



Cíntia Borges A. da Fonseca

**À procura da terceira margem:
rastros do sertão na produção
simbólica brasileira da modernidade
à contemporaneidade**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Marília Rothier Cardoso
Coorientadora: Aline Leal Fernandes Barbosa

Rio de Janeiro,
Abril de 2024



Cíntia Borges A. da Fonseca

**À procura da terceira margem:
rastros do sertão na produção simbólica
brasileira da modernidade à
contemporaneidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Marília Rothier Cardoso

Orientadora
Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Aline Leal Fernandes Barbosa

Orientadora
Departamento de Letras PUC-Rio - UniRio

Prof. Karl Erik Schøllhammer

Departamento de Letras - PUC-Rio

Joana Passi de Moraes

Pesquisadora autônoma

Profª Florência Guarramuño

Universidad San Andrés

Prof. Mariana Patrício Fernandes

UFRJ

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Cíntia Borges A. da Fonseca

Gradou-se em jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ, especializou-se em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio e concluiu mestrado em Literatura Comparada pelo departamento de Ciência da Literatura da UFRJ. Foi bolsista Fulbright do programa Turner Learning para pesquisa e estágio avançado nos EUA.

Ficha Catalográfica

Fonseca, Cíntia Borges Almeida da

À procura da terceira margem : rastros do sertão na produção simbólica brasileira da modernidade à contemporaneidade / Cíntia Borges Almeida da Fonseca ; orientadoras: Marília Rothier Cardoso, Aline Leal Fernandes Barbosa. – 2024.

167 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Euclides da Cunha. 3. Guimarães Rosa. 4. Clarice Lispector. 5. Carolina Maria de Jesus. 6. Glauber Rocha. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Barbosa, Aline Leal Fernandes. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para Marília Rothier,
pelo apoio e confiança.

Agradecimento

Aos meus filhos, Laura e Pedro, pela compreensão, apoio e parceira incondicionais ao longo do percurso de escrita da tese.

À minha orientadora, Marília Rothier, e à minha co-orientadora, Aline Leal, por aceitarem o convite e me apoiarem de forma tão generosa nesta caminhada. Nenhuma palavra é suficiente para agradecê-las pelo *sim* mais importante deste percurso. Obrigada pela confiança e pela disponibilidade.

À Marília, agradeço pela transmissão sensível e indicações precisas, e pela proposta de tentar decifrar o gesto da escrita pelas marcas deixadas à margem. À Aline, agradeço pela escuta atenta, pelo olhar que alarga os horizontes da pesquisa, e por estender a mão nos momentos mais decisivos. Sem a ajuda de vocês este trabalho não existiria.

Agradeço à Florência Guarramuño, à Mariana Patrício Fernandes, à Joana Passi de Moraes e ao Karl Eric Schøllhammer por gentilmente aceitarem fazer parte da banca de avaliação desta tese. À Joana, agradeço a leitura atenta desde a qualificação. Agradeço aos suplentes Flávia Vieira e Marcelo dos Santos por concordarem com o convite.

Aos professores do doutorado, agradeço pela disponibilidade e troca durante o curso. Ao Karl Erik Schøllhammer, agradeço por iluminar o percurso de pesquisa quando tudo ainda parecia tão cinza. Ao Alexandre Montaury, pela indicação de *Desmedida*. Aos funcionários da Pós-graduação em Letras, pela atenção, organização e disponibilidade.

À equipe do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, pela ajuda inestimável com o acesso ao acervo de Guimarães Rosa. À pesquisadora Inês Ponte, da Universidade de Lisboa, pelo retorno pronto e gentil às minhas dúvidas sobre o acervo de Ruy Duarte de Carvalho. A todos, muito obrigada.

Agradeço aos muitos amigos que entenderam minhas ausências e me apoiaram, de múltiplas formas, neste longo percurso: Ana, Adriana, Luciana, Marcela, Neige, Paula, Patrícia, Vanessa, Rodrigo. À Sol, pelo apoio valioso na reta final deste percurso. À Paola, pela travessia.

