e que era constante. A visitação de outras cidades, com interrupção do cotidiano marcado por negatividade, seria uma possibilidade de transformação na vida e na relação com desdobramentos positivos para os dois, e não apenas para Paulo Honório. Ele expressa, por meio do planejamento de férias, uma disposição em buscar cessar os aspectos negativos da vida que levam, sendo movido não pela avareza, mas pela generosidade, estando disposto a gastar dinheiro em uma viagem e ficar longe do trabalho por alguns meses, o que é uma exceção em relação à sua postura reificadora e às suas atitudes não conciliadoras. Contudo, os planos a respeito da viagem e de seus benefícios são inseridos após a afirmação “Depois da safra”. Essa colocação confere um tom específico e fundamental a todo o episódio.

Essa observação mostra que o trabalho e o lucro se conservam como prioritários para o homem. Por mais que reconheça a necessidade da modificação no estado da vida em que se encontravam e que isso seria benéfico para Madalena, o movimento pela mudança não é encarado como urgente. A sugestão de que o corpo exausto (pelo trabalho) e o corpo doente (de Madalena) podem esperar pela safra coloca a vida humana em segundo plano, em relação às demandas e às expectativas econômicas, o que marca, na verdade, uma continuidade no padrão reificador deste narrador proprietário de terras. No plano do diálogo, o “depois da safra” se insere no contexto de interrupção da fala de Madalena e de suas reflexões sobre uma possível morte. A atitude do narrador de inviabilizar o discurso da mulher, interpolando-o pela menção à safra, a qual é prioritária em relação aos cuidados de que a relação e a esposa necessitam, marca uma postura de total desinteresse e desrespeito frente à temática proposta por Madalena como importante. Sendo essa temática a possibilidade da morte da esposa, fica manifesto textualmente o desprezo de Paulo Honório pela vida da mulher e pela possibilidade de que ela morra. Esse momento do texto tem sua gravidade ampliada e seu sentido potencializado quando aproximado de um outro momento da narrativa:

> O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se.
> Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se.
> Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a aguardente (p. 47).

Destaca-se, nesse trecho, a maneira distanciada e fria com que Paulo Honório fala sobre diversas mortes, todas trágicas, como se se tratasse de algo natural e destituído de impacto. O narrador insere o relato dessas mortes em um contexto relacionado à produção. Ele afirma que "perdeu" um trabalhador ("Na pedreira perdi um"), formulação que sugere que o trabalhador seria posse do patrão. Paulo Honório, ao enfatizar a morte do homem como perda de mão de obra, atenua a gravidade da perda da própria vida por parte do trabalhador. A aproximação entre mortes e produção também se efetiva quando Paulo Honório indica que o interesse pela diminuição da mortalidade se associa ao interesse pelo aumento da produção. Portanto, há um paralelo entre essa construção narrativa e a inserção do tema da safra, por Paulo Honório, no episódio em que Madalena tenta falar sobre a possibilidade da sua morte. Vale destacar que a afirmação pragmática de que a proibição da cachaça tinha como objetivo reduzir a mortalidade e aumentar a produção, reduzindo a vida humana à função de gerar lucro, vem imediatamente após o relato do suicídio de uma mulher ("a mulher enforcou-se"). Vê-se o completo descaso de Paulo Honório para com o fato de que essa viúva, provavelmente em situação de desespero após a morte do marido e dos filhos, retirou a própria vida. Nesses parágrafos, a continuidade e os rendimentos dos negócios são prioritários para Paulo Honório, que enxerga as mortes como perdas de capital, e não como tragédias humanas. A possibilidade da morte de Madalena também não lhe desperta interesse, o que permite aproximar o descaso para com o suicídio da mulher que se enforcou a um possível descaso em relação ao suicídio de Madalena, que se dá posteriormente à conversa na igreja.

É claro que o suicídio de Madalena gera muito mais comoção em Paulo Honório do que as mortes mencionadas no trecho transcrito. A morte da esposa o abala de uma maneira que ele mesmo não consegue compreender, sendo a escrita da narrativa de *S. Bernardo* uma consequência do impacto da perda. No entanto, é importante recordar que o excerto acima é parte dessa narrativa que Paulo Honório escreve após a morte de Madalena. As considerações sobre as mortes dos trabalhadores não são a apresentação de

pensamentos que ele tinha no passado, mas de reflexões no próprio presente da escrita. Como historiografia inconsciente, a narrativa expõe uma situação social em que o valor da vida humana, mesmo a vida considerada mais importante em um sentido pessoal, como seria a vida de Madalena para Paulo Honório, é diminuído em relação às demandas econômicas, tornadas prioritárias no sistema de produção capitalista, que é um sistema de ordem patriarcal. Ainda que marcado pela morte da mulher, Paulo Honório confere a ela e ao suicídio um lugar marginal, sendo sua narrativa expressão de um sujeito autocentrado, para quem interesses desconectados de preocupações humanas são prioritários. Isso se acentua pelo fato de o suicídio, junto a ser "levado pela cobra" ou "pela cachaça", ser descrito como "não morrer direito" ("Essa gente quase nunca morre direito"). O julgamento de Paulo Honório desrespeita os mortos e desqualifica as mortes descritas, diminuindo sua gravidade e, assim, a necessidade de que se reflita sobre elas e de que se compreenda o sofrimento a elas conectado. Consequentemente, se suicidar-se é "não morrer direito", Paulo Honório invalida pela sua narração os sofrimentos conectados à decisão de Madalena pelo suicídio.

3.1.3 Uma aproximação entre violência e masculinidade

No romance *Em câmara lenta*, a narrativa de "ele" não efetiva a objetificação ou a desqualificação das ideias e discursos de "ela", personagem feminina morta. Nesse aspecto, o narrador apresenta um movimento discrepante em relação a André e Paulo Honório:

> O narrador, diferentemente dos policiais, olha para a moça com percepção afetiva. As expressões "pulsos delicados" e "pele macia" [usadas para descrever o corpo na sala de tortura] indicam que, para o narrador, a moça desperta uma ternura afetiva, um olhar sensível, que ressalta sua condição propriamente humana. Os atos dos policiais, diversamente, ao marcarem sua postura com relação ao sofrimento da moça, reduzem-na a uma posição reificada, mantendo-a à disposição de seus interesses, como objeto de dominação (2003, p. 137).

Ginzburg, por meio da análise da cena em que "ela é torturada", entende que "ele" busca pela narrativa restituir a humanidade do corpo transformado em objeto pelos torturadores. O autor propõe que, no episódio mencionado, a distância estética (ADORNO, 2008, p. 61) é superada por um olhar em terceira pessoa que adere à

personagem violentada. Portanto, há um alto grau de solidariedade por parte do narrador para com a personagem feminina.

Com outra configuração, entretanto, há uma crítica interna ao próprio romance que propõe também a reflexão sobre a inversão de valor entre o humano e o objeto por parte de "ele" (TAPAJÓS, 1977, p. 61-63), inversão que não leva à objetificação das mulheres, como ocorre nos outros dois livros, mas que também tem impactos sobre a constituição do feminino na narrativa[55].

A personagem que personifica o antagonismo ao narrador, em *Em câmara lenta*, é Marta. Os episódios de embate entre os dois são destituídos da forte negatividade visível entre Madalena e Paulo Honório, mas Marta questiona ideias e comportamentos naturais para "ele" e é descrita por ele sempre sob a moldura da alteridade. No trecho referido, o antagonismo é marcado espacialmente pela descrição de que Marta estava "do outro lado do quarto" (p. 61) em relação ao narrador, expressão que indica a polarização. A existência de oposição entre os dois personagens também se apresenta na afirmação de "ele" de que a companheira de guerrilha "não era capaz de entender" (p. 62) o que ele sentia diante das armas, sendo a expressão a um só tempo desprezo e constatação da incomunicabilidade que muitas vezes advém de diferentes visões de mundo.

No episódio, Marta observa a confusão entre humano e objeto, quando diz que "ele" trata a arma como uma criança e quando constata que "Vocês gostam mais de armas do que de gente" (p. 62). Nessa fala, o pronome "vocês" abarca, além do narrador, "ela", que partilha do olhar de "ele", segundo o qual há beleza nas armas. Diferentemente do que acontece em relação à Marta, "ele" fala com frequência de "ela" como alguém que era muito semelhante a ele, alguém com quem ideias comuns eram compartilhadas. O narrador não rebate nem discorda da afirmação de Marta de que ele e a companheira gostam mais de armas do que de pessoas. Há apenas por parte de "ele" a decisão de encarar o pronunciamento como "brincadeira" (p. 62). Assim, fica subentendido que a constatação não gera nele desconforto o bastante a ponto de ser rebatida. O mesmo não se pode dizer de "ela", que reage à fala de Marta com "uma ruga de preocupação na testa, a boca contraída e séria" (p. 62).

As armas são empregadas com o objetivo de gerar violência, a qual é alvo da admiração de "ele" em diferentes partes do romance. Essa admiração pode ser verificada tanto pela reiteração de uma aproximação afetuosa do narrador-personagem às armas,

[55] O trecho pode ser conferido na p. 241, "ANEXO D – Excerto das páginas 61 a 63 de *Em câmara lenta*".

quanto pela presença na narrativa de uma admiração diante de determinadas expressões de violência. Armas também evocam, desde uma perspectiva simbólica, uma conexão com a masculinidade, sendo sobretudo as armas brancas lidas como símbolos fálicos[56]:

> Lâmina prateada, cimitarra, alfange [*sic*], baioneta, penetrando nos músculos, nos ossos, rompendo o corpo lado a lado, rasgando a pele (p. 140).

No trecho acima, inserido de maneira fragmentária na narrativa, a associação estreita entre armamento e masculinidade no contexto do romance pode ser vislumbrada. Isso se dá pela nomeação exclusiva de armas constituídas por lâmina, cuja significação fálica é mais expressiva do que em armas de fogo, devido ao formato e à potência de corte, bem como pela descrição do movimento como "penetração" nos músculos, verbo também próprio ao campo do masculino, ao evocar a movimentação do homem durante o ato sexual. É sob a perspectiva das armas como metáfora para a violência e a masculinidade que se pode compreender uma espécie de mescla, nas palavras do narrador, entre o "gostar das armas" e o "gostar de 'ela'":

> Depois aprendi a conhecê-la melhor. A coragem física: nunca hesitava no perigo, as tarefas mais difíceis ela enfrentava sem demonstrar receio. Capaz de se lançar sozinha diante do inimigo, uma pontaria infalível: o revólver trinta e oito se aninhava em sua mão como um animal dócil e ela parecia segurar a arma com carinho quando atirava [...]. Parecia uma rocha de firmeza. Nunca duvidava da revolução [...] (p. 165).

A aproximação afetuosa está em "o revólver trinta e oito se aninhava em sua mão como um animal dócil e ela parecia segurar a arma com carinho", em que vemos o objeto ser encarado como um ser vivo, um animal doméstico pelo qual se tem sentimentos e cuidados. O presente trecho e o anterior abstraem completamente o motivo pelo qual armas existem e com qual finalidade são usadas: matar. Se o leitor não adere à visão de Marta e se identifica de modo totalmente aquiescente àquele que conta a história, é possível que não haja o estranhamento necessário a uma leitura crítica diante da aproximação entre "atirar" e "carinho", palavras inconciliáveis para um pensamento orientado à valorização da vida.

---

[56] Por exemplo: "Espada – [...] é o símbolo das virtudes militares, sobretudo da força masculina [...]. Muitas vezes também é um símbolo fálico" (p. 87); "Faca – Por ser instrumento de trabalho de corte afiado, [...] a faca é um símbolo do princípio masculino e ativo, que molda a matéria feminina e passiva" (p. 93); "Lança – [...] como todas as armas, a lança simboliza a guerra e o poder; além disso [...], é símbolo [...] fálico" (p. 119) (LEXIKON, 1990).

Em outro momento do romance, a narrativa de “ele” promove uma aproximação entre violência e masculinidade:

> O avião correu pela pista e ele, prendendo a respiração, absorveu a beleza daquela corrida, a força contida se transformando em vôo, a massa de alumínio vibrando, transfigurada numa ave feroz, de músculos distendidos, agressiva. Sentiu a mão de Marta em seu braço, a voz dela vindo de muito longe. Os outros já estavam indo embora e ela, com um sorriso divertido, perguntava o que ele estava fazendo. O jato subia, silvando. Ele olhou para Marta, para seus olhos curiosos e tentou explicar o que via na decolagem de um jato. A violência contida, o poder virtual, aquela coisa primitiva que se desprendia da máquina no momento do esforço. A beleza máscula, dominadora, instintiva que havia naquilo, do mesmo modo que em alguns animais como, por exemplo, numa pantera, onde os músculos se movem como ondas através da pele – a imagem mais sentida do que pensada de alguma coisa que pode explodir a qualquer momento, e que revela isto a cada movimento. A exata sensação de violência possível, ainda não exercida, mas guardando toda sua integridade e seu poder. Marta sorria, um tanto divertida, e ele compreendeu que ela não seria capaz de entender. Ou, pelo menos, de sentir como ele. Ela ironizou sua atração por uma emoção tão claramente irracional – “Você, que parece tão solidamente cartesiano”. Ele riu, aliviando a tensão, e acompanhou Marta até o carro. Talvez ela não fosse muito inteligente, mas tinha uma sensibilidade meio distante e delicada. Era, também, fisicamente delicada, pequena, de gestos suaves, mas de uma imensa e tranquila coragem (p. 27-28).

O narrador, impressionado pelo avião e por seu movimento, enxerga na máquina a existência de uma potencialidade de violência e é justamente por conta desta que admira a aeronave, o que atesta, respectivamente, a admiração pela existência de uma violência em potencial. Além disso, a beleza do avião é descrita como “máscula”, estabelecendo uma associação entre as palavras usadas para falar da máquina e o masculino, as quais expressam força e dominação: “ave feroz”; “músculos distendidos”; “agressiva”; “violência contida”; “poder virtual”; “dominadora”. O avião, que parece ser “uma coisa que pode explodir a qualquer momento”, é caracterizado como másculo, o que leva à compreensão de que, no trecho, essa “violência possível, ainda não exercida, mas guardando toda a sua integridade e poder” é atribuível também à masculinidade.

Mais uma vez, o contraponto é feito por Marta, tratada por “ele” com condescendência, como alguém que “não seria capaz de entender” e que não era “muito inteligente”. Essa última afirmação não é justificada nem no parágrafo em análise, nem em outros momentos do livro, não sendo esboçado de nenhum modo que a jovem teria menos habilidades cognitivas que os demais. Pelo contrário, a reflexão dela, anteriormente observada, de que os companheiros tratavam as armas como pessoas e de que a ela seriam mais importantes as pessoas por trás das armas, é reveladora de perspicácia e de uma sutileza e sensibilidade de pensamento, mostrando inteligência.

No excerto das páginas 27 e 28, Marta, como outro polo em relação ao narrador, é apresentada não tanto por suas palavras, mas pela descrição que o narrador faz dela, colocando-a como o outro da "beleza máscula". Para o jovem, a masculinidade é caracterizada pela ferocidade, pelo poder, pela dominação, pela agressividade; Marta, por sua vez, é vista por ele como "sensível", "delicada", "pequena" e "suave". Os atributos da masculinidade são positivos para o narrador. Logo, a caracterização de Marta como o outro[57] pode ser percebida como negativa, o que se confirma pela adversativa "mas", ao final do trecho transcrito, em que "ele" sugere que, apesar das características delicadas, Marta é corajosa, atributo avaliado pelo narrador como positivo.

A diferenciação elaborada pelo narrador entre traços atribuídos ao feminino, avaliados negativamente, e traços atribuídos ao masculino, avaliados positivamente, pode ser compreendida a partir do conceito de masculinidade hegemônica. O termo, empregado em contextos acadêmicos a partir de pesquisas empíricas da década de 1980 (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 242-243), pode ser compreendido como um conceito móvel e histórico, que adquire configurações específicas em diferentes tempos e lugares: "É desejável eliminar qualquer uso da masculinidade hegemônica como fixa, como um modelo trans-histórico. Esse uso viola a historicidade do gênero e ignora a evidência massiva das transformações nas definições sociais da masculinidade" (p. 252). Ainda que a masculinidade hegemônica adquira diferentes configurações, a depender do espaço e do período, e que tais configurações sejam, muitas vezes, marcadas por ambiguidades, ela é um mecanismo de dominação, que apresenta uma definição idealizada de masculinidade, constituída em um processo social (p. 252). Em "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito" (2013), Connell e Messerschmidt afirmam que "o gênero é sempre relacional" e que os padrões da masculinidade hegemônica são definidos "em oposição a algum modelo (quer real ou imaginário) da feminilidade" (p. 265). A oposição marcada na narrativa de "ele" entre as características femininas, observadas em Marta, e as características masculinas, propostas a partir da observação do avião, expressa a aderência do narrador a uma concepção hegemônica da masculinidade.

Isso não significa dizer que o narrador-protagonista se encontre em uma posição fixa hegemônica de poder ou que ele sustente de modo permanente uma postura

[57] "[...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*" (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

condizente com a masculinidade hegemônica. Connell e Messerschmidt afirmam que os homens "podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos" (2013, p. 257) e que a "masculinidade" não define uma categoria de homem, mas um modo como homens se posicionam "através de práticas discursivas" (p. 257). No trecho de *Em câmara lenta* em questão, observa-se que a prática discursiva de "ele" promove o descrédito de Marta. O descrédito de mulheres é uma forma de sustentar um padrão de hegemonia (p. 260), constituindo-se como uma opressão ativa (p. 265). O descrédito está presente nas observações do protagonista de que Marta "não seria capaz de entender" e de que ela talvez não fosse "muito inteligente". O descrédito de "ele", manifestado em relação a mulheres, está presente ainda em outros trechos, que serão analisados adiante.

Por sua vez, a valorização por parte de "ele" da masculinidade, como dotada de força e destituída de sensibilidade, em oposição a traços atribuídos ao feminino, se ratifica em outro momento, em que o narrador reflete sobre as atitudes possíveis quando a guerrilha está em desmantelamento, havendo já muitos militantes exilados, torturados e mortos:

> Agora eu estou aqui diante das verdades sangrentas, das verdades ácidas [...]. A verdade de uma única palavra: falhamos. [...] Aqui eu quero ver os que são grandes, diante das coisas irrecorríveis [...]. Os machos. Os seguros, os entusiasmados, os puros e honestos. [...] nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. E quero ver quem pode, quem é suficientemente duro, suficientemente macho, suficientemente forte para olhar a pedra, dar de ombros e continuar. Quem é capaz de dizer, de gritar para si e para os outros: falhamos e continuar. Continuar buscando outro caminho, porque continuar buscando em desespero até o gesto final é fácil. Disso eu sou capaz. Ou parar. Mas isso é para os frouxos, as lesmas, para os que se entregam e são capazes de viver depois disso (p. 151-153).

O valor extremo, no excerto, é direcionado àqueles que seriam capazes de continuar na luta apesar da "falha" constatada por "ele". O próprio narrador crê que seja improvável a existência de tais sujeitos que persistiriam, os quais são caracterizados como "seguros", "entusiasmados", "puros", "honestos", "suficientemente duros", "suficientemente fortes", reunidos sob as alcunhas "os machos" e "suficientemente machos". Estes continuam "buscando outro caminho". Ele, por sua vez, se diferencia destes, porque, apesar de não desistir, segue o mesmo caminho de outrora, o qual levará à falha ("continuar buscando em desespero até o gesto final"). A oposição aos "machos", por sua vez, é constituída pelos que desistem. Estes, para o narrador, são "frouxos" e

“lesmas”, características que apontam para a fraqueza e a inoperância. Portanto, por mais que o narrador não veja a si mesmo como um “macho” nessa circunstância, se confirma, pela adjetivação e pela atribuição de valores, que o campo da força, na mentalidade de “ele”, é atributo masculino e que o “ser macho” é tomado de maneira positiva.

A caracterização daqueles que seriam “suficientemente machos”, com os quais “ele” não se identifica, pode ser compreendida em diálogo com a proposição de Connell e Messerschmidt de que “as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos” (2013, p. 253). Os enunciados “Aqui eu quero ver”, “quero ver quem pode”, “Quem é capaz de dizer”, proferidos por “ele”, expressam uma descrença, uma dúvida quanto a se a existência de um sujeito “suficientemente duro, suficientemente macho, suficientemente forte” seria possível. No próprio trecho, então, verifica-se que os valores atribuídos aos “machos”, que corresponderiam aos homens conformes à ideia hegemônica de masculinidade, são observados pelo narrador como ideais dificilmente alcançáveis. A reprodução dessas características como valores, não obstante se refiram a perfis idealizados, oferece “modelos de relações com as mulheres” e “contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal” (p. 253).

No trecho abaixo, verifica-se mais um registro em que, de modo positivo, o masculino e a prática da violência são aproximados pelo discurso narrativo:

> Às vezes ele se admirava com as reações de Sérgio, instantâneas e com alguma coisa de primitivo. A alegria dele era real, não era uma descarga nervosa. Sérgio entrava numa ação, num tiroteio com uma alegria selvagem, rindo, os olhos brilhando de contentamento. Suas feições grosseiras se iluminavam, suas mãos grandes e abrutalhadas realizavam gestos precisos (p. 124).

O personagem Sérgio executa a violência com “alegria real”, “rindo”, “os olhos brilhando de contentamento”. Para o narrador, as “feições grosseiras” do personagem “se iluminavam” e há uma percepção dessa cena, por parte de “ele”, que converte a brutalidade em precisão e iluminação. Se a expressão da brutalidade, no caso do personagem masculino, é lida como vívida e intensa, como sugerido pela “iluminação” das feições grosseiras e pela classificação da reação instantânea como alegria real; no caso de Marta, pequena aos olhos do narrador, a expressão de uma postura mais violenta não a aproximará do potencial enxergado na “beleza máscula”:

> Aquele tipo de explosão não combinava com seu temperamento suave, com seu aspecto delicado. Mas eram cada vez mais constantes desde a morte de Sérgio. Ela parecia endurecer de repente, quase conseguindo mudar os traços do rosto, os olhos claros faiscando. Curiosamente, tudo isso fazia aumentar a impressão de desamparo que havia nela. Bem ao contrário de sua companheira, que transmitia segurança e firmeza em cada gesto, parecendo ter uma solidez de pedra. Marta era delicada em tudo, até nas roupas que usava. Vestia-se com uma elegância discreta, quase infantil, traindo em cada gesto, em cada inflexão de voz sua educação de menina rica. Agora, quando se tornava agressiva e dura, parecia mais frágil do que nunca. De certa forma, ele se sentia mais seguro diante disso (p. 120-121).

Depois do assassinato de seu companheiro, Sérgio, Marta se torna mais combativa, inclusive nas palavras. A mudança surpreende "ele", que via a colega como "suave" e "delicada". Contudo, apesar de ela "endurecer de repente", o narrador a vê mais desamparada, isto é, impotente e vulnerável, e ainda "delicada". A caracterização da jovem como fraca se apresenta de maneira mais pejorativa pelo fato de o narrador a infantilizar, por meio da descrição de uma elegância "quase infantil" e pela caracterização de Marta como "menina rica". A afirmação contraditória de que Marta "parecia mais frágil do que nunca" ao se tornar mais agressiva pode ser compreendida como interpretação subjetiva do narrador, pois o fundamento dessa percepção paradoxal não é explicado ao leitor. No trecho vemos ainda uma comparação entre Marta e "ela". Esta, diferentemente daquela, teria "uma solidez de pedra", sendo sempre ela a figura feminina com quem "ele" se identifica. As demais mulheres que fazem parte da narrativa são apresentadas de maneira condescendente, a partir de um olhar de desprezo:

> Ela não voltará. Ficará se culpando, sofrendo, hesitando, mas não voltará. Melhor assim. Entusiasmada, impulsiva, vacilante Lúcia. Com seus olhos grandes de criança mimada com sua sede de vida e seu medo da vida. Talvez um dia ela cresça (p. 103).

Como Marta, Lúcia, considerada fraca e traidora por ter se exilado, é no trecho acima também infantilizada, ao ser chamada de "criança mimada" e pela observação "Talvez um dia ela cresça". Apesar de na maior parte dos casos ser descrita como forte e como uma semelhante, "ela" não escapa à estereotipização, confirmando que no imaginário do narrador há uma aproximação entre mulheres e infância, ou seja, entre mulheres e um lugar de vulnerabilidade:

> Depois disso eu te conheci melhor, aprendi aos poucos a te conhecer. E a descobrir, num momento e numa surpresa, que por trás da decisão e da calma, ela era uma criança insegura, uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce. O ar de superioridade se dissolvia em timidez – o

> silêncio, o alçar de sobrancelhas, a menina que não queria chorar diante da complicação da vida (p. 165-166).

O discurso de "ele" pode ser destituído de intenções violentas, mas transformar uma mulher que enfrenta o sistema como ele, envolvida com a mesma causa, com a mesma seriedade e coragem em uma "criança insegura", "uma menina perdida", "uma garotinha terna e doce", uma "menina que não queria chorar" é, no mínimo, colocá-la sob uma sombra. Não que haja algo de inerentemente negativo na infância, na insegurança, na ternura, no choro, mas em um contexto em que a potência e a força são mencionadas como positivas, o seu contrário passa a ser desvalorizado. Em "Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero" (2001), Heleieth Saffioti observa que o patriarcado é um sistema de se impõe violentamente não apenas sobre as mulheres, mas também sobre as crianças, rebaixando-as e dominando-as: "Ocorre que a sociedade não é apenas androcêntrica, mas também adultocêntrica. Estas duas características caminham juntas, pelo menos nas sociedades urbano-industriais da atualidade" (p. 134). Além disso, colocar a mulher como portadora de uma vulnerabilidade inata é uma antiga estratégia patriarcal de reforçar o lugar da submissão, que deveria ser ocupado por aquela que, incapaz de cuidar de si, necessitaria da proteção do macho. A infantilização das personagens femininas por meio do discurso pode ser compreendida como o descrédito, apontado por Connell e Messerschmidt como uma forma de sustentar um padrão de hegemonia (2013, p. 260). A presença desse elemento no romance é aproximável da experiência relatada por mulheres que, no plano empírico, integravam os grupos de luta armada à época da ditadura brasileira: "Ao participar da luta armada de 1969 até 1974, as mulheres puderam sentir as discriminações por parte de seus próprios companheiros, tanto pela superproteção, como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual (TELES, 1999, p. 70)". A infantilização ou acentuação da vulnerabilidade feminina, por parte do narrador, pode ser compreendida como gesto tanto de subestimação como de superproteção.

O romance de Tapajós, a partir de um ponto de vista histórico, é considerado "uma das primeiras expressões literárias da chamada 'autocrítica', isto é, a crítica feita pelos próprios membros dos diferentes grupos de guerrilha à luta armada clandestina" (CURY; PEREIRA, 2018, p. 436). Desse modo, é importante a ressalva de que o livro, inserido no contexto do Brasil ditatorial e pós-ditatorial, não é ele mesmo um defensor da violência como positiva ou solucionadora de conflitos. Pelo contrário, ele dá a ver um cenário de devastação da vida e de derrota da resistência, a qual adotou medidas urgentes em defesa

da democracia, sem que tivesse recursos e estratégias para tal. Além disso, a narrativa de "ele" é solidária em relação a "ela", e também a Marta e aos demais companheiros que, envolvidos na luta, foram vitimados de modo cabal. O relato de "ele" dá voz a estes que foram calados, expressando respeito pelos companheiros mortos e um grande amor voltado à companheira perdida. Nas análises das páginas anteriores, observou-se que essa narrativa solidária é marcada por ambiguidades, algumas das quais advém de um discurso que, em momentos pontuais, adere a concepções hegemônicas da masculinidade. A presença destas na narrativa se relaciona com as condições históricas em que ela foi produzida, contexto em que "as militantes tiveram que subverter a ordem do estado ditatorial e a ordem interna de suas organizações políticas. Eram duas vezes subversivas" (TELES, 2015, p. 1011).

3.2 Manifestações de agência[58]

Em *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta*, Madalena, Ana e "ela", respectivamente, têm suas possibilidades de agência reduzidas. Essa dificuldade de ser sujeito da própria vida é consequência da dominação patriarcal e da manutenção de valores tradicionais, que tentam restringir a mulher a um espaço de submissão e acatamento. A morte dessas personagens é a expressão máxima e derradeira da dominação de seus corpos. A publicação *The Cambridge Companion to Narrative* (2007) define a agência, em uma história, como a habilidade de um personagem de deliberadamente provocar eventos ou ações no contexto do enredo. A agência é um termo pertinente para refletir sobre a narração, afetando quem narra, que tipo de história é narrada e em qual contexto (HERMAN, p. 275). Com especificidades em cada caso, Madalena, Ana e "ela" são apresentadas nas narrativas em situações em que suas oportunidades de ação sobre suas próprias vidas, com potencial de transformação e interferência nos acontecimentos que lhes dizem respeito, são extremamente limitadas. No caso de Madalena e Ana, tais oportunidades são quase inexistentes. Os obstáculos à

[58] As análises de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* realizadas neste subcapítulo, incluindo todas as partes que o compõem (3.2.1, 3.2.2 e 3.2.3), são resultados de reflexões motivadas pela leitura das seguintes obras críticas e teóricas, às quais tive acesso durante o meu período de doutorado sanduíche na *Universität Bielefeld*, na Alemanha: *Die anwesende Abwesenheit: Literatur im Schatten von Auschwitz* (DUNKER, 2003); "*Körper*" (GRÜNY, 2019); "*Über die Sprache Adornos: Rundfunkgespräch mit Peter Kemper*" (HÖRISCH,2004); *Ob es überhaupt noch möglich ist: Literatur nach Auschwitz in Adornos ästhetischer Theorie* (KLEINE, 2012); *Körper und Macht: Theoretische Perspektiven bei Adorno und Foucault* (SCHADE, 1995); "*Kritische und ideologische Momente der Parataxis: Eine Lektüre von Adorno, Heidegger und Hölderlin*" (WILKE, 1987).

agência das mulheres se impõem tanto no nível do enredo, em que, devido às barreiras estruturais – sejam aquelas criadas respectivamente pelo autoritarismo do marido (Madalena), do pai (Ana) ou do Estado ("ela") –, suas possibilidades de condução deliberada da própria vida são interditas; quanto no nível da narrativa, em que elas não têm a possibilidade de interferir ou tomar parte no modo como suas histórias são narradas.

Judith Butler, em "*When gesture becomes event*" (2017) ("Quando o gesto se torna evento"), afirma que até mesmo a ação mais pontual e aparentemente mais espontânea depende implicitamente de condições estruturais que ofereçam suporte ao corpo que executa a ação (p. 180). A autora propõe, então, a pergunta acerca de qual é a possibilidade de que uma ação ocorra quando suportes tradicionais não se fazem presentes ou se desintegram:

> Quando a ausência de uma infraestrutura que ofereça suporte se torna ela mesma a razão para a ação e quando agimos precisamente devido à existência de formas inadequadas de suporte institucional para a vida que estamos tentando viver, como entendemos tal ação? [...] Se nós assumimos que tais condições de infraestrutura são necessárias para a ação, nós podemos inadvertidamente nos comprometer com a proposição de que apenas aqueles que já possuem suporte podem realmente agir; nesse caso, nós falhamos em compreender como aqueles privados de uma infraestrutura adequada podem – como o fazem – mobilizar resistência às condições impostas de aceleramento da precariedade e da desigualdade[59] (p. 181).

As reflexões de Butler colaboram com a reflexão sobre o fato de que, mesmo em situações adversas, que apresentam obstáculos à agência de determinados sujeitos, estes são capazes de agir, e o fazem, recorrendo às possibilidades de intervenção nos espaços que se lhes apresentam como hostis. De maneira mais direta, as observações da autora podem ser conectadas à situação de "ela", cujos movimentos de agência, por meio da adesão à guerrilha urbana e ao enfrentamento do governo militar, se dão como resposta a uma infraestrutura institucional que proíbe determinados modos de vida, coibindo a liberdade individual e de pensamento, ou seja, desmantela as possibilidades da vida que aqueles jovens (assim como muitos outros brasileiros) "estavam tentando viver" e construir para os demais. A agência daqueles que aderiram à guerrilha também se

---

[59] "*When the absence of infrastructural support becomes the very reason for action, and when we act precisely because there are inadequate forms of institutional support for the lives we are trying to live, how do we understand such action? (...) if we assume that such infrastructural conditions are necessary for action, we might inadvertently commit ourselves to the proposition that only those who are already supported can truly act; in that case, we fail to grasp how those who are deprived of adequate infrastructure can, and do, mobilize resistance to the imposed conditions of accelerating precarity and inequality*" (BUTLER, 2017, p. 181).

estabelecia de modo precário, pois a vida nas organizações clandestinas de oposição não dispunha de condições adequadas ou suficientes para que os confrontos fossem preparados de modo eficaz. As reflexões, entretanto, também colaboram com a leitura das condições precárias em que se encontram Madalena e Ana.

Madalena, antes do casamento, vivia uma situação de relativa liberdade (limitada pela sua situação de classe e pelo seu gênero). Isso pode ser constatado pelo fato de ela ter estudado e de exercer uma profissão, de viver com uma tia que lhe admira pelas faculdades intelectuais e que não lhe obriga a casar e a assumir uma vida estritamente doméstica. Após o casamento com Paulo Honório, o anseio de Madalena é de seguir exercendo sua agência e independência, por meio do conhecimento quanto ao que acontece na fazenda e da proposição ativa de mudanças que promovam a melhora da qualidade de vida dos que se conectam de alguma maneira a São Bernardo. O que vemos, a partir disso, é a determinação de um conjunto de atitudes e imposições (proibição de sua atuação no espaço exterior à casa, reação violenta à interação da mulher com outros homens, censura repetida à emissão de suas opiniões), por parte de Paulo Honório, que lhe veta essa agência e que torna para a mulher cada vez mais difícil seguir com "a vida que ela estava tentando viver".

No caso de Ana, a precarização das condições que viabilizariam sua atuação como sujeito se apresenta na narrativa de *Lavoura arcaica* de maneira mais acentuada do que nas demais obras do *corpus*. A parca presença da moça no romance não permite ao leitor saber ou sondar qual é a vida que ela gostaria de construir para si, quais são suas perspectivas e vontades. Não obstante, mesmo no caso de Ana, é possível observar instantes pontuais da obra que revelam uma busca pela intervenção nos espaço que lhe tenta bloquear a agência. Nos casos de Madalena e "ela", os momentos de agência são mais recorrentes e detalhados. Ignorar esses momentos, por mais breves que sejam e por mais que se apresentem como exceção à predominância da voz narrativa autocentrada, seria reforçar o silenciamento das vozes dessas mulheres e impedir o reconhecimento de que, em uma história não contada, elas teriam, talvez, a chance de se apresentar como sujeitos[60]. Butler conclui que as ações que são executadas sem o suporte de uma condição

[60] As análises propostas no presente capítulo, com o objetivo de valorizar os momentos em que Madalena, Ana e "ela" manifestam anseios por agência, são, em grande medida, resultado de comentários sobre o meu trabalho, então em andamento, propostos pela Profa. Dra. Maria Zilda Cury e pela Profa. Dra. Milena Mulatti Magri, em 27 de novembro de 2020, durante o II Seminário de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo (FFLCH – USP), promovido pelo Prof. Dr. Jaime Ginzburg

estrutural assumem uma forma incompleta ou fragmentada (p. 185). Veremos que essa incompletude ou fragmentação, no caso das ações de Madalena, Ana e "ela", se manifesta, nas narrativas, como impasse.

3.2.1 Madalena e a recusa ao diálogo

Madalena é, em *S. Bernardo*, uma mulher ativa, questionadora, que busca manter sua independência e suas opiniões após o casamento, encontrando, por parte de Paulo Honório, discordâncias severas frente à tal postura ativa. Seria possível analisar as tentativas da mulher de se colocar como agente quando providencia, por exemplo, a compra de material escolar para o colégio da fazenda e quando estabelece conversas com as pessoas que vivem em torno de São Bernardo, sondando quais seriam suas necessidades. No entanto, nos deteremos no episódio de diálogo entre ela e o marido no 31º capítulo da narrativa, em um momento em que todas essas tentativas de agência da mulher já encontraram diversas barreiras à sua continuidade.