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

Resumo

Fonseca, Cintia Borges Almeida da. Cardoso, Marília Rothier (orientadora). Barbosa, Aline Leal Fernandes (co-orientadora). **À procura da terceira margem: Rastros do sertão na produção simbólica brasileira da modernidade à contemporaneidade.** Rio de Janeiro, 2024. Tese de doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Com bordas móveis, o sertão parece ajustar-se à plasticidade imaginária do seu tempo, encenando em seu território disputas estéticas, éticas e políticas que o demarcam, forjando novas e sempre fluidas fronteiras para a região. Este trabalho propõe um percurso crítico pela cartografia simbólica do sertão, da modernidade à contemporaneidade, seguindo o traçado proposto por alguns escritores e um cineasta que forjaram imagens constituintes da região. A análise parte do esforço empreendido por artistas que, em tempos e modos distintos, ousaram aproximar paisagem e linguagem para estabelecer – ou propositalmente desbordar – um esboço e um contorno para o sertão. A pesquisa se inicia pelos restos de um sertão monumental, tecido e destecido por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. A proposta é analisar os resíduos da escrita de *Os sertões* – ou o que ficou perdido entre anotações dos textos marginais e excesso de referências teóricas – para chegar à marginalia produzida por Guimarães Rosa durante a leitura da obra máxima de Euclides e às anotações de viagem coletadas pelo autor mineiro para a escrita de *Grande sertão: veredas*. Lidos em diálogo, Euclides da Cunha poderia ser o viajante letrado para quem o protagonista de Guimarães Rosa narra o que ficou submerso pelo projeto republicano de silenciamento histórico, fazendo ouvir o silêncio, o instável e o indomável, em uma reflexão radical dos limites do pensamento e da linguagem. Puxando o fio de um sertão feito de letras, investigam-se autoras que reviram do avesso esse interior estranho e estrangeiro ao restante do país deslocando-o para as margens das grandes cidades e de existências miseráveis; que se esforçam para circunscrever o vazio demarcando-o com palavras, enquanto revelam a condição estrutural da falta e do impossível de (d)escrever. Clarice Lispector (*A hora da estrela*), Marilene Felinto (*As mulheres de Tijucoapapo*) e Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*) narram as marcas deixadas por um sertão que chegou à beira das cidades, invadiu ruelas, quartos e barracos na periferia das metrópoles, tatuou corpos e destinos dos herdeiros de uma diáspora.

Contraditoriamente, a mesma paisagem que convoca à demarcação de fronteiras é também um convite à ultrapassagem, capaz de pôr em xeque a delimitação de suas margens. Nesse sentido, o lusoangolano Ruy Duarte de Carvalho (*Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta*) e o cineasta Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*) propõem-se a explorar um *mais além* que escapa por entre as linhas, cartográficas ou simbólicas; um espaço que porta a dimensão do inalcançável, impulso ao movimento e à travessia. Leitores de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, ambos se colocam em cena, suturando corpo e linguagem, para produzirem obras de borda – ou litorâneas – que marcam o encontro entre campos híbridos e heterogêneos, preservando suas singularidades. Terceira margem.

Palavras-chave

Euclides da Cunha; Guimarães Rosa; Clarice Lispector; Carolina Maria de Jesus; Glauber Rocha; Marilene Felinto; Ruy Duarte de Carvalho; sertão; travessia; território

Abstract

Fonseca, Cintia Borges Almeida da. Cardoso, Marília Rothier (advisor). Barbosa, Aline Leal Fernandes (co-supervisor). **In search of the third shore: Traces of the sertão in the Brazilian symbolic production from modernity to contemporaneity.** Rio de Janeiro, 2024. PhD thesis - Department of Letters. Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

With shifting borders, the *sertão* (backlands) seems to adjust to the imaginary plasticity of its time, staging aesthetic, ethical and political disputes in its territory that demarcate it, forging new and ever-fluid borders for the region. This work proposes a critical journey through the symbolic cartography of the *sertão*, from modernity to contemporaneity, following the path proposed by some writers and a filmmaker who have forged images of the region. The analysis is based on the efforts made by artists who, at different times and in different ways, dared to bring landscape and language together to establish - or purposely blur - an outline and a contour for the *sertão*. The research begins with the remains of a monumental *sertão*, woven and torn apart by Euclides da Cunha and Guimarães Rosa. The proposal is to analyze the residues of the writing of *Os sertões* - or what was lost between notes from marginal texts and an excess of theoretical references - to arrive at the marginalia produced by Guimarães Rosa while reading Euclides' greatest work and the travel notes collected by the Minas Gerais author for the writing of *Grande sertão: veredas*. Read in dialogue, Euclides da Cunha could be the literate traveler to whom Guimarães Rosa's protagonist narrates what was submerged by the republican project of historical silencing, making silence, the unstable and the indomitable heard, in a radical reflection on the limits of thought and language. Pulling on the thread of a *sertão* made of letters, we investigate authors who have turned this strange interior inside out, foreign to the rest of the country, moving it to the margins of big cities and miserable existences; who strive to circumscribe the emptiness by demarcating it with words, while revealing the structural condition of lack and the impossibility of writing. Clarice Lispector (*A hora da estrela*), Marilene Felinto (*As mulheres de Tijucopapo*) and Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*) narrate the marks left by a *sertão* that arrived on the edge of cities, invaded alleys, rooms and shacks on the outskirts of metropolises, tattooing the bodies and destinies of the heirs of a diaspora. Contradictorily, the same landscape that calls for the demarcation of borders is also an invitation to go beyond, capable

of calling into question the delimitation of its margins. In this sense, the Portuguese-Angolan Ruy Duarte de Carvalho (*Desmedida - Luanda - São Paulo - São Francisco e volta*) and the filmmaker Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*) set out to explore a beyond that escapes between the lines, cartographic or symbolic; a space that carries the dimension of the unreachable, an impulse to movement and crossing. Readers of Guimarães Rosa and Euclides da Cunha, both put themselves on the scene, suturing body and language, to produce border - or coastal - works that mark the encounter between hybrid and heterogeneous fields, preserving their singularities. Third margin.

Keywords

Euclides da Cunha; Guimarães Rosa; Clarice Lispector; Carolina Maria de Jesus; Glauber Rocha; Marilene Felinto; Ruy Duarte de Carvalho; sertão; journey; territory.

Sumário

1	Rastros no sertão	16
1.1	A gênese de uma região	20
1.2	Um quadro de fronteiras	29
1.3	O sertão vai virar mar	31
1.4	Restos, palafitas e desamparo	35
1.5	Experiência e linguagem	37
2	Veredas literárias de um grande sertão: paisagem e linguagem nas obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa	43
2.1	Uma paisagem que fascina e assombra	47
2.2	“Perdi-me desastrosamente no meio da multiplicidade das espécies e atravessando, supliciado como Tântalo, o dédalo das veredas estreitas, ignorante e deslumbrado”	53
2.3	“Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe”	59
2.4	Terceira margem: o rio como ponto de encontro com o espanto e com a falta	63
3	Um sertão no feminino: falta, silêncio e desejo em Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus	70
3.1	“Escrever mulher”	80
3.2	Em busca da própria voz	86
3.3	“Cada pessoa é uma história perdida”	90
3.4	“A procura da palavra no escuro”	96
4	Sobre derivas e travessias: restos de um sertão feito de letras em Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho	103
4.1	Fé, fome e fúria em <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	107
4.2	Derivas pelo sertão	111

4.3	Sobrevoos	114
4.4	A desmedida aventura da escrita	122
4.5	No vaivém das balsas	126
4.6	A palavra que resta	133
5	Litorais	138
5.1	Travessia	140
6	Referências bibliográficas	146
7	Anexos	154
7.1	Anexo – Capítulo 1 – Rastros no sertão	154
7.2	Anexo – Capítulo 2 - Veredas literárias de um grande sertão	158
7.3	Anexo – Capítulo 3 - Um sertão no feminino	161
7.4	Anexo – Capítulo 4 – Sobre derivas e travessias	165
7.5	Anexo – Capítulo 5 – Litorais	167

Lista de ilustrações

Figura 1 – Mapa cartográfico de Canudos (sem escala) produzido por Euclides da Cunha	154
Figura 2 – Esboço ecológico do estado da Bahia (esquerda) e distribuição da flora sertaneja (direita)	154
Figura 3 – Mapa desenhado por Poty Lazzarotto para a 2ª edição de Grande sertão: veredas (1958)	155
Figura 4 – Reportagem do jornalista Audálio Dantas sobre o Açude de Cocorobó para a Revista O Cruzeiro, publicada em dezembro de 1964	156
Figura 5 – Reportagem do jornalista Audálio Dantas sobre o Açude de Cocorobó para a Revista O Cruzeiro, publicada em dezembro de 1964	156
Figura 6 – Reportagem do jornalista Audálio Dantas apresentando a escritora Carolina Maria de Jesus, publicada na revista O Cruzeiro, em 1959	157
Figura 7 – Reportagem do jornalista Audálio Dantas apresentando a escritora Carolina Maria de Jesus, publicada na revista O Cruzeiro, em 1959	157
Figura 8 – Capa e páginas 13 da caderneta de campo de Euclides da Cunha	158
Figura 9 – Capa e páginas 13 da caderneta de campo de Euclides da Cunha	158
Figura 10 – Reprodução das páginas 58 e 69 dos manuscritos, disponíveis na edição da Caderneta de campo	158
Figura 11 – Reprodução das páginas 58 e 69 dos manuscritos, disponíveis na edição da Caderneta de campo	158
Figura 12 – Edição de Os sertões (1946) anotada por Guimarães Rosa	158

Figura 13 – Edição de Os sertões (1946) anotada por Guimarães Rosa	159
Figura 14 – Edição de Os sertões (1946) anotada por Guimarães Rosa	159
Figura 15 – Edição de Os sertões (1946) anotada por Guimarães Rosa	159
Figura 16 – Reprodução da caderneta de campo utilizada por Guimarães Rosa no último trecho da viagem da fazenda de Sirga a São Francisco	160
Figura 17 – Reprodução da caderneta de campo utilizada por Guimarães Rosa no último trecho da viagem da fazenda de Sirga a São Francisco	160
Figura 18 – Reprodução de datiloscritos de Guimarães Rosa referentes à travessia da boiada realizada em maio de 1952	160
Figura 19 – Reprodução de datiloscritos de Guimarães Rosa referentes à travessia da boiada realizada em maio de 1952	161
Figura 20 – O encontro de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus	161
Figura 21 – Revista Manchete, 1961, edição 0485	161
Figura 22 – Manuscrito Um Brasil para os brasileiros, Carolina Maria de Jesus	162
Figura 23 – Manuscrito Um Brasil para os brasileiros, Carolina Maria de Jesus	162
Figura 24 – Manuscrito Um Brasil para os brasileiros, Carolina Maria de Jesus	162
Figura 25 – Manuscrito Um Brasil para os brasileiros, Carolina Maria de Jesus	162
Figura 26 – Manuscrito Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus	163
Figura 27 – Manuscrito Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus	163