O encontro fortuito de Paulo Honório com Madalena na igreja, imediatamente antes do suicídio da mulher, representa o episódio mais longo de interação ininterrupta entre os dois personagens no romance (RAMOS, 2015, p. 186-190). A motivação principal da conversa na igreja, para Paulo Honório, era descobrir quem era o destinatário da carta encontrada por acaso e, segundo seu relato, encontrar tranquilidade no esclarecimento por parte de Madalena de que tudo (isto é, a interpretação de que o destinatário seria um amante) não passava de um mal-entendido. Madalena, por sua vez, se recusa a dar a Paulo Honório a resposta procurada com urgência. A cena como um todo é marcada por ausências de respostas ou explicações por parte da personagem, ainda que ela faça enunciações[61].

Desde o momento em que Paulo Honório esbarra sem querer em Madalena, na saída da igreja (p. 186), há um contraste entre o barulho e a agitação do homem e o silêncio e a tranquilidade da mulher. Os vocábulos "furioso"; "gritei"; "ferviam dentro de mim violências desmedidas"; "mãos tremiam" e "agitavam-se"; "espantava"; "fervendo"; "exclamei"; "rosnei" e, outra vez, "exclamei" são usados em referência a atitudes de

---

e realizado virtualmente. Esta nota tem como finalidade prestar o devido reconhecimento pelas contribuições.

[61] A transcrição da cena pode ser verificada na p. 242, no "ANEXO E – Excerto do episódio em que Paulo Honório e Madalena se encontram na igreja".

Paulo Honório. Em contraste, os vocábulos no texto associados a Madalena são "Madalena estava como se não ouvisse nada", a despeito do grande barulho que o marido escutava em si e no mundo; "tranquilidade"; "impassibilidade"; "calma"; "murmurou" e "sem erguer a voz". Não apenas pelo significado das palavras, mas também pela frequência, o léxico relacionado a Paulo Honório contrasta com o léxico relacionado à Madalena: o registro do barulho e da agitação acontece muito mais vezes ao longo do trecho do que a adjetivação do estado da mulher, acentuando a intensidade dos sentimentos de Paulo Honório.

O excesso de violências que Paulo Honório percebia dentro de si ("Ferviam dentro de mim violências desmedidas" [p. 187]) faz com que elas transbordem o homem e sejam transferidas, por ele, para aquilo que está ao seu redor. O narrador afirma, por exemplo, que "a porta gemia" e "dava no batente pancadas coléricas", mesma porta que, adiante, "bateria com fúria", sons que, apesar de tão evidentes para o homem, Madalena não ouvia, o que sugere que o tumulto que Paulo Honório via como externo era na verdade uma consequência da sua própria perturbação. Além disso, o homem narra o movimento da porta atribuindo-lhe sentimentos que são próprios apenas a seres humanos. É ele mesmo quem diz que, quando esbarrou na esposa, "ia tão cego" (p. 186), portanto, o episódio é narrado por alguém que, dominado pela sua fúria, não consegue observar e julgar os fatos de maneira clara. Isso se confirma, por exemplo, no trecho em que Paulo Honório diz que "O vento frio da serra entrava pela janela, mordia-me as orelhas, e eu sentia calor" (p. 187). Semanticamente, sentir calor se opõe ao vento frio que entrava pela janela e chegava ao homem com força, a ponto de ser sentido como agressão física ("mordia-me as orelhas"), mas na narrativa não há o uso de uma conjunção adversativa, e sim da aditiva: o vento frio entrava "e eu sentia calor". Assim, o calor é desarticulado das circunstâncias externas (vento frio) e articulado à percepção interna, transposta aos objetos do mundo exterior, por exemplo, à porta e ao seu movimento.

Diante de tais circunstâncias, a quietude de Madalena é enfatizada, porque esse estado é percebido, com espanto, e descrito pelo próprio Paulo Honório, cego e raivoso. Madalena sustenta um silêncio e uma tranquilidade que não são contaminados pela fúria de Paulo Honório, que assemelha inclusive os objetos e o ambiente, destituídos de sentimentos, ao seu estado interno. Nesse momento, o antagonismo entre Madalena e Paulo Honório, presente discursivamente em jantares sobre política e em discussões sobre o tratamento conferido pelo homem aos trabalhadores de São Bernardo, se expressa por meio do contraste entre o barulho e a agitação de Paulo Honório e o silêncio e a quietude

de Madalena. A atitude de Madalena, ao permanecer calma e calada, manifesta uma dissonância em relação à Paulo Honório.

Adorno reflete, na *Teoria estética* (2012), sobre a dissonância como uma forma estética de manifestação da ambivalência (p. 32). O conceito, que aparece em outras obras adornianas voltadas à análise estética, como no texto "*Parataxis*" (1973), em que o filósofo analisa a poesia de Hölderlin, se relaciona à compreensão da existência, na obra literária, de uma lacuna comunicativa. Jochem Hörisch, estudioso do trabalho do frankfurtiano, afirma que dissonância significa o não entendimento entre dois sujeitos, a existência entre eles de uma desarmonia e de uma discordância. Essa dissonância seria motivadora do pensamento e da fala. "Experienciar a dissonância significa ter a experiência do não idêntico; algo não está em acordo. Quem dis-corre caminha separado. A palavra latina >discurrere< não significa nada mais que caminhar separado" (2004, p. 272)[62]. A explicação de Hörisch, que enfatiza a discordância como motivadora da dissonância, e esta como motivadora do "discorrer" (refletir, dissertar), permite compreender que a fala e o pensamento movidos pela ausência de acordo não têm como objetivo promover o encerramento da desarmonia. Pelo contrário, são eles mesmos pensamentos e falas dissonantes, marcados pela não-identidade. Ou seja, a dissonância, na fala, se apresenta como resultado da troca entre indivíduos que possuem horizontes (visões de mundo, expectativas, objetivos) desencontrados, contrários, incomunicáveis. O horizonte de Paulo Honório, ou seja, aquilo que nesse episódio é seu objetivo central e motivador de suas ações, é ser convencido de que não está sendo traído. O horizonte de Madalena, por sua vez, é não perpetuar as brigas (o que, na situação inconciliada em que se encontra, significa, para ela, não perpetuar a própria vida). O silêncio de Madalena se presentifica não apenas como atitude corporal e comportamental, mas também pelo diálogo que se estabelece – errante e esquivo.

Quando Paulo Honório e Madalena se encontram na saída da igreja, o homem se dirige a ela de maneira agressiva ("Meia-volta, gritei segurando-lhe um braço. Temos negócio" [p. 186]). A mulher responde com uma pergunta: "Ainda?". O mesmo questionamento é repetido por ela após o segundo pronunciamento de Paulo Honório, em

---

[62] "*Dissonanz heißt: Weil wir uns nicht verständigen, weil wir etwas nicht verstehen, weil etwas nicht harmonisch klingt, weil wir nicht übereinstimmen, weil es keine Horizontverschmelzung gibt, haben wir Anlässe zu denken und zu sprechen. Eine Dissonanz-Erfahrung zu machen, heißt, die Erfahrung von etwas Nicht-Identisch zu machen; etwas kommt nicht in Übereinklang miteinander. Wer dis-kurriert, läuft auseinander. Das lateinische >Discurrere< heißt nichts anderes als >auseinander laufen<*" (p. 272).

que prevalece o tom acusativo ("Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando" [p. 186]). Nos dois casos, o que Madalena diz após as falas de Paulo Honório não se articula de modo claro com o discurso do homem ou o com o contexto do encontro narrado. O advérbio de tempo "ainda" poderia estar recuperando a afirmação "Temos negócio", para expressar elipticamente a pergunta: "Ainda temos negócio?". Sendo esse o caso, ficaria em aberto, para o leitor, que negócio seria esse, já que o sentido de continuidade do advérbio não está posto de maneira contextual no enredo. Podemos interpretar, a partir do conjunto narrativo, que a pergunta de Madalena seria: "Ainda temos algo que discutir?". Sendo esse o caso, ficaria a dúvida quanto a por que Madalena questionaria a continuidade das discussões, já que a convivência conflituosa dela com Paulo Honório nunca encontrou pontos de ruptura.

O segundo uso do "Ainda?" quebra expectativas de elaboração de sentido em articulação responsiva a Paulo Honório: as duas primeiras sentenças do homem ("Que estava fazendo aqui? Rezando?") são perguntas, às quais a nova pergunta de Madalena, na forma de advérbio, não responde. A terceira sentença ("é capaz de dizer que estava rezando") não oferece possibilidades coerentes de conexão com o "Ainda?". O diálogo se abre como desencontro. As elaborações de Madalena surgem como expressão de uma instância subjetiva, que deixa o sentido de suas breves manifestações em suspenso, não havendo, por parte da personagem, uma busca por articular suas falas com as expectativas de Paulo Honório como interlocutor. A ideia de algo que permanece em aberto está incorporada no próprio advérbio utilizado, que remete a um tempo distendido, e não fixado. O "Ainda?" incorpora também a condição desarmônica e irreconciliável da vida de Madalena junto a Paulo Honório e expressa a inviabilidade da interrupção da violência a que ela é submetida dia a dia, manifestada no tom agressivo e acusativo das falas de Paulo Honório.

Após esse primeiro contato, Paulo Honório se dirige quatro vezes a Madalena, sem receber resposta. A cada uma das novas falas, se segue no texto um comentário que dá a dimensão de uma passagem subjetiva do tempo que, para o narrador, parece demasiado longa, como sugerido por "Nem sei quanto tempo estive ali" (p. 188) e pela descrição de uma angústia crescente, agravada para o homem pelo contraste com a tranquilidade de Madalena. Trata-se, assim, de um período de tempo em que Paulo Honório parece falar sozinho: "A senhora escreveu uma carta" (p. 187); "Cuidam que isto vai ficar assim?" (p. 187); "Para quem era a carta?" (p. 188); "Fale" (p. 188). Entre cada uma das falas, pela ausência de resposta de Madalena, interpõe-se uma pausa que impede

a continuidade do diálogo que Paulo Honório busca estabelecer. A narrativa é preenchida pelas elucubrações de Paulo Honório, mas é também assinalada pela ausência de participação de Madalena.

A segunda e a terceira falas de Paulo Honório, por serem elaboradas como perguntas, solicitam a participação do interlocutor e, mesmo assim, Madalena segue calada. A primeira pergunta, "Cuidam que isto vai ficar assim?", por sua indeterminação (não há explicação do que é "isto", "assim" e nem mesmo de para quem é a pergunta, já que Paulo Honório se refere a Madalena usando o plural, revelando ao leitor que perguntava ao mesmo tempo para a mulher e para uma litografia da igreja, o que para aquela não seria perceptível ou coerente), torna o espaço para resposta ou interação limitado. Por outro lado, a terceira sentença, "Para quem era a carta?", é objetiva e direta, tendo sua resposta certamente conhecida por Madalena. A partir da continuidade do silêncio, nesse momento, Paulo Honório reconhece a agência que existe na mulher, que escolhe não responder a pergunta: "Madalena não quis responder" (p. 188). O personagem, portanto, toma consciência de que o silêncio dela se trata de uma decisão. Essa percepção é repetida em "se Madalena quisesse, tudo se esclareceria" (p. 189) e em "O que eu queria era que ela me livrasse daquelas dúvidas" (p. 190). A opção de Madalena pela propagação dos horizontes distintos se confirma quando, ainda que atendendo à convocação do "Fale", a resposta vem mais uma vez em forma de pergunta, breve e mantenedora do desentendimento em aberto: "Para quê?" (p. 188). Quando enfim se manifesta, Madalena não o faz de maneira propositiva ou interruptiva frente às pausas entre as perguntas não respondidas, às provocações não atendidas ("Esperei que ela me sacudisse desaforos, mas enganei-me" [p. 187]), à tentativa, por parte do marido, de colocar um objeto específico, a carta, em foco. O silêncio de Madalena e as pronunciações em forma de perguntas pouco contextualizadas impedem o estabelecimento efetivo de um diálogo.

No episódio na igreja, portanto, toma forma um acontecimento curioso e crucial para a narrativa, que, por meio da demanda por parte de Paulo Honório de que Madalena participe do diálogo que ele tenta estabelecer, difere dos contextos anteriores de interação verbal entre os dois. Durante os anos de relacionamento com o marido, Madalena propõe diálogos em diversas ocasiões, apresentando percepções de mundo diferentes daquelas de Paulo, para quem a desigualdade social e a violência, por exemplo, eram naturais e aceitáveis. As tentativas de diálogo foram, repetidamente, inviabilizadas pelo autoritarismo do narrador-personagem, que, sempre que sentia sua visão de mundo

ameaçada pelos argumentos de Madalena, vetava o prosseguimento da conversa, recorrendo a uma pretensa autoridade inerente. A ferramenta de estabelecimento de antagonismo por Madalena, ao longo desses anos de relacionamento com Paulo, era justamente a palavra, à qual ele se opunha de maneira ferrenha, enxergando no domínio e na intimidade com as palavras pela mulher um perigo ao mundo que conhecia e que queria conservar: "Tenho visto algumas [mulheres intelectuais] que recitam versos no teatro, fazem conferências. [...] Aparecem nas cidades do interior, sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc. Provavelmente empestaram as capitais. Horríveis. Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas [...] lia os telegramas estrangeiros" (p. 158-159). Nesse excerto, a conexão entre intelectualidade feminina e linguagem se efetiva pela menção a diferentes atividades e suportes elaborados linguisticamente: "recitam versos", "conferências", "folhetos", "discursos", "lia os telegramas". Paulo Honório aproxima Madalena do que acredita que seja uma mulher intelectual, sobretudo quando percebe discordâncias ideológicas entre os dois, vendo na habilidade discursiva da esposa um elemento negativo e desprezível, que gostaria de eliminar. Na última cena de interação do casal, acontece uma virada: Paulo Honório se vê dependente das palavras da mulher. É ela quem tem o poder – acredita ele – de por um fim ao seu sofrimento, esclarecendo algo que só é do conhecimento dela.

É justamente quando Paulo Honório solicita o diálogo, quando ele pede que Madalena fale, e não que se cale, que ela se recusa a fazê-lo. A mulher usa, ao longo dos anos com Paulo Honório, seu conhecimento e sua habilidade de expressão como meios de tentar fazer-se agente na fazenda, mas essa agência é desprezada e sabotada por Paulo Honório. Transformando as brigas e a violência simbólica em rotinas, o marido afeta a vida de Madalena psicológica e fisicamente. Quando, na igreja, por outro lado, a palavra lhe é implorada, solicitada como contraposição ao que o marido toma quase como certo (a traição), o silêncio permite a continuação e intensificação do antagonismo, e Paulo Honório reconhece a agência de Madalena. Ele sempre buscou controlar a agência de Madalena sobre sua própria vida na fazenda de *S. Bernardo*. Era o protagonista quem decidia, por exemplo, em quais espaços a presença da esposa seria permitida e qual era o limite, durante um jantar em que se discutia política, da expressão de ideias próprias por parte dela. A renúncia de Madalena à palavra e a configuração do silêncio como antagonismo são, como motivadores do reconhecimento da agência da mulher por parte de Paulo Honório, uma forma de resistência.

O episódio de questionamento em relação ao conteúdo e ao destinatário da carta se desenvolve devido à postura autoritária de Paulo Honório. Apesar de ele dizer que talvez esteja equivocado quanto à convicção de que a carta foi escrita a um amante, e de crer que é possível que Madalena esclareça esse equívoco, sua postura autoritária é marcada pela confiança em sua própria perspectiva, o que é convergente com a intolerância, que ele apresenta, frente a outros posicionamentos. Quando diz "desejei doidamente convencer-me da inocência dela", Paulo Honório já está convicto de que Madalena cometera um crime ou pecado (apesar de ele não ter como base nenhum fato, exceto o encontro com uma folha perdida que não consegue compreender), de que é culpada, sendo necessário que ela apresente defesas a seu favor para mudar sua sentença. Além disso, esse episódio está conectado com um histórico de ciúmes e de elaborações imaginativas sem base em acontecimentos empíricos, segundo as quais Madalena teria relações extraconjugais com diversos homens. A personagem, assim, está condenada independentemente de atos.

Quando Madalena não apresenta argumentos em sua defesa, ela se nega a se submeter ao autoritarismo do marido e a ocupar o papel de réu a que ele lhe designou. Além disso, mais do que quaisquer argumentos de defesa, o silêncio é eficiente contra a convicção do autoritarismo, pois impõe uma abertura ao que se pretende certeza, mostra, com o vazio na linguagem, a existência de uma irresolução, que se mantém como tal, um campo em que a tentativa de domínio não consegue se impor. Apesar de Paulo Honório dizer "Eu preciso saber", insistindo para que Madalena fale, o episódio tem como uma de suas motivações o fato de o homem estar convicto de já saber. A renúncia ao diálogo por Madalena, por meio da criação de lacunas na interação linguística, é um gesto de insubmissão ao cenário de julgamento criado e uma busca pelo basta ao veto à sua agência.

A personagem, diante da insistência do marido para que ela fale, pergunta "Para quê?". Paulo Honório responde a esse questionamento colocando mais uma vez a carta em um lugar central, alegando que "precisa saber" – para quem é a carta – e entregando a página à Madalena (p. 188). A mulher dá sequência ao silenciamento enquanto lê a carta. Após novas súplicas do homem ("Então?"; "Diga alguma coisa" [p. 189]), ela repete o "Para quê?", dessa vez acrescentando a primeira enunciação mais longa desde o encontro: "Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando" (p. 189). Nesse conjunto, percebe-se que a pergunta "Para quê?" é mais sinalizadora de desistência e descrença (na utilidade daquele

diálogo) do que de interesse em ouvir de Paulo uma explicação ou argumentação. A resposta de Paulo Honório é “Mas e a carta?” (p. 189). O “mas”, adversativo, mostra que, para ele, a constatação de Madalena sobre a vida horrível que têm e a inviabilidade de entendimento não se relaciona com o assunto em debate segundo a sua visão, a carta. Para ele, a carta é um problema pontual, o qual deixaria de existir se fosse esclarecido. Para ela, a carta se integra a uma experiência longa com definição inclusive temporal: “Há três anos vivemos uma vida horrível”. Madalena, assim, expressa que a tentativa de concordância entre os dois não leva à reconciliação. O esclarecimento sobre a carta, diferente do que Paulo Honório diz ao leitor e a si mesmo, não o convenceria da “inocência da mulher”.

Madalena encontra na recusa à participação no diálogo sobre a carta intentado por Paulo Honório a única possibilidade de ser minimamente enxergada e escutada. Todavia, a agência de Madalena que se elabora surge de maneira precária. Ela só consegue colocar-se independentemente de Paulo Honório pelo calar-se, e não pela transformação de suas próprias condições de vida. Trata-se, portanto, de uma agência paradoxal: Paulo Honório percebe a existência de Madalena como independente de sua própria existência, e implora por escutá-la, no momento em que ela não fala e porque ela se nega a lhe dar as explicações por ele desejadas. Ela sabe que o fornecimento da informação que o marido deseja, supostamente confirmação da inocência dela, não encerrará a vida horrível.

Paulo Honório segue falando estritamente da carta e pergunta ainda uma vez a quem ela estaria endereçada. Madalena não responde, afirmando que mais tarde ele teria acesso ao restante do texto e compreenderia quem seria seu destinatário. Adiante, dando continuidade à perspectiva de que os problemas do casal não se delimitam a uma página solta de carta, mas compreendem toda uma vida, a esposa passa a falar usando um vocabulário que deixa a matéria da “vida horrível” em aberto. A indefinição do que seria a “vida horrível” está posta na pergunta quanto a se Paulo Honório “perdoa os desgostos” que ela lhe deu (p. 189); na afirmação de que o que estragou “tudo” foi o ciúme (p. 189); na certeza de que quando desaparecesse “essa quizília” ele reconheceria que D. Glória era uma boa pessoa (p. 190). Os dois substantivos, “desgostos” e “quizília”, usados para se referir a situações impregnadas de negatividade, e o pronome indefinido “tudo” traçam uma imagem abstrata de um problema. A “vida horrível” é motivadora do suicídio e é retomada por Madalena, por meio do vocabulário impreciso, quando ela assume um tom de despedida, perceptível por exemplo na expressão da crença em uma conciliação futura (e utópica) entre Paulo Honório e D. Glória. O uso do vocabulário abstrato por Madalena

para se referir à vida dotada de negatividade pode ser compreendido como desdobramento da expectativa de não ser escutada ou compreendida por Paulo Honório, pela consciência de que tentar dialogar de maneira concreta sobre os problemas do casal não levaria a uma solução.

A abstração de “desgostos”, “tudo” e “quizília” contrasta com a definição de “ciúme”. Este, ainda que motivado por fantasias do patriarca, se manifestou de maneira concreta, gerando problemas e reações concretas por parte tanto de Paulo Honório quanto de Madalena (na tentativa de se defender e sobreviver às acusações do marido). Dentre as consequências objetivas do ciúme, a mais drástica é a morte da mulher. Portanto, ainda que os termos usados para descrever os problemas do casal sejam pouco objetivos, a materialidade da “vida horrível” é solidificada pela menção concreta ao ciúme.

A interação entre Madalena e Paulo Honório na igreja se encerra com a despedida da mulher sob a afirmação de que vai “descansar” (p. 192). Essa cena se configura como um importante episódio de antagonismo entre os dois personagens, em que a oposição de Madalena frente às expectativas do marido é proposta não por meio do enfrentamento direto, que se mostrou improdutivo, mas da renúncia à palavra. Seria equivocado dizer que, nesse caso, o antagonismo da personagem teria se manifestado produtivamente, pois, poucas páginas a frente, Madalena se suicida. Ainda assim, a cena é relevante, porque ela mostra o potencial e a urgência agente que existem em Madalena, apesar de Paulo Honório, tanto por meio de seus atos relacionais, quanto por meio do uso da palavra na narrativa, reiteradamente negar à esposa o direito à agência. Além disso, a decisão pelo suicídio, ainda que articulada com as condições precárias de vida da personagem em São Bernardo e com ações violentas de Paulo Honório, representa uma última e definitiva apropriação por parte da mulher sobre seu destino. Portanto, a agência de Madalena se apresenta sob a categoria do impasse, pois a mulher é reconhecida como agente justamente quando se recusa a falar, instantes antes de seu suicídio.

3.2.2 “Ela” e a decisão pelo silêncio

No caso de *Em câmara lenta*, apesar de “ela” não ter como contar sua própria história, a personagem é apresentada na narrativa como sujeito agente, devido ao próprio contexto social em que o enredo se desenvolve. A moça participa da luta política e clandestina em um período histórico em que as discussões sobre igualdade de gênero eram incipientes, e a participação de mulheres no espaço público era a exceção. A

resposta extrema a essa agência tornada ilegal pelo Estado ditatorial é a tortura, prática cruel que tem como um de seus objetivos destituir o ser humano de qualquer controle sobre ele mesmo, ou seja, de qualquer potencial agente que nele exista (KEHL, 2010, p. 130-131). Veremos, a seguir, com a análise da descrição da tortura da personagem, que a narrativa permite compreender que "ela" age tanto quanto possível com a determinação de não abrir mão de sua agência e de seu domínio sobre si.

O trecho a ser considerado a seguir é parte da descrição, feita em terceira pessoa, do momento que abrange desde a captura de "ela" pelos militares até sua morte na sala de tortura. O episódio, que apresenta de modo completo o evento iniciado com a sentença "Como em câmara lenta: ele entrou no carro e abriu a porta para ela", é a sexta e última recuperação no romance do enfrentamento entre militantes e militares que levou à morte da jovem. O narrador relata que se empenhou em saber detalhadamente o que aconteceu com a companheira entre a captura e o assassinato. É um primo de "ela", também envolvido com a militância, quem obtém as informações e as provê a "ele", que relata ter passado por uma longa e ansiosa espera (TAPAJÓS, 1977, p. 157-161).

O ponto de vista e a voz narrativa oscilam ao longo de todo o romance de Tapajós. Portanto, o fato de a tortura ser narrada em 3ª pessoa não representa uma ruptura em relação ao restante do enredo. No entanto, a relevância dessa forma narrativa nesse momento do livro deve ser destacada, pois ela enfatiza a limitação da narração de "ele" como testemunhal. Por mais que tenha participado da luta armada, tenha passado pelas dificuldades de viver na clandestinidade e tenha experienciado muitas perdas pessoais devido a amigos assassinados, ele nunca esteve na sala de tortura. Assim, o uso da 3ª pessoa, e não da 1ª, enfatiza, reconhece e respeita a distância entre a experiência de "ele", narrador, e a experiência de "ela", personagem narrada. Logo, neste trecho do romance, não é mais "ele" quem relata os acontecimentos ao leitor, mas uma voz cujo foco narrativo, aproximado ao corpo e aos pensamentos de "ela", se apresenta como narrativa onisciente, relatando a experiência da personagem, em alguns momentos pontuais, como somente ela lhe poderia sentir. O foco narrativo a partir do qual os acontecimentos da sala de tortura são relatados permite propor solidariedade à dor dessa personagem, pois relata o modo como ela subjetivamente vivenciou e sentiu o momento de violência e aniquilação, não se tratando de um relato meramente descritivo e objetivo dos fatos físicos que um observador poderia assimilar. No trecho, é possível perceber que o modo como, pessoalmente, a personagem sentiu a dor da tortura se sobrepõe à descrição técnica do modo pelo qual a tortura foi executada. A dimensão humana – ou, no caso,

desumanizadora – do episódio é enfatizada, em detrimento do aspecto técnico. Isso é importante quando nos confrontamos, por exemplo, com a reflexão de Jaime Ginzburg sobre obras como *Nos porões do SNI: retrato do monstro de cabeça oca*, de Ayrton Baffa, em que "os instrumentos de tortura são apresentados em seu aspecto de engenho mecânico". Ginzburg chama atenção para o fato de que:

> Descrever a tortura em termos técnicos – mesmo que seja para fins de denúncia contra a repressão, como é o caso do documento citado – apaga as marcas do que ela teria de intolerável, assimilando-a ao domínio dos sistemas de catalogação, das classificações, das conceituações, em que tudo pode ser tornado familiar (2010, p. 146).

O trecho que analisaremos, em que "ela" é presa, torturada e assassinada (TAPAJÓS, 1977, p. 169-172)[63], mostra que, em *Em câmara lenta*, a condição intolerável da tortura é mantida e ressaltada, o que é em grande medida viabilizado pela presença de um foco narrativo que se mescla à consciência e às sensações corporais da personagem agredida.

A tortura de "ela" possui correspondências com as práticas factuais da ditadura militar brasileira, a qual reprimiu desde o seu princípio, no ano de 1964, forças de resistência e oposição. Esse combate se agravou e assumiu uma faceta muito mais interventiva e violenta a partir do ano de 1968, com a promulgação do Ato Institucional número 05[64]. Em 1974, "o governo militar havia derrotado os movimentos de luta armada deixando um saldo de 434 mortos, dos quais 243 se encontram ainda desaparecidos" (PAULA; VIEIRA, 2020, p. 129). Assim, a cena de *Em câmara lenta* expõe uma prática governamental que ocorria rotineiramente, com amplo conhecimento e aval do Estado, e cujos impactos dizem respeito também ao Brasil presente, não apenas porque as 434

---

[63] O trecho a ser analisado pode ser consultado na p. 244., "ANEXO F – Transcrição do episódio da captura, da tortura e do assassinato de ʿelaʾ pelos militares".

[64] O AI-5 "autorizava o presidente a fechar o Congresso, a cassar mandatos legislativos, a cassar juízes do STF, a decretar estado de sítio por tempo indeterminado, a demitir servidores públicos, a confiscar bens privados e a permitir a intervenção em todos os estados e municípios, entre outros pontos. Alterava ainda o STF reduzindo sua composição, suspendia o direito de *habeas corpus* para crimes políticos [...]. Na prática, legitimou o emprego da violência e da arbitrariedade do Estado. Foram permitidas prisões sem autorização judicial; os presos não podiam contatar advogados e familiares, desaparecendo nos porões da repressão, onde muitos morreram após terem sido barbaramente torturados; os corpos das vítimas não foram entregues aos familiares, tornando-se desaparecidos políticos.
O emprego do AI-5 favoreceu a repressão. Sem uma diretiva por parte do alto-comando que limitasse os excessos, o aparelho policial-militar combateu sem piedade a guerrilha urbana, prendendo, torturando, assassinando e fazendo desaparecer corpos vistos como evidência de um crime [...]" (PAULA; VIEIRA, 2020, p. 129).

pessoas assassinadas são parte indelével de nossa história, mas porque há ainda 243 histórias de luta e violência por contar, elaborar e reparar. *Em câmara lenta* apresenta literariamente uma cena de violência extrema que se relaciona com o passado ditatorial factual. Ao fazê-lo de maneira particularizada e solidária à personagem, o romance colabora com o processo de reconhecimento e entendimento do passado coletivo e das consequências que este estende ao presente.

Um dos elementos significativos na cena composta por Renato Tapajós é o silêncio da personagem, que é apresentado como uma decisão diante da tortura. Uma das ocorrências que podemos ler como correspondência entre psique da personagem e foco narrativo é justamente a ratificação do silêncio como decisão (p. 170), pela afirmação de que "ela" não queria responder as perguntas dos torturadores (p. 171). Maria Rita Kehl, em "Tortura e sintoma social" (2010), afirma que, na tortura, o dualismo corpo/mente ou corpo/espírito é refeito, pois "a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro separa o corpo e o sujeito" (p. 130). Diante dessa condição, o sujeito é aquele que tenta manter o silêncio como "última forma do domínio de si, até o limite da morte" (p. 130). Em articulação com essa proposição, podemos entender a decisão de "ela" por se manter em silêncio como um esforço por não perder o domínio de si e, assim, se manter como agente de seus próprios atos: "o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som" (TAPAJÓS, 1977, p. 172).

A determinação da personagem em não falar pode ser, ainda, compreendida a partir da história e da estrutura da própria tortura. Elaine Scarry dedica o primeiro capítulo do seu livro *The body in pain* (1987) ("O corpo em dor") à análise da tortura e aos modos pelos quais dor e poder se conectam. Segundo a autora, o interrogatório do torturador e a voz do torturado são partes significativas do processo de transformação da dor deste no poder daquele. Scarry diz que a tortura consiste em um ato primário físico, a provocação de dor, e em um ato primário verbal, o interrogatório, que o primeiro raramente acontece sem o segundo e que frequentemente episódios históricos de tortura, como aconteceu durante a Inquisição, incluem o interrogatório (1987, p. 28). Scarry propõe que o objetivo da tortura é aumentar e afirmar o poder do torturador e, conjuntamente, do Estado que ele representa, por meio de um agenciamento de dor ao corpo daquele que representa um inimigo do regime. A tortura aconteceria para promover uma mudança de percepção – completamente ilusória, mas para o torturador e o regime que ele representa completamente convincente – que converte a visão do sofrimento em um espetáculo de poder. A dor física, durante a tortura, é tão incontestavelmente real que ela conferiria essa

característica de "realidade incontestável" ao poder que a traz à existência[65] (p. 27). Ao fazer o torturado falar, em uma conjuntura em que ele não deseja e não tem condições de falar, sobre o que ele não deseja falar (por exemplo, fornecendo nomes de outros envolvidos na resistência), o torturador reforça a objetificação do outro por ele promovida e o fato de que, por meio da tortura, a vontade do outro lhe pertence. Scarry escreve que, quando a pessoa torturada se atenta a palavras que, através da intensa agonia do corpo, podem ser apenas vagamente ouvidas, ou quando confusamente se lembra e remete ao nome de alguém ou de um lugar, os quais no momento da tortura mal possuem condições de manterem sua forma como palavras e que não possuem mais, para o torturado, qualquer conexão com o mundo referencial, ela está, de alguma maneira, dizendo: "sim, agora tudo praticamente acabou, não resta praticamente mais nada. Nem mesmo essa voz, o som que eu estou fazendo, dá forma às minhas palavras, mas sim às palavras de outro" (p. 35)[66]. Desse modo, o interrogatório durante a tortura se conecta ao fato de que, ao mesmo tempo em que o prisioneiro praticamente não tem voz, estando sua confissão a meio caminho da desintegração da linguagem, o torturador e o Estado dobraram sua voz, afinal, as palavras que o prisioneiro agora fala pertencem a eles (p. 36)[67].

A determinação de "ela" pelo silêncio como um gesto cabal de resistência e, nesse espectro, de autonomia, pode ser compreendida a partir dessa concepção de que, na tortura, a voz e mesmo os sons emitidos pela pessoa torturada não apenas pertencem ao torturador, por serem uma resposta ao seu interrogatório ou à sua provocação ativa de dor, mas também lhe acrescem a convicção de poder e a crença na realidade desse poder. No episódio, a humilhação, a intimidação e a aterrorização de "ela" se iniciam muito antes da tentativa de estabelecimento de um interrogatório. Desde o primeiro contato com a personagem, ainda na rua, os policiais lhe submetem a inúmeras agressões físicas, que

---

[65] "*[...] torture [...] goes on to deny, to falsify, the reality of the very thing it has itself objectified by a perceptual shift which converts the vision of suffering into the wholly illusory but, to the torturers and the regime they represent, wholly convincing spectacle of power. The physical pain is so incontestably real that it seems to confer its quality of 'incontestably real' on that power that has brought it into being*" (SCARRY, 1987, p. 27).

[66] "*To assent to words that through the thick agony of the body can be only dimly heard, or to reach aimlessly for the name of a person or a place that has barely enough cohesion to hold its shape as a word and none to bond it to its worldly referent, is a way of saying, yes, all is almost gone now, there is almost nothing left now, even this voice, the sound I am making, no longer form my words but the words of another*" (SCARRY, 1987, p. 35).

[67] "*The question and answer also objectify the fact that while the prisoner has almost no voice - his confession is a halfway point in the disintegration of language, an audible objectification of the proximity of silence - the torturer and the regime have doubled their voice since the prisoner is now speaking their words*" (SCARRY, 1987, p. 36).

prosseguem dentro do veículo em todo o caminho até o presídio (p. 170). A decisão por não emitir nenhum som, assim, se manifesta anteriormente à decisão por não falar. Quando os policiais, na perua, quebram os dedos das mãos da vítima, a narrativa relata: "Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor" (p. 170). O "mas" indica que a ausência de gritos e de gemidos se opõe à dor vivida, pois a consequência esperada, diante de tamanha agressão ao corpo, é a reação por meio da emissão de sons.

O significado do silêncio, nesse caso, se atrela aos gestos seguintes, encadeados, de "levantar a cabeça" e manter os olhos abertos (TAPAJÓS, 1977, p. 170). A postura comunica a não aceitação do lugar de submissão a que os agressores lhe tentam subordinar, "ela" sinaliza, pelo corpo e pelo silêncio, a resistência à destruição de seu mundo e de si que Scarry afirma acontecer durante a tortura. A dor, por sua vez, se expressa pelos maxilares apertados, que a narrativa descreve como sinal corporal da decisão pelo silêncio. No romance, o silêncio como reação à violência física ultrapassa a dimensão da convicção de não dar informações que, colaborando com os militares, prejudicariam os próprios amigos e o movimento político de que ela faz parte. Esse conjunto de elementos – a dor silenciada, a postura corporal que se recusa à submissão e ao apequenamento, a consciência de uma decisão que pode ser mantida – indicam que a personagem se recusa a abrir mão de sua agência e se recusa a abrir mão da liberdade, que a tortura tenta lhe tomar pela agressão física e pela aniquilação não apenas do corpo como matéria, mas também do sujeito como ente. Portanto, a recusa à palavra nessa circunstância representa a determinação da jovem em manter seu domínio sobre a sua própria palavra, não permitindo a apropriação e a destruição da sua voz por aqueles contra os quais essa voz foi levantada.

No trecho, como acontece no encontro final de Madalena e Paulo Honório, a oposição entre o barulho associado ao agressor e o silêncio associado à vítima está textualmente marcada, sendo índice da dissonância. O barulho se faz presente não apenas nos pronunciamentos dos próprios militares, mas também no automóvel, que é parte do aparato de terror e que chega quebrando o silêncio (a perua estaciona com "os freios rangendo" e "rompia o silêncio da madrugada" [p. 169]); os policiais agrediam a prisioneira "gritando-lhe" obscenidades (p. 170); na sala de tortura, eles dão sequência às violências físicas, "gritando-lhe palavrões entremeados por perguntas" (p. 172). O silêncio dela, por sua vez, é referido em: "Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu"; "expressão muda de decisão e de dor"; "Ela nada disse" (p. 170); "mas ela nada falou.