Figura 28 – Manuscrito Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus	163
Figura 29 – Manuscrito Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus	163
Figura 30 – Manuscrito A hora da estrela, de Clarice Lispector	164
Figura 31 – Três recortes sobre a morte em A hora da estrela, de Clarice Lispector	164
Figura 32 – Três recortes sobre a morte em A hora da estrela, de Clarice Lispector	164
Figura 33 – Três recortes sobre a morte em A hora da estrela, de Clarice Lispector	164
Figura 34 – Cena de Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964	165
Figura 35 – Glauber Rocha dirigindo gravação de Deus e o diabo na terra do sol	165
Figura 36 – Caminhando (1963), Lygia Clark	166
Figura 37 – "Do outro lado da idade, pelo avesso do olhar"	166
Figura 38 – Ensaio fotográfico "Linhas do desejo", de Diego Bresani	167
Figura 39 – Ensaio fotográfico "Linhas do desejo", de Diego Bresani	167
Figura 40 – Reprodução do quadro A caçada, de Paolo Uccello, de 1470	167

*Ver o mundo com os dedos: não é disso que
se trata a escrita por excelência?*
– Hélène Cixous

Rastros no sertão

*Toda obra é uma viagem, um trajeto,
mas que só percorre tal ou qual caminho exterior
em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a
compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto.*
– Gilles Deleuze

Simultaneamente temido e desejado, desconhecido e explorado, o sertão atrai legiões de viajantes, desbravadores, cientistas e escritores, a vagarem em busca de terras e tesouros, sobrevivência ou sentido. Presente na cartografia simbólica do país desde a Carta do Descobrimento de Pero Vaz de Caminha – “pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa” (Caminha, s. d., p. 14) – a região foi descrita como um território desmedido, sempre a exigir um fecho e um limite, antes mesmo dos portugueses nomearem ou reconhecerem uma fronteira geográfica para o Brasil. Da carta original aos relatos de viajantes e pesquisadores, séculos depois, passando por escritores que o cruzaram para tentar apreendê-lo, ou aqueles que problematizaram o sertão desde as margens das metrópoles, reitera-se sempre a vastidão do vazio e da falta, uma imensidão a ser desbravada ou construída – e contornada – com palavras. Sua fronteira é mais do que geográfica: também é forjada a golpes de letra, espaço de criação e de invenção de um país - palco para a linguagem.

A etimologia de sertão é controversa. Alguns historiadores¹ apontam que sertão vem do radical latino ‘desertānu’ e indica um lugar desconhecido, distante e impenetrável; ou ainda variação de ‘desertum’, termo incorporado ao vocabulário militar para indicar quem deserta, abandona o grupo e desaparece em local ermo. Espaço e movimento, errância e travessia, portanto, compõem este léxico. Os primeiros registros de uso do vocábulo remetem a Portugal no século XII, quando a expressão era utilizada para se referir às terras situadas distante da capital. No século XV, o termo passa a ser utilizado para se referir à região do interior do

¹ A história do termo sertão foi pesquisada por Gustavo Barroso (1983) e apresentada por Walnice Nogueira Galvão no livro *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos* (2006).

continente africano, quando avistada dos navios portugueses. E chega finalmente ao território que ganharia o nome de Brasil, na esteira e na bagagem da expansão colonial portuguesa.

Todos os sentidos remetem à imensidão vazia e desconhecida do interior de um país, território a ser demarcado, ocupado e dominado. A historiadora de formação e professora de teoria literária Walnice Nogueira Galvão reitera que o termo não tinha relação direta com vegetação árida ou clima desértico, mas sim com a questão espacial: originalmente, sertão era utilizado para se referir aos territórios distantes da costa. Sempre foi, portanto, um espaço a exigir demarcação. E talvez por isso tenha sido, tantas vezes, incorporado a um projeto de ordenamento, ocupação e domesticação do desconhecido, uma espécie de mar às avessas, nunca antes atravessado.

O vocábulo se escrevia mais frequentemente com ‘c’ (certam e certão) do que com ‘s’. E vai encontrar a etimologia correta no Dicionário da língua bunda de Angola, de frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete muceltão, bem como sua corruptela certão, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras [...] Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário. (Galvão, 2006, p. 88).

O sertão é o interior gigantesco de um país, inapreensível e pouco habitado, território que contempla o excesso em sua estrutura significativa. Como outras regiões desconhecidas e distantes, o sertão foi incorporado ao projeto de construção de um novo mundo, sendo continuamente submetido ao escrutínio da ciência positivista e da exploração colonial – duas faces do mesmo plano de ocupação de um território. Nesta que pode ser considerada a terceira margem do Atlântico, talvez o local onde o colonialismo tenha deixado suas marcas mais profundas, confluência do extrativismo português, de povos nativos dizimados e de mão-de-obra da diáspora africana a trabalhar em sucessivas lavouras – na maioria das vezes sem se tornar dona de terra alguma –, o sertão é mais do que uma referência geográfica: a região é uma topologia que marca corpos e destinos, ambos, ao final, indomáveis e incontornáveis.