Nem gemeu"; "O policial enfurecido sacou o revólver [...] ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou" (p. 171); "o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som"; "ela nada disse" (p. 172).

Há no trecho mais menções e descrições do silêncio de "ela" do que do barulho dos militares. É como se o silêncio, por sua menção constante no texto, se sobrepusesse ao barulho. O silêncio, no trecho, se destaca, devido ao fato de ser reiterado, inclusive por meio de formulações idênticas ou muito parecidas, e de ser afirmado com intensidade, a qual se verifica, por exemplo, na afirmação, duas vezes, de que "ela" nem [sequer] gemeu, que destaca a ausência mesmo de manifestações sonoras pequenas em comparação com um grito, e na repetição três vezes do absolutizante "nada". A personagem assume um silêncio absoluto diante de uma violência enorme. É como se as agressões descritas exigissem o grito, os gemidos, o choro e, contrariamente, o silêncio que impera é agigantado em contraste com as violações impostas.

A tortura é exercida contra o corpo da jovem por múltiplos agentes. Dentro da perua, por exemplo, ela é agredida simultaneamente por três policiais, que atingem ao mesmo tempo seus rins, seu rosto e suas mãos. Quando já cambaleante ela se dirige ao presídio, segue sendo espancada "a cada passo", o que indica a frequência incessante das agressões. Ao chegar à sala de tortura, a prisioneira é esperada por "outros policiais", no plural, que se juntam aos que já estavam na cena, compondo um número que não é exposto, mas que se destaca como imenso em contraste com "ela", sozinha. Quando a personagem se recusa a tirar a roupa, dois policiais pulam ao mesmo tempo sobre seu corpo para arrancar-lhe a blusa, enquanto outros continuam a bater nela. Já no chão, tentando se defender, tem o estômago e o pescoço pisados ao mesmo tempo, por dois policiais. Quando recebe choques, provocados pelo manejo de uma máquina de tortura, ela os sente como "milhares de punhais", uma imagem metafórica que indica a intensidade da dor sentida. Os ataques simultâneos de diversos policiais, por meio da agressão simultânea a múltiplas partes do corpo, seguem até o final da cena, quando ela, já inconsciente, morre com a coroa-de-cristo (p. 172).

Imediatamente antes da morte de "ela", a narrativa apresenta uma descrição hiperbólica da dor experimentada, expressão de uma dor cuja intensidade seria correspondente ao tamanho da violência sofrida: "O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo" (p. 172). A dor silenciada sob o "não

dizer nada" é experimentada com tal intensidade a ponto de dominar "tudo", apagar "tudo" e se estender sobre "todo" o universo. Se a violência, no episódio descrito, foi aplicada ao corpo individual de "ela", sozinha no confronto com os vários policiais, a dor que ela sente, por sua vez, extrapola a camada individual, latejando no universo. Scarry escreve que a dor da tortura é tão intensa que ela destrói o mundo da pessoa e o seu "eu" e que essa destruição é espacialmente experenciada ou como uma contração do universo até a proximidade imediata do corpo ou como um corpo que se distende até preencher todo o universo (1987, p. 35)[68], imagens que se aproximam da expressão da dor de "ela" em *Em câmara lenta*. É possível ler na afirmação de que a dor "apagou tudo" uma elaboração linguística correspondente à compreensão de destruição do eu e do mundo da personagem. A dor que lateja no universo como uma bola de fogo corresponde a uma dor extrema, cuja intensidade a faz ser percebida por "ela" como se se dilatasse até abarcar o universo inteiro (o sentido de "latejou", no romance, se aproxima da ideia de "distender" ou de "*swelling*", presente no texto original de Scarry); a uma dor diante da qual o mundo de "ela" é destruído, portanto, essa dor que "apagou tudo" não tem mais o mundo como o local em que existe e habita, mas um espaço mais amplo e indefinido; a uma dor que promove a destruição do senso de "eu", a qual é sentida não como uma dor específica, dentro de um corpo restrito, mas como bola de fogo, que lateja sozinha, desconectada do corpo. Adicionalmente, a imagem da dor convertida em bola de fogo, que abarca todo o universo, sugere que a dor que a personagem sente não pertence apenas a ela, tratando-se de uma dor que aponta para uma condição de desumanização extrema cujos impactos são de ordem e interesse coletivos.

Por mais que "ela" tenha conseguido manter o silêncio e, desse modo, contrariar as ordens dos militares e possivelmente poupar a vida de companheiros, ao não revelar seus nomes, o silêncio como resistência é assimétrico em relação à dimensão da tortura. O indivíduo submetido à tortura está completamente exposto e vulnerável à dor provocada pelo agressor. Mesmo que a vítima decida não demonstrar a dor sentida e consiga levar sua decisão adiante, ela permanecerá vulnerável aos impactos físicos e psicológicos da tortura. A tortura tem como uma de suas finalidades fazer o sujeito deixar

---

[68] "*It is the intense pain that destroys a person's self and world, a destruction experienced spatially as either the contraction of the universe down to the immediate vicinity of the body or as the body swelling to fill the entire universe*" (SCARRY, 1987, p. 35).

de ser sujeito de si e revelar ao outro aquilo que não deseja. Ainda que, em uma situação quase sobre humana, que parece ser a de “ela”, a vítima não grite e não forneça as informações solicitadas, a decisão pela continuidade de sua vida está totalmente nas mãos de outrem, o que, no caso do romance e de tantos episódios empíricos do Brasil ditatorial, significou assassinato. Portanto, a resistência obstinada de “ela” contrasta com a crueldade da violência sofrida. O silêncio absoluto de “ela” se conecta, como resposta e resistência, a uma violência frente à qual não existe resposta suficiente. O silêncio da personagem comunica a decisão de não se submeter, de não aceitar o controle e a aniquilação de seu corpo. Nas condições em que “ela” se encontra, o silêncio como possibilidade de manifestação de agência é precário, porque, à resistência da personagem em abrir mão de seu corpo, os torturadores respondem com uma violência crescente e com o homicídio. A agência de “ela”, pela qual ela se decide de maneira radical, em um contexto político que pretende eliminar a liberdade de ação humana, é reprimida por meio de extrema violência. A cena em que a personagem é torturada apresenta, portanto, um impasse: “ela” coloca-se como detentora de si e de suas palavras de maneira decidida e resoluta em um contexto em que a possibilidade de agência lhe é irreversivelmente retirada, por meio do assassinato.

3.2.3 Ana e a dança como fala

Ana é uma personagem quase ausente do romance em que André relata sua tragédia amorosa e familiar. Ela aparece no discurso dele, como menção, em muitas cenas nas quais não está presente. Não sabemos quase nada sobre Ana: qual é a relação que ela estabelece com os outros membros da família e com a perspectiva tradicional paterna; que tipos de sentimentos ela tem por André e como se sente diante das declarações e súplicas dele por amor; de que maneira ela ocupa seus dias na propriedade familiar. Existem três episódios do romance em que a participação dela se dá de maneira mais prolongada: o encontro na casa velha com André, quando os dois concretizam uma relação sexual; a cena na capela, após o incesto, em que André confabula sobre um possível futuro com a irmã, como casal, e lhe implora por concordância, enquanto ela se mantém ajoelhada rezando; o episódio ao final do romance, em que, durante a festa pelo retorno de André, Ana se apresenta pela primeira vez em cena desde a chegada do irmão, trajando acessórios de prostitutas por ele colecionados e trazidos na mala, dançando em

meio à roda dos familiares. Durante essa dança, Pedro revela o incesto ao pai, quem, furioso, assassina a filha.

Vimos que, no episódio de consumação do incesto, Ana é objetificada a partir da metáfora da captura, em que sua imagem é imiscuída e confundida com a imagem das pombas que André enganava, aprisionava e domesticava na infância. Na capela, por sua vez, temos acesso a um monólogo inflamado por parte de André, que apresenta em seu discurso exigências e a crença de possuir direitos sobre a irmã, quem se mantém em silêncio. Diferente do que acontece no caso de Madalena, que, também na igreja, conscientemente não responde às perguntas propostas por Paulo Honório e opta pela manutenção dos sentidos do diálogo em aberto, e no caso de "ela", que assume o silêncio de maneira resoluta como uma forma de resistência no contexto da tortura, não há, em *Lavoura arcaica*, qualquer informação que permita interpretar o silêncio de Ana como uma decisão ou como um gesto dotado de significados conectados a uma postura agente por parte da personagem.

Na capela, André observa o seguinte sobre a irmã: "Ana não se mexia, continuava de joelhos, tinha o corpo de madeira, nem sei se respirava" (NASSAR, 2012, p. 124). Nesta descrição, o corpo da moça é mostrado como inerte, desprovido de expressões ou sentimentos, como indica a observação "tinha o corpo de madeira". Esse corpo inexpressivo manifesta o lugar que a mulher possui nessa história, sentido complementado pela aproximação do trecho com outros momentos do romance. No encontro com André na pensão, quando tenta persuadi-lo a voltar para a fazenda, Pedro diz:

> "mas ninguém em casa mudou tanto como Ana" ele disse "foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; [...]" (p. 37).

A inexpressividade de Ana, manifestada na capela, adquire uma continuidade, como se pode compreender pelas palavras de Pedro, e encontra correspondência no "mutismo", que o primogênito interpreta como "piedoso", mas cuja justificativa real não temos como saber. Além disso, as expressões "se fechou"; "perdida num canto mais recolhido"; "meio escondida" e "cabeça sempre coberta" indicam um esforço corporal por retirar-se da convivência com os demais, por fazer-se ausente. Ana é a irmã que,

estando na fazenda, busca não estar. Essa situação de presença ausente se expressa, ainda, nos vocábulos “sonâmbula” e “vagueando”.

Assim como o corpo presente na capela, mas que não se mexe, não dando sequer sinais de respirar, e como o corpo que se retira à vista dos demais, a presença de Ana na narrativa de *Lavoura arcaica* se configura como uma presença ausente. Sob esse viés, é importante a afirmação de Pedro de que esses comportamentos de Ana representam uma mudança: “ninguém em casa mudou tanto como Ana”. A Ana a que precariamente temos acesso na narrativa é a que apresenta um “jeito estranho”, não sendo possível aos leitores saber o que ela era antes dessa transformação sugerida por Pedro.

A família interpreta as atitudes da irmã como piedade e tristeza diante da fuga do irmão e crê que sua presença constante na igreja se dá no sentido de pedir a intervenção divina pela volta de André. Quando está com as outras irmãs, que o conduzem ao banho, o narrador diz que elas lhe revelaram que “[...] Ana, tão piedosa desde que eu partira, mal soube da notícia correra à capela para agradecer a minha volta [...]” (p. 150). Portanto, as justificativas para as ações de Ana a que temos acesso são mediadas pela interpretação de outros familiares, os quais não estão cientes dos episódios acontecidos entre a jovem e André antes da fuga deste.

A fala das irmãs, relatando a ida de Ana para a capela, e o fato de ela não tomar parte no presente da ação da história por ocasião do retorno de André à casa, situação modificada somente no penúltimo capítulo do romance, é uma expressão da ausência de Ana na narrativa. É possível dizer que a falta de Ana, como objeto de desejo perdido *a priori*, se manifesta formalmente em *Lavoura arcaica* pelo fato de essa personagem, aparentemente tão importante na história que André nos conta, praticamente não estar presente na narrativa – seja pela sua inexpressividade, seja pelo relato reiterado de uma ausência. Existem apenas dois momentos que apresentam uma ruptura em relação à inexpressividade da moça e que, exatamente por isso, merecem atenção. Um deles se dá no episódio do monólogo de André na capela:

> [...] fui bruscamente interrompido, Ana ergueu-se num impulso violento, empurrando com a vibração da atmosfera a chama indecisa das velas, fazendo cambaleante o transtorno ruivo da capela: vi o pavor no seu rosto, era um susto compacto cedendo aos poucos [...] “estou morrendo” eu repeti, mas Ana já não estava mais na capela (p. 139-140).

Diante do longo discurso de André (ele se dirige à irmã, sem obter respostas, por 24 páginas), Ana apresenta uma reação cuja motivação não temos como inferir.

Independentemente da razão que levou a jovem a mover-se, a atitude apresenta um propósito claro: afastar-se de André e deixar de escutar seu monólogo, afinal, o efeito mais imediato da interrupção é o impedimento da continuidade da fala de outrem. O narrador descreve a interrupção como brusca, empreendida por um gesto de erguer-se com "impulso violento". Portanto, se trata de uma interrupção que se coloca de maneira expressiva, em um contraste claro com a postura anterior que Ana sustentava, em que não era possível perceber se ela respirava. André continua falando com a moça e, adiante, afirma que "Ana já não estava mais na capela". A interrupção e o ato de ir embora impõem uma descontinuidade à fala de André. Ana só volta a ser parte do presente da narração ao final do romance, quando entra em cena na festa da família:

> [...] e foi então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijos os braços [...] e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxou do bolso uma flauta, [...] e se pôs então a soprar como um pássaro [...] e a roda então vibrando acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue [...], uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, [...] dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços [...], e mais intempestiva, magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça [...], e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada [...], roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia [...] (p. 185-188).

O trecho acima descreve o início da festa organizada em celebração ao retorno de André à casa de Iohána, ocasião que tem outros familiares como convidados, os quais aos poucos dão forma ao festejo, tocando instrumentos e dançando. Como analisado na página 54, do Capítulo 1 do presente trabalho, a descrição do grupo que principia a dança como uma "roda de homens" possui uma dimensão simbólica, sendo esse círculo coeso, formado exclusivamente por familiares do sexo masculino, os quais arrebanham os mais

jovens, uma expressão da tradição e do esforço por preservá-la. O vínculo entre o cenário festivo e a tradição é enfatizado pela descrição que André faz do tio que toca a flauta, "meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância". A conexão entre "velho" e "imigrante", no contexto da *Lavoura*, aponta para a ancestralidade dos valores familiares, que seguem presentes. Ao final, a observação de que quando jovem o tio era pastor – ocupação que tem como função cuidar do rebanho, assim como Iohána faz, metaforicamente, na festa – indica que mesmo quando não era velho o ofício desse tio condizia com os "velhos" valores. A roda dos homens que dançam se forma sob o ritmo da música da tradição, tocada pelo velho tio.

Enquanto os homens dançavam, as moças "aguardavam a sua vez". É nesse cenário que Ana chega dançando e colocando-se no centro da roda. A composição exclusivamente masculina do círculo de dança, somada à informação de que as mulheres esperavam para começar a dançar, indica que a tradição impunha à festa determinados padrões, dos quais os presentes estavam cientes, ocupando cada qual seu devido lugar. Ao chegar "quando menos se esperava" e "impaciente", dançando e invadindo a roda, Ana rompe com a estrutura esperada do evento familiar. Se pensamos na roda dos homens adentrada prematuramente e inesperadamente pela moça a partir da dimensão simbólica de tal círculo, o movimento de ruptura da jovem adquire ele mesmo um significado. Por representar uma ruptura diante da prática estabelecida pelo grupo, o qual está firmado em uma perspectiva de conservação da tradição, o movimento de Ana pode ser lido como transgressão. A afirmação de que as moças "aguardavam sua vez" indica que há, por parte deste grupo, uma consciência a respeito das regras explícitas ou implícitas naquele espaço. As moças sabem que não é adequado que elas comecem a dançar ao mesmo tempo que os homens e que há um momento preciso a partir do qual a adesão à festa é permitida. O gesto de Ana provoca uma cisão com as expectativas desse grupo.

A segunda quebra de expectativa provocada por Ana está marcada pela observação entre parênteses "que todos julgavam sempre na capela". Como se expressa pelas falas de Pedro e das irmãs anteriormente analisadas, a família lia a ausência constante de Ana desde a fuga de André como manifestação de piedade pelo irmão perdido. A observação "que todos julgavam sempre na capela" propõe que a interpretação que a família fez do comportamento da jovem (crida sempre na capela) estava equivocada. O gesto da irmã, inesperado, rompe com as expectativas que a família tinha em relação a ela.

A ruptura com a imagem da Ana piedosa é acentuada pelos acessórios que ela exibe quando adentra a festa: uma gargantilha de veludo, um pano pendurado no decote, pulseiras, anéis e tornozeleiras que pertenceram outrora a prostitutas e que foram guardados por André como itens de uma coleção. Por iniciativa própria, Ana chega à celebração familiar vestida ela mesma como uma prostituta, usando uma maquiagem extravagante, como sugerido pela "borra gordurosa no lugar da boca" e pela pinta feita artificialmente acima do queixo. Essa imagem estabelece um forte contraste com a imagem sacra que se supõe em uma filha ou irmã beata e piedosa, que está sempre na capela a rezar. A própria narrativa apresenta essa outra imagem de Ana, religiosa, no episódio do monólogo de André, quando eles estão na capela: "Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo os seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas [...]" (p. 116). Na festa, por sua vez, os cabelos cobertos pela toalha são substituídos pelos cabelos soltos, e o terço é substituído pelas bijuterias de cortesã. Além disso, o próprio corpo, em movimento, dançando e se expressando (por exemplo, em "se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos"), representa um forte contraste em relação ao corpo na capela, descrito por André como inerte ("Ana não se mexia, [...] tinha o corpo de madeira"). Portanto, diferentemente do que acontece no restante do romance, Ana, no episódio da dança, se faz presente na história e se mostra como expressiva. Essa expressão é desafiadora para com o patriarcalismo, rompendo com a ordem esperada pela "roda dos homens" e retificando a imagem da Ana religiosa que a família elaborara.