Com bordas móveis, o sertão parece ajustar-se à plasticidade imaginária do seu tempo, encenando em seu território disputas políticas e simbólicas que o demarcam, forjando novas e sempre fluidas fronteiras para a região. Contraditoriamente, o excesso de indeterminação do território reduz o sertão à sua

própria borda, espécie de linha elástica capaz de se ajustar ao contorno de um espaço vazio, tantas vezes preenchido de sentidos. Nas diversas narrativas que surgiram da travessia do sertão, a territorialidade se impõe como uma fina camada de pele, fronteira sensível em permanente fricção dos personagens com o mundo, ou de seus autores com a paisagem; um ponto de partida para o desejo de decifração e ultrapassagem, um convite à exploração e à travessia e a uma permanente revisão de suas margens.

A invenção do sertão ganhou camadas sobrepostas de significação, construídas por narrativas muitas vezes ambivalentes, que alternam entre a exploração do território por viajantes, cientistas e desbravadores e a valorização do exotismo; a natureza agreste, retorcida e ressequida, e a idealização de um povo, resistente à violência agônica da região. Como afirma Raul Antelo em *A genealogia do vazio*, “a história monumental da literatura brasileira, história produzida por um nacionalismo eufórico, veio enfatizando a homogeneidade da origem e a continuidade de valores” (Antelo, 2001, p. 25). Desse vazio central no interior do país surgiram relatos de viajantes e pesquisadores tentando cobri-lo de sentido, utilizando-se do discurso científico para construir uma verdade e uma identidade.

Foi só na Modernidade, afirma Antelo, que a ficção ultrapassou os limites impostos pelo binarismo entre vazio e plenitude, tantas vezes responsável pela criação de sentidos estanques e obtusos, e abriu-se para a flutuação, a impermanência e o indizível. Antelo chama de umbral essa extensão de possibilidades e sentidos conquistada pela literatura, movimento permanente de dissolução de formas fixas. Para o autor, se a ficção produzida no país até o século XIX reforça e reafirma o vínculo entre identidade e território, com narrativas que revestem o espaço pouco habitado e recém-invadido de um sentido original, parte daquela produzida a partir do século XX começa a pôr sistematicamente em xeque o modelo cultural preestabelecido e a questionar a pretensa verdade contida neste discurso de origem.

Este trabalho irá traçar percursos pela cartografia simbólica do sertão, da modernidade à contemporaneidade, seguindo o rastro traçado por alguns escritores – e um cineasta - que ajudaram a forjar um sentido e contorno para a região. A pesquisa se inicia pelos restos de um sertão monumental, tecido e destecido por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. A proposta é analisar os resíduos da escrita de *Os sertões* – ou o que ficou perdido entre anotações dos textos marginais e

excesso de referências teóricas – para chegar à marginalia produzida por Guimarães Rosa durante a leitura da obra máxima de Euclides e às anotações de viagem coletadas pelo autor mineiro para a escrita de *Grande sertão: veredas*. Lidos em diálogo, Euclides da Cunha poderia ser o viajante letrado para quem o protagonista de Guimarães Rosa narra o que ficou submerso pelo projeto republicano de silenciamento histórico, fazendo ouvir o silêncio, o instável e o indomável, em uma reflexão radical dos limites do pensamento e da linguagem, tema a ser elaborado no segundo capítulo da tese, “Veredas literárias de um grande sertão”.

Puxando o fio de um sertão feito de letras, investigam-se também autoras que reviram do avesso esse interior estranho e estrangeiro ao restante do país deslocando-o para as margens das grandes cidades e de existências miseráveis; que se esforçam para circunscrever o vazio demarcando-o com palavras, enquanto revelam a condição estrutural da falta e do impossível de (d)escrever. Clarice Lispector (*A hora da estrela* e a edição manuscrita do mesmo livro), Marilene Felinto (*As mulheres de Tijucoapapo*) e Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo*, e os manuscritos de *Um Brasil para os brasileiros*) narram as marcas deixadas por um sertão que chegou à beira das cidades, invadiu ruelas, quartos e barracos na periferia das metrópoles, tatuou corpos e destinos dos herdeiros de uma diáspora. Vidas que ganham voz, contorno e existência através da literatura, fazendo da rotina ordinária uma extraordinária experiência de linguagem, questão que ocupa o capítulo “Um sertão no feminino: falta, silêncio e desejo em Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus”.

Contraditoriamente, a mesma paisagem que convoca à demarcação de fronteiras é também um convite à ultrapassagem, capaz de pôr em xeque a delimitação de suas margens. Nesse sentido, o lusoangolano Ruy Duarte de Carvalho (*Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta*) e o cineasta Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol*) propõem-se a explorar um *mais além* que escapa por entre as linhas, cartográficas ou simbólicas; um espaço que porta a dimensão do inalcançável, impulso ao movimento e à travessia. Leitores de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, ambos se colocam em cena para produzirem obras de borda – ou litorâneas – que marcam o encontro entre campos híbridos e heterogêneos, preservando suas singularidades. Com o título “Sobre derivas e travessias: restos de um sertão feito de letras em Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho”, o quarto capítulo põe em perspectiva a obra de um cineasta e

um escritor que revisitam o sertão a partir de uma fronteira geográfica e literária em comum - terceira margem.

1.1. A gênese de uma região

O pesquisador e crítico literário Willi Bolle afirma que, até o início do século XIX, o sertão ainda não havia se tornado um objeto de estudo científico, ficando de fora do mais importante compêndio de geografia e botânica da época, assinado pelo cientista e explorador alemão Alexander van Humboldt². Foi pela literatura, arte e demais produções simbólicas que o conceito de paisagem em geral – e o de sertão, em especial – primeiro foi capturado e apropriado por um projeto de construção identitária e de nação no Brasil. Sob influência do romantismo europeu, trazido ao território nacional por viajantes estrangeiros ainda nas primeiras décadas do século XIX, a paisagem ajudou a dar sustentação ao projeto político de um Estado-nação independente.

Pela pena dos viajantes estrangeiros, o amplo território do interior do país foi diversas vezes associado ao isolamento e à solidão, ao que escapa da ordem ou do escrutínio de uma sociedade organizada, tantas vezes comparado a um deserto – sem marcas, traços ou trilhas a demarcar suas veredas ou destinos. A comparação pontuou narrativas de forasteiros como as do botânico e naturalista francês Saint-Hilaire que, ao atravessar a inabitada região do interior de Minas Gerais até Goiás, conta que “os descendentes dos portugueses não ocupam [...] mais que uma estreita faixa de terreno, além da qual estão situados imensos desertos” (Saint-Hilaire, 1972 *apud* Miranda, 2009, p. 625). Em relatos de Spix & Martius, respectivamente zoólogo e botânico alemães que cruzaram mais de 10 mil quilômetros do país em três anos (1817 a 1820) para mapeamento da fauna e da flora nacionais, o sertão é o que assusta e desafia o conhecimento - “terra maravilhosa, ainda que igualmente cheia de perigos” (Spix & Martius, 1976 *apud* Miranda, 2009, p. 625) -, outro nome para a imensidão: “achamo-nos agora no *sertão*, como denominam os mineiros a vastidão deserta, na sua linguagem usual” (Spix & Martius, 1976 *apud* Miranda, 2009, p. 625). E chegou até Euclides da Cunha, que utilizou a comparação para se

²*Über die steppen und wusten*, publicado em 1808. Em tradução livre, *Entre estepes e desertos*.

referir ao sertão e à selva – territórios limítrofes entre a civilização e a vida selvagem, a presença humana e a animal – e a Canudos, terra prometida para os que vagavam em busca de abrigo e salvação, “um ponto de passagem, uma escala terminal, de onde decampariam sem demora; o último pouso na travessia de um deserto — a Terra” (Cunha, 2002, p. 299).

Decifra-me, ou te devoro, pareciam ouvir os narradores-viajantes ao cruzar o sertão em busca de pistas, como quem persegue pegadas na areia, movidos por uma urgência em mapear caminhos e demarcar fronteiras entre a civilização e a barbárie. O narrador-viajante cumpria a função que o professor de teoria literária Roberto Ventura nomeou de “batedor do processo histórico e civilizatório”- referindo-se aqui diretamente ao autor de *Os sertões* -, ajudando a construir o mapa simbólico do país. Longe dos olhos da lei, do progresso e da ciência, narradores-viajantes como Euclides da Cunha atuavam como testemunhas privilegiadas de “atos de violência e barbárie, como o massacre dos conselheiristas, o cárcere dos seringueiros e a destruição das matas e florestas, devastadas pelas queimadas indígenas, pela exploração dos plantadores e pelas caldeiras dos barcos e locomotivas a vapor” (Ventura, 1998, n.p.).

O narrador de ficção do século XIX também se apropriou da técnica descritiva do narrador-viajante para decifrar a paisagem e forjar um limite e um sentido para o território. Antes de Euclides da Cunha chegar aos confins da Bahia, em agosto de 1897, para cobrir o conflito armado que colocou o sertão no centro do mapa geopolítico e simbólico nacional, a região havia atraído a atenção de alguns escritores que, notadamente na segunda metade do século XIX, passaram a explorar a paisagem sertaneja pela perspectiva cartográfica (Visconde de Taunay), historiográfica (José de Alencar), política (Joaquim Manoel de Macedo) ou de costumes (Bernardo Guimarães), como classificado por Bolle (2004, p. 49), criando as bases de uma incipiente literatura regional. As diferentes abordagens e perspectivas, somadas ao farto referencial técnico-científico e militar acumulados por Euclides da Cunha, ajudaram o autor a forjar o *corpus* teórico e o estilo narrativo de *Os sertões* (1902).