A imagem mundana provocada pelo porte de acessórios de prostitutas se soma à sensualidade. Ela está presente no movimento e na exposição do corpo de Ana, em "roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento". O resultado da performance de Ana no cenário da festa familiar, que se dá concomitantemente ao movimento da roda dos homens, é a voz de um coro "ao mesmo tempo sacro e profano". A manutenção da dualidade, estado que é característico da própria Ana – outrora na capela, agora dançarina no centro da roda –, é provocadora de uma ruptura na tradição, a qual, por não aceitar a novidade, não admite o dualismo. Portanto, por mais que a roda dos homens, expressão da tradição, siga dançando depois da chegada de Ana, a presença dela instaura um elemento novo e perturbador. Em *Porvir que vem antes de tudo* (2012), Renato Tardivo interpreta a dança de Ana, ao final do romance, como um gesto de enfrentamento ao "discurso sufocante da família. Ao vestir o corpo com roupas de outras mulheres, *mulheres da vida*, [...] Ana abre uma fenda no

círculo familiar, contaminando-o com os trapos de fora, do mundo" (p. 43). Desse modo, podemos entender a dança de Ana como um desafio à ordem paterna, que é a ordem da tradição, e como comunicadora de uma agência ou de uma vontade de agência transgressora por parte da moça.

Enquanto Ana dança, Pedro vai ao encontro do pai e lhe revela o incesto entre André e Ana ("[...] vociferando uma sombria revelação [...]" [p. 190]). O patriarca, por sua vez, responde com a imobilização definitiva da expressão da filha, assassinando-a.

3.3 O veto à agência e a morte como conflito irreconciliável

Nos três romances, as mortes das mulheres são antecedidas por gestos interventivos por parte delas. Estes gestos são, nos respectivos contextos de dominação em que são empreendidos, expressões de uma agência em cada uma das personagens, que buscam se afirmar como sujeitos, que comunicam, como podem, a não submissão à vontade de outrem.

O anseio de Madalena por ser independente e por expressar sua visão de mundo é colocado de modo explícito ao longo da narrativa de *S. Bernardo*, em diversos momentos, sendo possível compreender que a recusa dela em renunciar à sua agência é uma das causas de conflitos com Paulo Honório. Ana, por sua vez, está submetida a uma ordem patriarcal com valores conservadores, de caráter religioso, contexto que é hostil à existência independente de mulheres. Nele, Ana é em questão de segundos julgada pelo pai como culpada e condenada à morte, sentença executada pelas mãos do próprio patriarca. O momento em que ela, por meio da dança, se manifesta de maneira antagônica aos valores da tradição, ao adentrar a roda dos homens com uma postura sensual e adereços mundanos, é violentamente interrompido, o que atesta que ela se encontra em um ambiente que inviabiliza a expressão feminina quando essa se coloca como transgressão. Já a personagem "ela", enquanto vive, o faz como agente, ainda que tenha essa agência limitada principalmente pelo Estado autoritário, o que a obriga a viver em situação de clandestinidade. "Ela", diferente das demais personagens, está em um ambiente urbano, ela não nos é apresentada em conexão com um núcleo familiar, estando em um cenário em que tem a possibilidade de escolher levar uma vida de enfrentamento das estruturas que se dá prioritariamente no espaço público, e não privado, tratando-se de uma personagem politicamente, intelectualmente e sexualmente ativa. No entanto, ao final, também sua agência é brutalmente eliminada, de maneira antagônica. Se por um

lado essa agência é preservada até o último momento, por meio do silêncio e da recusa em ceder às ordens dos torturadores, por outro lado, ela é simultaneamente negada e furtada a partir da tortura e do assassinato.

Em cada um dos romances, a agência dessas mulheres se manifesta como impasse: por meio de gestos que ao mesmo tempo em que são, como resistência ou transgressão, empreendidos, são vetados às suas autoras. Por isso, tais gestos não conseguem se completar ou encontrar continuidade, demonstrando correspondência com o gesto fragmentado que Butler afirma acontecer em situações estruturais hostis à ação de determinados sujeitos. Quando aproximamos as três histórias e observamos a expressão marcante de agências imediatamente antes das três mortes, vemos a delineação de uma historiografia inconsciente que indica que, com frequência, a agência da mulher em um contexto que lhe quer calada, que lhe exige submissão, encontra como resposta uma violência aniquiladora. É como se essas mulheres tivessem morrido justamente por se mostrarem agentes, não submissas, não dominadas. As mortes das mulheres expressam o ápice de conflitos que não se resolvem.

O suicídio de Madalena, simbolicamente, se aproxima do suicídio de Lucrécia, na história clássica do estupro, chamado "rapto". O suicídio atesta a honra da mulher, que, se permanecesse viva, seguiria vista como desonrada[69]. A figura de Madalena se torna "boa em demasia", para o marido, precisamente porque ela se matou. As reflexões de Paulo Honório só foram desenvolvidas por causa da decisão da mulher pela própria morte. A transformação de Paulo Honório, que passa a refletir sobre os seus atos, não acontece por causa do conteúdo da carta de Madalena ou do fato de este não ser dirigido a um amante, mas do suicídio em si. Os questionamentos de Paulo Honório a respeito das violências praticadas e do que ele poderia ter feito de diferente não teriam sido elaborados se Madalena estivesse viva.

Em *Lavoura* arcaica, a concepção patriarcal segundo a qual um homem tem o direito sobre uma mulher se atualiza no discurso de André. A fixação de André em Ana como objeto de desejo o leva a assumir atitudes – a busca pela concretização sexual do

---

[69] Nessa história fundacional de Roma, após ser estuprada, "A Lucrécia de Tito Lívio mata-se para provar que sua mente é inocente embora seu corpo tenha sido violado e, assim, continuar a viver não deveria se tornar um *exemplum* a ser seguido por outras *impudicae*: "nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet" ("nenhuma mulher impudica de agora em diante continuará a viver por causa do exemplo de Lucrécia", Liv.1.58.10). Doravante, sua fama será inatacável como exemplo de virtude de mulher casada" (HARDIE, 2010, p. 95).

incesto; a fuga da casa paterna; a revelação do incesto a Pedro; o retorno à casa, celebrado com a festa em que Ana morre – que têm o assassinato da irmã, pelo pai, como desfecho.

Em *Em câmara lenta*, a solidariedade em relação aos mortos e o afeto dirigido a "ela" predominam na narrativa de "ele", mas seu discurso abarca elementos que são convergentes com a masculinidade hegemônica, estabelecida em oposição a um imaginário do que seria o feminino. Esses elementos são percebidos na admiração que o narrador expressa diante da violência e de seus atributos, os quais são aproximados da masculinidade, assim como no desprezo por características associadas ao feminino e na infantilização promovida das personagens Lúcia, Marta e "ela". O ato testemunhal de "ele", contudo, mantém sua força e sua importância. Trata-se de um gesto de resistência frente ao Estado ditatorial que assassinou "ela", silenciando-a e impedindo-a de contar sua própria história.

Não existe transformação profunda nas causas e estruturas que levaram às mortes de Madalena, Ana e "ela" – nos cenários literários e nos contextos históricos com os quais os romances dialogam; do contrário, as mortes cessariam de ocorrer, e o silêncio seria substituído pela tomada de voz e a subjetivação dos que até agora figuram como cadáveres. Jaime Ginzburg lança a hipótese (2013, p. 61) de que, com a repetida morte das mulheres, a literatura brasileira se converte em espaço de uma cena sacrificial. O silêncio por parte da crítica diante desse cenário sombrio sugere que ele passa despercebido, como se as repetições, em termos temáticos e formais, em como e por quem essas mortes são narradas, se tratasse de mera coincidência. Compreendemos, junto a Ginzburg, que se trata de uma insistência.

Como os fantasmas que retornam diante dos episódios impactantes ainda por compreender, como o passado não elaborado que, segundo a concepção adorniana, se repete, imprimindo-se na obra de arte, a história de uma mulher que morre por circunstâncias violentas a que temos acesso por uma voz masculina, com variadas configurações, retorna. Retorna por meio de diferentes histórias, apontando para um silêncio subjacente às palavras dos narradores homens e que acusa a existência de um trauma, na história e na literatura brasileiras, configurado como historiografia inconsciente. Vimos com Bohleber que o trauma é o incompreendido que retorna, insistentemente, na forma de fragmentos. A respeito do trauma na literatura, Seligmann-Silva afirma:

> Se o trauma é um conceito central na psicanálise, e se, por outro lado, ele não pode ser pensado independentemente da noção de realidade traumática, [...] também aquele que se debruça sobre a literatura não pode crer – inocentemente – que tanto subjetivamente quanto objetivamente falando, o trauma não esteja presente de antemão. A Estética enquanto campo autônomo do conhecimento existe apenas na qualidade de ideologia estética. Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado – e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e enfim, na literatura (2005, p. 104).

A partir de um diálogo com "Literatura e trauma: um novo paradigma", compreendemos que a realidade traumática também está materializada no campo da arte, o que é importante para a compreensão de *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara* lenta. Três elementos constituintes do trauma podem ser percebidos na aproximação entre essas histórias em que homens narram e mulheres morrem: a presença de experiências de choque, isto é, a morte das mulheres em contextos de violência; a repetição ou o retorno do evento traumático, pela reiteração do tema e da forma narrativa no espaço da literatura brasileira; a existência de um silêncio, que se conecta à impossibilidade de construir uma narrativa totalizante sobre a experiência do trauma, silêncio que se verifica nos romances como ausência de voz das personagens femininas.

As histórias das mulheres, sob a perspectiva de Madalena, Ana e "ela", permanecem não contadas. As personagens são silenciadas pelos contextos de dominação masculina em que se encontram, que lhes negam a agência no espaço público e lhes impõem a submissão no espaço privado. Ana e "ela" são silenciadas pelo assassinato. Paulo Honório tentou, por anos, silenciar Madalena. O silêncio se estabeleceu para a mulher, de modo definitivo, quando ela optou pelo suicídio, uma resposta desesperada frente ao cotidiano de violência simbólica que lhe negava o direito à existência como sujeito independente, livre, pensante. As três personagens são silenciadas nas narrativas, ficando apagadas, diminuídas à sombra dos narradores, senhores de suas vozes.

3.4 Sofrimento acumulado

Em *Lavoura arcaica*, o tempo aparece com frequência no discurso do pai, recebendo atributos que o aproximam de uma instância metafísica, por exemplo em: "O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; [...] onipresente, o tempo está em tudo [...]" (p. 51-52) e "em tudo ele nos atende, mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo

esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo [...]" (p. 57). André Luis Rodrigues observa: "Para o pai, é como se o movimento do tempo paradoxalmente se desse no sentido de sempre manter as coisas no mesmo lugar. Ou então um movimento circular que sempre retorna ao ponto de partida" (2006, p. 139). O tempo a que Iohána reverencia pode ser compreendido como tempo mítico, o qual se diferencia do tempo histórico, pois se trataria de uma instância cíclica, com propriedades de regeneração, compreensão que estava presente também na ideologia do avô, quem, sob a alcunha do "Maktub", isto é, "está escrito", percebia a história como resultado de predeterminações[70]. Na esfera do tempo mítico, certos acontecimentos ou rituais representariam um começo absoluto, restaurando "[...] o instante inicial, a plenitude do presente, que não contém qualquer sinal de história" (ELIADE, 1992, p. 76). A configuração cíclica e restaurativa do tempo se dá a ver nas palavras de Iohána, por exemplo, em:

> "[...] cada um deve sentar-se num banco [...] e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre os seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço" (NASSAR, 2012, p. 60).

A recomendação à observação passiva das ações do tempo, assim como a expressão proverbial de que "o gado sempre vai ao poço" apresentam o que se passa no mundo como acontecimentos cujas causas estariam desvinculadas de ações humanas, mas, ao revés, integrados a uma instância temporal que cumpre com os seus desígnios infalivelmente e independentemente de tentativas de intervenção ou de transformação dos rumos.

De acordo com Mircea Eliade, muitas sociedades que creem no tempo como instância cíclica realizam rituais que têm como objetivo gerar uma nova criação do mundo. Dentre eles, está o sacrifício, cuja finalidade é restaurar uma unidade primordial perdida (1992, p. 78), sendo um ato de "repetição da cosmogonia" (p. 77). Sob essa concepção, é possível refletir sobre o assassinato de Ana pelo pai. No capítulo "Ana e a última festa: o sacrifício se realiza", em *Ritos da paixão em* Lavoura Arcaica (2006),

---

[70] A crença de Iohána e do avô de André no tempo como instância cíclica encontra-se analisada de maneira mais detida nas páginas 55 e 56 do presente trabalho.

André Luis Rodrigues propõe que o assassinato da jovem por Iohána pode ser compreendido como um sacrifício:

> A morte de Ana pelas mãos do patriarca ressoa o sacrifício de Ifigênia por Agamenon, o de Antígona por Creonte e o de Isaac por Abraão. Nos três casos encontram-se sempre alguns dos seguintes componentes: uma ordem divina e a submissão ao poder da divindade que ordena; manutenção ou afirmação do poder terreno; demonstração de autoridade; orgulho e cobiça; superposição das leis, dos valores ou da fé aos indivíduos; substituição do filho(a) alheia à manifestação da vontade e independente de qualquer hesitação por parte do pai no cumprimento da sentença (p. 134).

Os componentes acima enumerados estão presentes no episódio do assassinato de Ana, que ocorre, como observa Rodrigues, em conformidade com a lei que proíbe o incesto, no livro bíblico de Levíticos, o qual impõe que aqueles que praticarem a relação sexual intrafamiliar deverão ser "exterminados na presença do seu povo" (RODRIGUES, 2006, p. 133). Iohána, assim, sacrifica "a própria filha em nome dos *valores* da família, em detrimento de sua própria família. [...] o sacrifício de Ana perpassa pelo sagrado, e o pai perde a filha e a família para manter intactos [...] os valores da instituição familiar" (p. 134). Ao considerar o assassinato da jovem como um sacrifício, é possível refletir sobre o episódio a partir das proposições de Eliade acerca dos rituais cosmogônicos. Os atos de Iohána são conduzidos, de acordo com a descrição de André, pela cólera divina. Como resultado de cólera divina, o assassinato seria uma ação necessária para a restauração de condições efetivas de vida. Os sacrifícios, ao recomporem "o ato cosmogônico arquetípico", efetivariam a abolição do tempo histórico, em que o ato interdito foi consumado. Após o conhecimento de Iohána do incesto entre André e Ana, pecado para o qual as escrituras preveem a morte pública como castigo, o sacrifício da filha promoveria a reconciliação do cosmos pautado pelos valores da instituição familiar.

Em oposição ao tempo cíclico paterno e à suposta eliminação do tempo profano, que é o tempo não apenas em que o incesto acontece, mas também o homicídio, podemos nos ater à reação materna à morte de Ana, que oferece uma compreensão histórica alternativa à perspectiva mítica do pai:

> [...] e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito [...]
> e foram inúteis todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros, a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo (p. 192).

A primeira reação da mãe diante da morte da filha é a expressão física de uma dor extrema: arrancar os próprios cabelos, descobrir as coxas, bater contra o peito. A mulher expressa seu sofrimento por meio da provocação de dor em seu próprio corpo, o que leva à percepção de um sofrimento que se expande. Os gestos da mãe mostram, para além da permanência do estado irreconciliado, a acentuação do sofrimento. A morte da filha dá origem a um sofrimento para o qual não há socorro ou consolo possíveis. A continuação indefinível do sofrimento tem sua expressão no lamento materno, que se agrega a choros anteriores, pela sua caracterização como milenar, e que "corre *ainda hoje* a costa pobre do Mediterrâneo" (grifo meu). Se a partir da perspectiva paterna, para quem o tempo seria um deus justo, sob cujo governo todas as ações seriam justas e parte de um plano maior, a morte da filha adquiriria simbolicamente a função de um sacrifício e aboliria o tempo histórico, restaurando a unidade perdida; a partir do lamento materno, que continua correndo hoje a costa pobre do Mediterrâneo, é possível entrever a persistência do tempo histórico, no qual o sofrimento conectado à violência não cessa.

O canto milenar, ininterrupto, pode ser lido como forma de expressão da anamnese do subterrâneo, das reminiscências que permanecem, em estado latente, e que esperam por ser notadas e elaboradas pela sociedade. Podemos ler esse choro como uma expressão imagética do sofrimento, conectado à morte de mulheres, que, sem se calar, retorna em diferentes romances da literatura brasileira, sofrimento para o qual a arte, como historiografia inconsciente, está chamando a atenção.

Segundo Adorno, a arte, enquanto historiografia, está entrelaçada à memória de um sofrimento acumulado (2012, p. 392). Podemos entender que a literatura brasileira, como o lamento da mãe, continua apresentando incessantemente histórias de sofrimento, o qual segue presente e se acumula enquanto não nos atentamos à dor e à violência presentes nas narrativas e que se conectam à dor e ao sofrimento advindos da morte de mulheres no plano factual brasileiro. A historiografia inconsciente, de acordo com as reflexões adornianas, se configura nas obras de arte pela reiteração de reminiscências, fatos por elaborar quase esquecidos, mas que se apresentam em estado latente. A arte, como o canto da mãe, impede o estabelecimento de um silêncio diante da dor do tempo histórico. As muitas histórias sobre mulheres que morrem, narradas por homens, são manifestações do sofrimento acumulado. Elas permitem que voltemos os olhos não apenas ao sofrimento dos narradores, mas também das mulheres que seguem vivendo sob o peso do impacto de uma perda, como é o caso da mãe de Ana e de D. Glória, e

principalmente ao sofrimento das mulheres narradas, Madalena, Ana, “ela”, que não viveram para contar suas histórias e cujas dores e violências de que foram vítimas se atualizam, em determinados momentos, na maneira como suas histórias são narradas, assim como na maneira como, muitas vezes, suas histórias são lidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira versão do projeto de pesquisa para realização deste trabalho e as leituras inicialmente empreendidas sobre *S. Bernardo*, *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* se propunham a colocar o foco de análise sobre Madalena, Ana e "ela". Partíamos da hipótese de que seria possível localizar dentro das narrativas de Paulo Honório, André e "ele" histórias subjacentes contadas por essas mulheres. Tais histórias seriam provavelmente reveladoras de outras perspectivas, destoantes em relação às narrativas masculinas. Essa hipótese não se confirmou. O processo de pesquisa acentuou o quanto não sabemos sobre essas mulheres, o quanto as narrativas as apresentam de maneira encoberta. A imagem a que o leitor tem acesso de Madalena, Ana e "ela" é submetida de modo incontornável à voz em primeira pessoa de cada um dos narradores. Por isso, esta tese se concentrou em analisar como Paulo Honório, André e "ele" se constituem como narradores e sujeitos relacionais, quais os impactos dessas constituições para Madalena, Ana e "ela", bem como o que os narradores dizem sobre as mulheres que possuem um lugar central em suas reflexões.