Euclides da Cunha cobriu uma ampla gama de temas – da geografia à botânica, passando por questões étnicas, religiosas e de costumes, chegando a teorias sobre desenvolvimento e progresso – e abriu caminhos para inúmeras pesquisas e análises posteriores, fundamentais para a produção simbólica brasileira

ao longo de todo o século XX. No rastro de *Os sertões*, surgiram obras de ficção, ciências sociais e naturais, pesquisas antropológicas e estudos de história oral. O excesso de influências, referências teóricas e variedades temáticas definiu o percurso de escrita de Euclides e transbordou para a retórica escolhida para narrar *Os sertões* – igualmente grandiosa e desmedida, costurada por um estilo arcaizante que destoa das produções literárias da época. Discursos, hipóteses e pontos de vista utilizados pelo autor são apresentados por uma indeterminada primeira pessoa do plural, com inúmeras camadas de citações e interferências teóricas, ambíguas e contraditórias, incapazes de formar uma síntese. Para a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, as múltiplas camadas de referencial teórico utilizadas pelo autor dão ao livro um tom persuasivo e dramático, comparável a um discurso proferido de uma tribuna ou de um palco:

A postura do narrador – esse narrador que manejando a intertextualidade finge a apresentação de um simpósio de sábios – é peculiar. Intromete-se naquilo que está narrando, em tom conspícuo, e com alguma frequência apostrofa os autores e seus assuntos, sempre no plural majestático (Galvão, 1994 *in* Cunha, 2019, p. 625).

Euclides da Cunha passou menos de dois meses no interior da Bahia e anotou em sua caderneta de campo depoimentos de prisioneiros e conversas com moradores; comentários sobre boiadas e o trato dos habitantes locais com os animais; transcrição de cartas de jagunços e profecias; e uma lista de frases e expressões avulsas que ouviu do sertanejo - como “revoltação” (1975, p. 25), “lascar no mundo” (1975, p. 20) ou “estou passado de pena” (1975, p. 21). Espremido entre registros sobre a história da Bahia e lembretes de páginas de Humboldt a serem lidas no futuro, o inventário de expressões, depoimentos e “causos” dos moradores locais foi pouco utilizado por Euclides da Cunha em *Os sertões*, mas parecem estabelecer pontos de fronteira e contato com o material coletado por Guimarães Rosa para a construção de *Grande sertão: veredas*.

Pela leitura da caderneta de campo e das reportagens que produziu para *O Estado de S. Paulo*, é possível identificar as costuras e arranjos temáticos entretecidos por Euclides da Cunha para conjugar um sertão no plural. Nas anotações que faz no calor da hora, o autor deixa escapar observações pessoais, referências bibliográficas que lhe são caras, assuntos que renderão pesquisa posterior, vocábulos colhidos em depoimentos de prisioneiros e incorporados à teia narrativa de sua obra máxima, ou expressões que caducam, perdendo-se entre as páginas de rascunhos. A leitura dos textos marginais em cotejo com a obra máxima

produzida por Euclides da Cunha abre brechas à consistência narrativa de *Os sertões*, e explicita o choque do encontro do autor com a paisagem que se esforçou para mapear e com as limitações impostas pela própria linguagem para dar conta da totalidade do real.

Ao final, *Os sertões* resiste ao tempo por expor as fissuras do arcabouço teórico utilizado pelo autor e explicitar o percurso traçado por Euclides entre a convicção que carrega na República recém-proclamada e o horror frente à barbárie imposta pelas tropas do governo à população. São os resíduos da ambiguidade e da dúvida, rastros de certezas desfeitas, que operam para além das margens de *Os sertões*, transbordando em outras obras e outros tempos, motores de múltiplas travessias artístico-literárias posteriores. Do labirinto de referências teóricas e restos de discursos utilizados pelo autor emergem a potência de releituras críticas e reflexões filosóficas que a obra ainda provoca, mais de um século depois.

Se Euclides da Cunha se esforçou para identificar um limite e um sentido para a imensidão às costas do litoral em sua obra máxima, em um *mea-culpa* histórico do que antes acreditara ser a luta para a sustentação da República recém-proclamada – “aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo” (2001, p. 67) –, Guimarães Rosa problematizou a precariedade inerente a qualquer tentativa de construção de conceitos estanques em *Grande sertão: veredas* (1956), construindo um protagonista capaz de revisitar certezas e explicitar de quantas hesitações e silêncios é feita uma travessia. Rosa retorna ao sertão sem tentar decifrar ou justificar as regras de convivência e sobrevivência do jaguncismo, ou os modos de vida do sertanejo. O autor resgata e renaturaliza o que Silviano Santiago chamou de “*qualidade selvagem*” do sertão ao escrever sob o ponto de vista do sertanejo, desestabilizando o olhar eurocêntrico e colonial comumente lançado aos povos da região (2017, p. 29) - o grifo é do autor.