Em *S. Bernardo*, constatamos ambiguidades no discurso de Paulo Honório. Ele reconhece, após a morte de Madalena, que ela era "boa em demasia" e que ele cometeu erros ao não perceber e valorizar as qualidades da esposa. Verificamos, também, a reificação da mulher por parte do narrador, para quem interesses de ordem material seguem a se sobrepor ao valor da vida humana, mesmo no contexto do presente da narração. A persistência do olhar misógino e reificador do narrador está materializada no modo como ele dá forma ao episódio em que D. Glória comunica que deixará a fazenda. O homem demonstra desinteresse e desprezo pela tia da esposa, concentrando-se em aspectos materiais (o vestido gasto) e ignorando os sentimentos e pensamentos que levaram a tia de Madalena à decisão por partir. Paulo Honório permanece cego à alteridade, o que se expressa em sua narrativa autocentrada, na qual o homem dá muito mais ênfase à sua própria vida arruinada do que às considerações em torno de sua responsabilidade pelo suicídio de Madalena.

André, crítico do dogmatismo de Iohána, reproduz a visão patriarcal ao relegar Ana a uma posição de objeto de desejo em sua narrativa, equiparando-a à cabra Sudanesa e às pombas que ele caçava quando era criança. Essa violência simbólica é acrescida pelo fato de a moça não possuir momentos de expressão direta ou indireta na obra. As demais irmãs, Zuleika, Rosa e Huda, são descritas em situação de servidão e acatamento à ordem da tradição. Por outro lado, o pai e Pedro, primogênito representante dos valores paternos,

agem e falam de modo independente e frequente ao longo de todo o livro, mesmo que seja em contextos de enfrentamento do narrador. Percebe-se a existência de um abismo entre a participação feminina e a masculina na obra.

A obra *Em câmara lenta* também é marcada por uma constituição paradoxal. Observamos que a narrativa assume, em momentos pontuais, uma perspectiva orientada pelo autocentramento do narrador. Contudo, prevalece na obra uma narração voltada para o coletivo: "ele" testemunha pelos seus companheiros torturados e mortos durante o enfrentamento à ditadura, colaborando com a memória da dor daqueles que já não podem mais falar. Parte desse gesto testemunhal é composto pela evocação constante de "ela" no enredo. A luta, a resistência e a morte da companheira são narradas por "ele" de maneira solidária. Essa solidariedade é fundamental para que não se estabeleça um silêncio definitivo a respeito da morte de "ela", assassinada pelos militares. No Capítulo 1, verificamos convergências entre o militarismo e os valores da masculinidade hegemônica. O silenciamento da mulher, no contexto de *Em câmara lenta*, é consequência de uma realidade histórica de cerceamento das liberdades individuais, em que os agentes ditatoriais, herdeiros de práticas patriarcais, somam ao seu arsenal de agressão e dominação as especificidades da violência de gênero.

O fato de o leitor conhecer as personagens femininas exclusivamente sob o viés da perspectiva dos narradores, que cria uma ilusão de absoluto, como proposto no Capítulo 2 em diálogo com Rosenfeld, perpassa de modo significativo as respostas que propomos às perguntas que orientaram este trabalho. Isto é, por que motivos Paulo Honório, André e "ele" narram; por que são os homens que narram de maneira insistente, enquanto as mulheres permanecem em silêncio em suas próprias histórias; por que a tópica da morte feminina segue retornando no espaço da literatura brasileira. As reflexões sobre as três perguntas são complexas e levam à proposição de novos questionamentos, que não permitem que as dúvidas se encerrem de maneira conclusiva. São perguntas que têm como horizonte a contribuição para a abertura de um espaço de debate em que a morte reiterada de mulheres, na literatura e na história brasileira, seja tomada como prioridade, em que a prevalência da voz masculina, narrando fatos orientados com frequência por uma perspectiva vitimizada da masculinidade, deixe de ser encarada como natural ou como única possibilidade. O interesse dessas perguntas é gerar reflexões sobre o modo como histórias são narradas e lidas, sobre a existência de outras histórias possíveis, que não conseguem sair do silêncio porque as mulheres que as contariam têm sua agência interrompida.

A opacidade das personagens femininas nas histórias pode ser pensada, como foi exposto anteriormente, a partir das proposições de Theodor Adorno sobre a arte como historiografia inconsciente. O silêncio das mulheres nas narrativas se estabelece não apenas pelo fato de que elas não narram, mas principalmente devido ao fato de as narrativas serem empreendidas por homens, em contextos em que as causas das mortes estão estritamente conectadas a uma estrutura social de dominação masculina. Nas narrativas analisadas, percebe-se a existência de um silêncio no que concerne à aparição e participação escassas das mulheres como personagens. A voz delas como sujeitos independentes está pouco presente – no caso de Madalena e de "ela" – ou é inexistente – no caso de Ana – nas histórias. Ao silêncio das mulheres em termos narrativos, se soma um silêncio da crítica sobre a morte de mulheres na literatura brasileira.

A reiterada produção e publicação de livros em que homens narram e mulheres morrem constituiria, em termos adornianos, um movimento de retorno de reminiscências que ainda precisam ser pensadas e interpretadas pela sociedade brasileira. Essas repetições viabilizam a aparição do que está em estado de latência, isto é, daquilo que mesmo não sendo percebido permanece presente. As reminiscências continuam retornando na forma do silêncio feminino, por meio dos romances, justamente porque o silêncio sobre a morte de mulheres em articulação com a fala masculina continua imperando na sociedade brasileira.

O silêncio das mulheres materializado nas narrativas e o silêncio sobre a reiterada morte de mulheres na literatura brasileira se relacionam com uma situação social em que a morte de mulheres devido à violência patriarcal não cessa de ocorrer. No livro *Assassinato de mulheres e direitos humanos* (2008), Eva Alterman Blay se dedica a analisar, por meio de consultas a fontes jurídicas e midiáticas, o elevado e persistente número de feminicídios na sociedade brasileira. A autora observa: "Nem a globalização, o avanço do capital financeiro, a tecnologia, as denúncias ou o feminismo foram suficientes para alterar o padrão cultural de se matar mulheres (p. 23)". A partir de um pensamento pautado pela ideia adorniana de historiografia inconsciente, é possível considerar, em articulação com as reflexões feitas sobre os narradores neste trabalho, que a prática de matar mulheres converge com uma tradição em que as narrativas culturais são frequentemente desenvolvidas pelos mesmos sujeitos que colaboram, de modos diretos ou indiretos, com tais mortes.

O primeiro capítulo do livro de Blay se intitula "O silêncio dos dados". Nele, a pesquisadora reflete sobre as poucas informações oficiais acerca do feminicídio no Brasil,

destacando que as referências à mortalidade e ao homicídio de mulheres são raras (p. 26): "O mais claro sintoma da posição subalterna da mulher na sociedade brasileira se revela pela ausência de dados estatísticos sobre ela" (p. 25). Há uma convergência entre o silêncio sobre a morte de mulheres no plano literário e no plano social. Em agosto de 2006, foi sancionada no Brasil a lei n° 11.340, conhecida como Lei Maria da Penha, cujo objetivo é coibir a violência doméstica e familiar. Em março de 2015, entrou em vigor a Lei do Feminicídio, n°13.104/15, que reconhece que existem homicídios motivados por questões de gênero. A criação e sanção dessas leis indica a proposição de um discurso público que admite a existência estrutural de violências contra a mulher e que se empenha em combatê-las. Não obstante, a violência no espaço doméstico é persistente, e o Brasil apresenta uma taxa de feminicídio 74% maior que a média mundial (Escritório das Nações Unidas para Crime e Drogas)[71].

Durante o ano de 2020, sob o cenário de pandemia instalado com a disseminação do covid-19, muitos cidadãos aderiram ao isolamento social como medida preventiva de dispersão do vírus. Essa conjuntura levou casais a se encerrarem juntos no espaço doméstico, passando um tempo longo sem contato com outras pessoas, período em que o índice de feminicídio cresceu em 22% em 12 estados brasileiros (Fórum Brasileiros de Segurança Pública)[72]. Portanto, há um descompasso entre as mudanças ocorridas no âmbito teórico e as práticas verificáveis na realidade empírica. A promulgação das leis criou uma expectativa e ilusão de mudança, mas esta não se efetivou. Podemos dialogar com Florestan Fernandes e compreender que práticas patriarcais arcaicas se estendem ao Brasil do presente, apesar da existência de inovações legislativas – que possuem grande importância, mas que, como medidas isoladas, não são suficientes para promover uma transformação político-social profunda.

Na literatura, observa-se uma reiteração do tema das mortes das mulheres que, pela própria forma de construção do tema, se constitui como silêncio. No espaço social, percebemos uma abordagem insuficiente do tema da morte de mulheres no Brasil, como exposto por Blay, ao mesmo tempo em que é perceptível uma abordagem embrionária do assunto no espaço público. O retorno do tema em diferentes tempos, em obras de

---

[71] BUENO; LIMA. Dados de violência contra a mulher são a evidência da desigualdade de gênero no Brasil. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/dados-de-violencia-contra-a-mulher-sao-a-evidencia-da-desigualdade-de-genero-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 23 mai. 2021.

[72] BOND. Casos de feminicídio crescem 22% em 12 estados durante pandemia. Disponível em: < https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/casos-de-feminicidio-crescem-22-em-12-estados-durante-pandemia>. Acesso em: 23 mai. 2021.

diferentes autores, seria uma indicação de que há a necessidade de romper os silêncios[73] e elaborar socialmente e artisticamente aspectos traumáticos da formação histórica brasileira. Aspectos que estão no subterrâneo, isto é, em estado de latência, e que de tempos em tempos retornam como tema e forma em romances: a continuidade e brutalidade da morte de mulheres; a ausência de voz dessas mulheres na constituição de narrativas; a elaboração por homens de narrativas que mantêm as mulheres em um lugar de exclusão e submissão; a perpetuação de discursos vitimistas da masculinidade, que impedem uma autocrítica transformadora por parte dos sujeitos cujas práticas patriarcais têm impactos para eles mesmos e, sobretudo, para as mulheres. As reflexões desenvolvidas nesta tese se propuseram a dedicar atenção ao silêncio das mulheres e ao silêncio sobre a morte das mulheres na literatura brasileira, buscando interpretá-lo. A tarefa de refletir sobre a reiteração da morte de mulheres narradas por vozes masculinas em romances da literatura brasileira ainda exige muito trabalho, dedicação e proposição de novas perguntas.

Em *Undoing gender* (2004) (*Desfazendo o gênero*), Judith Butler, refletindo sobre possibilidades de transformação social, observa que as mulheres convivem historicamente, em diferentes períodos e inclusive na atualidade, com o medo da violência e a consciência da vulnerabilidade à violência. Diante da necessidade de responder e resistir a essa situação de ameaça, a autora observa que talvez ocorra às pessoas que são vítimas de violência as possibilidades de criar uma aparência de impermeabilidade, assumir uma atitude de repúdio à vulnerabilidade ou de se tornarem elas mesmas violentas. Ela propõe que, alternativamente, talvez exista uma forma de viver em que não se tema constantemente a morte, em que os indivíduos não estejam mortos socialmente por medo da morte e em que não se tornem violentos e violentas por medo da ameaça da morte (p. 231). Essa proposta é orientada por uma visão pacifista, que não aceita a relativização acerca da violência ou do direito à vida, o qual precisa estar articulado com condições dignas e igualitárias de existência. Acreditamos que o direito à vida e à

[73] A respeito dos silêncios culturais e sociais que colaboram com a perpetuação de violências simbólicas e físicas contra mulheres, vale a pena mencionar o artigo "Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto?" (2019), de Albertina de Oliveira Costa, Carmen Barroso e Cynthia Sarti. As autoras se dedicam a analisar a presença de mulheres em pesquisas de ciências humanas e observam: "As mulheres não estiveram totalmente ausentes dos estudos das ciências humanas, o que se questiona hoje é o tipo de tratamento que lhes foi destinado. Uma presença quase ausência. Como sublinha o relatório do *Groupe d'Etudes sur la Division Sociale et Sexuelle du Travail* do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), as mulheres tenderam a ser encaradas nesses estudos como 'minorias' e só merecem seu capítulo especial enquanto grupo desviante [...]" (p. 160). As autoras constatam que o androcentrismo se caracteriza como um vício do conhecimento científico, "que tornou invisíveis as mulheres enquanto atrizes sociais" (p. 162).

existência social se articula com o direito e as possibilidades de fala. Butler propõe, ao final de sua reflexão, que a transformação social pautada pelo respeito e o combate à violência requer um trabalho político coletivo contínuo (2004, p. 231). Acreditamos que as artes, a literatura, os estudos literários têm um papel fundamental nessa construção coletiva, cujo objetivo é propiciar que os sujeitos sejam amparados por uma estrutura e condições de vida que lhes permitam falar e agir, mantendo como horizonte o respeito à alteridade e a abertura para o diálogo.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: tradução brasileira*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2012.

_____. "O que significa elaborar o passado". In: _____. *Educação e Emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Mar. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 29-50.

_____. Parataxis. In: _____. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt, Alemanha: Suhrkamp, 1965. p. 156-209.

AGAMBEN, Giorgio. A vergonha, ou do sujeito. In: _____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino J. Assmann. Rio de Janeiro: Boitempo, 2008. p. 93-138.

ARENDT, Hannah. Da violência. In: _____, *Crises da república*. Tradução: José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 91-156.

_____. Humanidade e terror. In: _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008. p. 320-329.

_____. *Da violência*. Tradução: Maria Claudia Drummond. S/l: S/e, 2004. Disponível em: <http://pavio.net/download/textos/ARENDT,%20Hannah.%20Da%20Viol%C3%AAncia.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

_____. As esferas pública e privada. In: _____. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 31-89.

_____. Ideology and Terror: A Novel Form of Government. In: *The Review of Politics*, v. 15, n. 3, p. 303-327. 1953. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1405171>. Acesso em: 03 dez. 2020.

ARIÈS, Philippe. O amor no casamento. In: ARIÈS, Philippe; BEJIN, André (org.). *Sexualidades ocidentais*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ARNS, Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: 1985.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. v. 31, n. 57, p. 9-44, 1998.

AZEVÊDO, F. A. *As ligas camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. *Sociedade e Estado*. Brasília , v. 29, n. 2, p. 449-469, ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922014000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 out. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo:* a experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BLAY, Eva Alterman. *Assassinato de mulheres e direitos humanos*. São Paulo: Editora 34, 2008.

BOHLEBER, Werner. Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: LEUZINGER-BOHLEBER, Marianne; BAHRKE, Ulrich; FISCHMANN, Tamara; ARNOLD, Simon; HAU, Stephan (Org.). *Flucht, Migration und Trauma: die folgen für die nächste Generation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017. p. 25-86.

BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRAUNSTEIN, Elissa; FOLBRE, Nancy. To honor and obey: efficiency, inequality and patriarchal property rights. Disponível em: < https://www.amherst.edu/media/view/92359/original/to%2Bhonor%2Band%2Bobey.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2020.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2015.

BUTLER, Judith. When Gesture Becomes Event. In: STREET**;** ALLIOT**;** PAUKER (org.). *Inter Views in Performance Philosophy*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2017. p. 171-191.

_____. *Undoing gender*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

CACASO. Jogos Florais. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007. p. 41.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2012.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos.* São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience:* trauma, narrative, and history. Londres: The John Hopkins Press, 1996.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*. 21(1): 424, janeiro-abril, 2013. p. 241-282. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC/?lang=pt>. Acesso em: 03 jul. 2021.

CORDEIRO, Leandra Postay. *A volta para casa: patriarcalismo e violência em* Lavoura arcaica, *de Raduan Nassar*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/9197/1/tese_10565_25-12-2016%20-%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Leandra%20Postay%20-%20A%20VOLTA%20PARA%20CASA%20-%20Vers%c3%a3o%20final.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2019.

COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen; SARTI, Cyntia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 160-198.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 39, p. 19-35, jan./jun. 2012. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/elbc/a/CJrLXZmNkqPz7ZyShCk43px/?lang=pt#>. Acesso em: 27 mai. 2021.

CUNHA, Paulo Ribeiro da. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura* São Paulo: Boitempo, 2010. p. 14-40.

CURY, Maria Zilda Ferreira; PEREIRA, Rogério Silva. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 54. p. 435-454, mai./ago., 2018. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/elbc/n54/2316-4018-elbc-54-435.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua nova*. n. 62, 2004. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/ln/a/QDGzySCvq7RH8YwGGvJzqzr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 mai. 2021.

DELPLA, Isabelle. Violência sem paixão? Tradução: Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (org.). *Fontes passionais da violência.* São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 299-322.

DOS PASSOS, Lucas. A realidade do trauma: configurações ficcionais no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. *Literatura e Autoritarismo*. n.9, p. 31-51, set. 2012. Disponível em:

<http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie09/RevLitAut_art03.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

DUNKER, Axel. *Die anwesende Abwesenheit: Literatur im Schatten von Auschwitz*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

ELIADE, Mircea. Contínua regeneração do tempo. In: _____. *Mito do eterno retorno*. Tradução: José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 73-89.

ERDHEIM, Mario. Das Fremde in der Kultur: zur Aktualität von Freuds Kulturtheorie. In: GÜNTER, Michael; SCHRAIVOGEL, Peter (org.). *Sigmund Freud: die Aktualität des Unbewussten*. Tübingen: Attempto, 2007. p. 71-82.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2009.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

_____. *Conferências introdutórias à psicanálise*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Totem e tabu*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O Eu e o Id. In: _____. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 10-64.

_____. O inconsciente. A consciência e o que é inconsciente. O ego e o id. Repressão. In: JOLIBERT, Bernard (org.) *Sigmund Freud*. Tradução: Elaine Teresinha Dal Mas Dias. Recife: Massangana, 2010. p. 55-56. p. 56-61. p. 61-70. p. 70-83.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIMENEZ, Erwin T. O capítulo 19 de *São Bernardo*: fusão, transfusão, confusão. *Literatura e Sociedade*. v. 23, n. 28, p. 183-193, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/152440>. Acesso em: 8 jul. 2021.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

_____. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 133-149.

_____. Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria. In: CORREIA, Francisco José Gomes, org. *O rosto escuro de Narciso. Ensaios sobre literatura e melancolia.* João Pessoa: Idéia, 2004, p. 53-62.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando A (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.4. p. 411-558.

GRÜNY, Christian. Körper. In: KLEIN, Richard; KREUZER, JOHANN; MÜLLERDOOHM, Stefan (org.). *Adorno-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Berlim: Springer Verlag, 2019. p. 437-443.

HERRLINGER, Robert. Anamnese. In: RITTER, Joachim; GRÜNDER, Karlfried; GABRIEL, Gottfried (org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie online.* Alemanha: Schwabe Verlag, 2007. Disponível em: <https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D>. Acesso em: 12 mar. 2021.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HÖRISCH, Jochen. Über die Sprache Adornos: Rundfunkgaspräch mit Peter Kemper. *Zeitschrift für kritische Theorie*. v. 10. Lüneburg: zu Klapen, 2004. p. 264-281.
IOP, Elizandra. Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais. *Visão Global*. v. 12, n. 2, p. 231-250, jul./dez 2009. Disponível em: < https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/visaoglobal/article/view/623>. Acesso em: 08 jul. 2021.

JARDIM, Cristiane Fernandes da Silva. O hibridismo cultural em *Lavoura arcaica* e *Dois irmãos*: representações do imigrante libanês no Brasil. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2428>. Acesso em: 20 set. 2021.

JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 158-171.

KAISER-EL-SAFTI, Margret. Unbewußtes; das Unbeswußte. In: RITTER, Joachim; GRÜNDER, Karlfried; GABRIEL, Gottfried (org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie online.* Alemanha: Schwabe Verlag, 2007. Disponível em: <https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D>. Acesso em: 12 mar. 2021.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KIRST, Nelson (org.). *Livro de batismo*. São Leopoldo: Oikos, 2008.

KLEIN; KREUZER; MÜLLER-DOOHM. Werkübersicht und Singlenverzeichnis. In: _____ (org.). *Adorno-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Berlim: WBG, 2012. p. XI-XVI.

KLEINE, Marc. *Ob es überhaupt noch möglich ist: Literatur nach Auschwitz in Adornos ästhetischer Theorie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 49-70.

LEITÃO, Lúcia. Quando um muro separar e nenhuma ponte une. *Cadernos Metrópole*. 0(13), p. 229-253. 2005/1. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8805/6526>. Acesso em: 8 jul. 2021.

LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino, Itália: Giulio Einaudi editore, 1991.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: _____. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MAAR, Leo Wolfgang. Materialismo e primado do objeto em Adorno. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 29, n. 2, p. 133-154, 2006. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/trans/a/NgYZQQJrshvqxMj3BPPGzpc/?lang=pt>. Acesso em: 12 mar. 2021.

MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. Tradução: Rubens Enderle; Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOREIRA, Rosemeri; WOLFF, Cristina Scheibe. A ditadura militar e a face maternal da repressão. *Espaço Plural*. vol. X, núm. 21, julho-dezembro, 2009. p. 56-65. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/3552>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MÜLLER, Fernanda. Males da casa em *Lavoura arcaica*. *Anuário de literatura*. Florianópolis, vol. 16, n. 1, p. 99-118, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n1p99>. Acesso em: 19 set. 2021.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. Discursos sobre a masculinidade. In: *Revista estudos feministas*. v. 6, n. 1. p. 1-23, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12036/11313>. Acesso em: 15 nov. 2019.

PAIXÃO, Cristiano. Direito, política, autoritarismo e democracia no Brasil: da Revolução de 30 à promulgação da Constituição da República de 1988. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. nº 26, p. 146–169, 2011/2. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1379>. Acesso em: 21 dez. 2020.

PAULA, Celia Regina do Nascimento de; VIEIRA, Fernando Antonio da Costa. A Comissão da Verdade no Brasil: a luta pela memória em uma democracia fragilizada. *Revista Crítica de Ciências Sociais.* Coimbra, 121, p. 123-146, mai. 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/10371>. Acesso em: 10 out. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo, n.2, 2001. p. 61-77.

PHELAN, James. Rhetoric/ethics. In: HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative.* Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007. p. 203-216.

PRANGE, Regina. Das Unbewusste als Schlüssel zu einer Bildtheorie der Moderne? In: GÜNTER, Michael; SCHRAIVOGEL, Peter (org.). *Sigmund Freud: die Aktualität des Unbewussten*. Tübingen: Attempto, 2007. p. 173-207.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RELATÓRIO DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Volume 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relat%C3%B3rio%20cnv%20volume_1_digital.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tríplice mimese. In: _____. *Tempo e narrativa:* Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994. Tomo I. p. 85-125.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em* Lavoura arcaica. São Paulo: Edusp, 2006.

ROSA, Maria Carolina da Silva. 2017. Estamos sempre indo para casa: uma leitura de *Lavoura arcaica*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19042018-100719/pt-br.php>. Acesso em: 8 jul. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 75-97.

_____. Psicologia profunda e crítica. In: _____. *Texto/Contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-122.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu.* Campinas, 16, p. 115-136, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gMVfxYcbKMSHnHNLrqwYhkL/?lang=pt>. Acesso em: 05 out. 2021.

SANTOS, Aline Correa dos. O discurso amoroso em Graciliano Ramos. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: < https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9GMQWY>. Acesso em: 13 dez. 2019.

SARTI, Cynthia. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. *In:* XXI Congresso Internacional da LASA (*Latin American Studies Association*), 1998, Chicago, p. 1-12. *Anais* [...]. Disponível em:<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Sarti.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.
SCARRY, Elaine. The structure of torture: the conversion of real pain into the fiction of power. In: _____. *The body in pain.* Nova Iorque: Oxford University Press, 1987. p. 27-59.

SCHADE, Sigrid. Körper und Macht: Theoretische Perspektiven bei Adorno und Foucault. In: WEIGEL, Sigrid. (org.). *Flaschenpost und Postkarte: Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Colônia: Böhlau Verlag, 1995. p. 117-126.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 9-32.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. O local do testemunho. *Tempo e argumento*. v. 2, n. 1. jan./jun. 2010a. p. 3-20.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 103-118.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SILVA, Janaína Ângela da. Contrapontos entre o masculino e o feminino em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graguação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: < https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6158/1/Arquivototal.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2021.

SONDEREGGER, Ruth. Ästetische Theorie. In: KLEIN, Richard; KREUZER, Johann; MÜLLER-DOOHM, Stefan (org.). *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Wissen verbindet, 2011. p. 414-426.

SPERB, Maria Petrucci; BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. *Maktub*: escrita, política e ocultamento do feminino em *Lavoura arcaica*. *Via Atlântica*. n. 31, p. 123-139, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/131911/136885>. Acesso em: 13 dez. 2019.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TARDIVO, Renato. *Porvir que vem antes de tudo: literatura e cinema em Lavoura arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, vol. 23, núm. 3, setembro-dezembro, 2015. p. 1001-1022. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/ref/a/fj3JtHZGBYcHgWMPPjZsHvs/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

_____. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TYNIANOV, Juri. Da evolução literária. In: _____ et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeira Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 105-118.

VECCHI, Roberto; EUGENIO, Alessia Di. A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 60, p. 1-10, 2020. Disponível em: < https://www.scielo.br/j/elbc/a/VLVWKmmjvH3Ch7wnPcPQyLJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 07 out. 2021.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir (Org.). *70/80: cultura em trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 40-51.

WEIDAUER, Friedemann. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichtsschreibung. In: _____. *Widerstand und Konformismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1995. p. 9-51.

WILKE, Sabine. Kritische und ideologische Momente der Parataxis: Eine Lektüre von Adorno, Heidegger und Hölderlin. In: *MLN: German Issue*. Baltimore, v. 102, n. 3, p. 627-647, abr. 1987. Disponível em: < Kritische und ideologische Momente der Parataxis: Eine Lektüre von Adorno, Heidegger und Hölderlin on JSTOR>. Acesso em 10 out. 2020.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own.* Londres: Penguin Random House, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, s/ ano.

ANEXO A – Transcrição do diálogo entre André e Iohána, no capítulo 25 de *Lavoura arcaica*

– Meu coração está apertado de ver tantas marcas no seu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga. [Iohána]
[...]
– Você diz coisas estranhas, meu filho. [Iohána]
[...]
– [...] ponha de lado essa história de famintos que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala. Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho. [Iohána]
[...]
– Do que é que você está falando? [Iohána]
– Não importa. [André]
– Você blasfemava. [Iohána]
– Não, pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo. [André]
– Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teu pai hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa. [Iohána]
[...]
– [...] esqueça os teus caprichos, meu filho, não afaste o teu pai da discussão dos teus problemas. [Iohána]
[...]
– Não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho. [Iohána]
[...]
– É muito estranho o que estou ouvindo. [Iohána]
[...]
– Você está perturbado, meu filho. [Iohána]
[...]
– Você me assusta, meu filho, sem te entender, entendo contudo teus disparates: não há hostilidade nesta casa, ninguém te nega aqui o direito à vida, não é sequer admissível que te passe esse absurdo pela cabeça. [Iohána]
– É um ponto de vista. [André]
– Refreie tua costumeira impulsividade, não responda desta forma para não ferir o teu pai. Não é um ponto de vista! Todos nós sabemos como se comporta cada um em casa: eu e tua mãe vivemos sempre para vocês, o irmão para o irmão, nunca faltou, a quem necessitasse, o apoio da família. [Iohána]
[...]
– Já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua arrogância, seja simples no uso da palavra! [Iohána]
[...]
– Nesta mesa não há lugar para provocações, deixe de lado teu orgulho, domine a víbora debaixo da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem, acabe de uma vez com esta confusão! [Iohána]
– Se sou confuso, se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão. [André]
– Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos

> acabam só por ficar com a própria cegueira; ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar; ninguém ainda em nossa casa há de dar um curso novo ao que não pode desviar, ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! [...] [Iohána] (NASSAR, 2012, p. 156-167).

ANEXO B – Excerto do capítulo 19 de *S. Bernardo*

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

– Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

– Madalena...

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isso me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranquila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos.

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se.

[...]

Agora seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

– Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de coro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota.

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis; encolerizo-me e enterneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar.

Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito.

[...]

O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido. Apesar disso a palestra de seu Ribeiro e D. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras.

[...]

Há um grande silêncio. Estamos em julho. [...] Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos.

Repito que tudo isso continua a azucrinar-me.

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me (RAMOS, 2015, p.117-120).

ANEXO C – Transcrição de trecho do capítulo 8 de *Lavoura arcaica*

> Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lenço imenso da floração dos pastos? que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? que frutos tão conclusos assim moles resistentes quando mordidos e repuxados no sono dos meus dentes? que grãos mais brancos e seráficos, debulhando sorrisos plácidos, se a varejeira do meu sonho verde me saía pelos lábios? que semente mais escondida, mais paciente! que hibernação mais demorada! que sol mais esquecido, que rês mais adolescente, que sono mais abandonado entre mourões, entre mugidos, onde eu tinha a cabeça? não tenho outra pergunta nessas madrugadas inteiras em claro em que abro a janela e tenho ímpetos de acender círios em fileiras sobre as asas úmidas e silenciosas de uma brisa azul que feito um cachecol alado corre sempre na mesma hora a atmosfera; não era o meu sono, como um antigo pomo, todo feito de horas maduras? que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorrateiras a relva delicada das narinas? que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado? essas as perguntas que vou me perguntando em ordem e sem saber a quem pergunto, escavando a terra sob a luz precoce da minha janela, feito um madrugador enlouquecido que na temperatura mais caída da manhã se desfaz das cobertas do leito uterino e se põe descalço e em jejum a arrumar blocos de pedra numa prateleira; não era de feno, era numa cama bem curtida de composto, era de estrume meu travesseiro, ali onde germina a planta mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo do texto dos mais velhos; este pó primevo, a gema nuclear, engendrado nos canais subterrâneos e irrompendo numa terra fofa e imaginosa: “que tormento, mas que tormento, mas que tormento!” fui confessando e recolhendo nas palavras o licor inútil que eu filtrava, mas que doce amargura dizer as coisas [...] (NASSAR, 2012, p. 48-50).

ANEXO D – Transcrição das páginas 61 a 63 de *Em câmara lenta*

Ele levantou as tábuas do assoalho, revelando o esconderijo. Tirou as armas, embrulhadas em panos. Uma metralhadora, uma espingarda 12 de cano cortado, algumas automáticas e revólveres. Sentada perto da mesa ela o observava. Do outro lado do quarto, Marta também o observava com um sorriso levemente irônico. [...] Levou as armas para cima da mesa, desembrulhou-as com cuidado. Quando empunhou a metralhadora, ouviu Marta rir. Olhou-a. "Você trata essa metralhadora como se ela fosse uma criança". Sorriu meio sem graça, olhando para a arma. Do outro lado da mesa a outra sorriu, pegou um revólver, passou os dedos levemente no tambor, como se o acariciasse e perguntou a Marta se não achava as armas bonitas. Marta sacudiu os ombros. – "Bonitas? Não." – disse que o que importava era que elas funcionassem bem. Tomou o revólver da mão da outra e o empunhou: a arma, negra e agressiva, contrastava fortemente com sua mão delicada e branca. Mostrando o revólver, disse que ele servia tão-somente para atirar, importantes eram as pessoas que o usavam. De pé, ao lado da mesa, ele havia começado a desmontar a metralhadora, arrumando com cuidado as peças sobre o pano. Disse que Marta não era capaz de entender: há beleza nas armas, em suas linhas agressivas, na funcionalidade das peças. "Como num animal", num tigre de músculos contraídos, num leopardo prestes a saltar. Claro que os quadros militares são importantes, é preciso saber usar as armas, mas isso é outro problema. Uma metralhadora é eficiente, mas também é bela, como uma escultura de traços precisos. Marta pôs o revólver sobre a mesa, a outra pegou-o para limpá-lo. Disse a Marta que concordava com a opinião dele: "Eu não sei explicar. É uma coisa que a gente sente". Marta ria. "Isso é um desvio muito sério. Vocês gostam mais das armas do que de gente." Ele sabia da coragem pessoal de Marta e levou aquilo na brincadeira. [...] Ele se concentrou na limpeza e montagem da metralhadora (TAPAJÓS, 1977, p. 61-63).

ANEXO E – Excerto do episódio em que Paulo Honório e Madalena se encontram na igreja

Eu voltei furioso, decidido a acabar depressa com aquela infelicidade. Zumbiam-me os ouvidos, dançavam-me listras vermelhas diante dos olhos.
Ia tão cego que bati com as ventas em Madalena, que saía da igreja.

– Meia-volta, gritei segurando-lhe um braço. Temos negócio.

– Ainda? perguntou Madalena.
E deixou-se levar para a escuridão da sacristia. [...]

– Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando.

– Ainda? repetiu Madalena.
Esperei que ela me sacudisse desaforos, mas enganei-me: pôs-se a observar-me como se me quisesse comer com os olhos muito abertos. Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As minhas mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena. Apertei-as para conter os movimentos e, com os queixos contraídos:

– A senhora escreveu uma carta.
O vento frio da serra entrava pela janela, mordia-me as orelhas, e eu sentia calor. A porta gemia, de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continuava a gemer. Aquilo me irritava, mas não me veio a ideia de fechá-la. Madalena estava como se não ouvisse nada. E eu, dirigindo-me a ela e a uma litografia pendurada à parede:

– Cuidam que isto vai ficar assim?
[...] O nordeste começou a soprar, e a porta bateu com fúria. Mergulhei os dedos nos cabelos. [...]
Nem sei quanto tempo estive ali, em pé. A minha raiva se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço.

– Para quem era a carta?
E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam, Madalena não quis responder.
O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo [...].
As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma? [...]

– Fale, exclamei com voz mal segura.

– Para quê?

– Há uma carta. Eu preciso saber, compreende?
Meti a mão no bolso e apresentei-lhe a folha, já amarrotada e suja. Madalena estendeu-a sobre a mesa, examinou-a, afastou-a para um lado.

– Então?

– Já li.
A vela acabou-se. Acendi outra e fiquei com o fósforo entre os dedos até queimar-me.

– Diga alguma coisa.
Pareceu-me que havia ali um equívoco e que, se Madalena quisesse, tudo se esclareceria. O coração dava-me coices desesperados, desejei doidamente convencer-me da inocência dela.

– Para quê? murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando.

– Mas a carta?
Madalena apanhou o papel, dobrou-o, entregou-mo:

– O resto está no escritório, na minha banca. Provavelmente esta folha voou para o jardim quando eu escrevi.

– A quem?

– Você verá. Está em cima da banca. Não é caso para barulho. Você verá.

– Bem.

Respirei. Que fadiga!

– Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo?

– Julgo que tive as minhas razões.

– Não se trata disso. Perdoa?

Rosnei um monossílabo.

– O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo.

Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido [...].

– Seja amigo de minha tia, Paulo. Quando desaparecer essa quizília, você reconhecerá que ela é uma boa pessoa.

Eu era tão bruto com a pobre da velha!

– Consequência desse mal entendido. Ela também tem culpa. Um bocado ranzinza.

– Seu Ribeiro é trabalhador e honesto, você não acha?

– Acho. Antigamente deu cartas e jogou de mão. Hoje é refugo. Um sujeito decente, coitado.

– E o Padilha...

– Ah! não! Um enredeiro. Nem está direito você torcer por ele. Safadíssimo.

– Paciência! O Marciano... Você é rigoroso com o Marciano, Paulo.

– Ora essa! exclamei enfadado. Que rosário!

– Não se zangue, disse Madalena sem erguer a voz.

– O que eu queria...

Sentei-me num banco.

O que eu queria era que ela me livrasse daquelas dúvidas.

– Que é que você queria? Perguntou Madalena sentando-se também.

– Sei lá.

(RAMOS, 2015, p. 186-190).

ANEXO F – Transcrição do episódio da captura, da tortura e do assassinato de "ela" pelos militares

[...] Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se no banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se romperam com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou [*sic*] em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço, sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-

cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1977, p. 169-172).