A *qualidade selvagem* dessas regiões coloniais se materializa na complexa e intrincada beleza monstruosa de obra artística *sui generis*, descomprometendo-a temática, histórica, social e ideologicamente da artificialidade cultural operada pelos bons e progressistas sentimentos nacionalistas que embasam as manifestações letradas nas antigas colônias europeias e, na realidade, em todas as nações recém-independentes do jugo antropocêntrico e eurocêntrico no planeta. (Santiago, 2017, p. 29).

Com territórios que se tangenciam pelas bordas – o sertão de Euclides faz fronteira com o de Rosa, mas é radicalmente mais seco, violento e árido do que a fronteira mineira, baiana e goiana explorada pelo autor de *Grande sertão: veredas* –, os autores ajudaram a construir, cada um a seu modo e com estilos de linguagem muito singulares, um inventário canônico para a região, colocando de pé um sertão monumental, feito de batalhas épicas, cenários grandiosos e inimigos complexos, marcados pela ambiguidade e atravessados pela intensidade.

Ao invés de lê-los em contraponto, a proposta aqui é analisar os resíduos da escrita de *Os sertões* – ou o que ficou perdido entre anotações dos textos marginais e excesso de referências teóricas, pouco ou nunca explorado na obra máxima de Euclides –, servindo de mote ou fio narrativo para a construção posterior de outras obras literárias, da modernidade à contemporaneidade. Partindo da caderneta de campo e das reportagens de Euclides da Cunha para chegar à marginalia produzida por Guimarães Rosa durante a leitura de *Os sertões* e às anotações de viagem coletadas pelo autor mineiro, é possível ler *Grande sertão: veredas* em diálogo com uma tradição que o antecede em gerações.

De certa forma, o protagonista Riobaldo narra ao viajante letrado o que Euclides da Cunha poderia ter ouvido se o projeto republicano que fora pautado para investigar, em uma série de matérias para o *Estado de S. Paulo*, não fosse o de sufocar as diferenças e combater o arcaico em nome do progresso. No contorno traçado por Euclides para o território sertanejo, são poucos os testemunhos de prisioneiros e moradores da região que passam da caderneta de campo à obra máxima. Mas são essas as vozes que, abafadas, reverberaram décadas depois, entreouvidas em outras margens, em outras obras ficcionais contemporâneas. Como em um delicado pergaminho, *Grande sertão: veredas* inscreve-se nas fronteiras geográficas e nos rastros de camadas de escrita, rasuras e apagamentos iniciados por Euclides da Cunha acerca desse gigantesco e singular território interior – lugar privilegiado para a experiência literária.

No acervo de Guimarães Rosa mantido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), é possível ter acesso à edição de *Os sertões* lida pelo autor mineiro. Rosa deixa poucas marcas e comentários às margens da obra de Euclides da Cunha, a maior parte delas feita em trechos sobre as boiadas, ou que destacam expressões utilizadas pelo sertanejo. Se lidas em paralelo às cadernetas de campo que Rosa preencheu em viagens pelo sertão, as anotações

reforçam o interesse do autor mineiro em apreciar o detalhe da flora ou da fauna, criar listas de nomes próprios para bois e outros animais, agrupar vocábulos pouco usuais para depois utilizá-los em um exercício de torção da língua e fabulação de sentidos. Rosa cria um léxico próprio – uma “sintaxe travessa”, como tão bem define Silviano Santiago (2017, p. 21) – para descrever a paisagem; faz da narrativa o gigantesco e caudaloso leito de um rio de relatos e vocábulos coletados na região, atravessando páginas e arrastando pedaços de histórias para compor seu tortuoso curso, verdadeira “enxurrada destrutiva e autodestrutiva de palavras e parágrafos” (Santiago, 2017, p.29).

No centro da narrativa, o autor encena uma grande guerra no sertão pela perspectiva dos jagunços³. São eles que se unem contra um antigo aliado – Zé Bebelo, contratado pelo governo para exterminar os bandos de justiceiros que circulam pela região e implementar um novo código de conduta e ocupação no sertão – e reagem à tentativa de imposição da lei cidadina e à mudança da ordem local. “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos do seu velho costume da lei” (ROSA, 2019, p.190), revolta-se Riobaldo. E completa, retrucando, páginas à frente: “rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para a força se compor” (2019, p. 270). Um sertão para os sertanejos, parece defender Riobaldo, parafraseando o título dos escritos de Carolina Maria de Jesus⁴, ao alertar Zé Bebelo de como deveria se dar a ocupação na região.

Com Rosa, a complexa e secular discussão política sobre o uso da terra é travada no campo da linguagem: o autor atualiza o embate entre o arcaísmo e o progresso nos confins das Gerais utilizando ferramentas da vanguarda literária para narrar a resistência jagunça; cria uma língua própria em busca da palavra que falta para descrever o desvario da guerra; busca o léxico mais rústico, autêntico e primitivo para expressar o espanto diante de dores e conflitos, ao final, universais; dá forma às existências mais ordinárias, salvando-as de serem engolfadas pela pretensa civilização que sopra até os confins das gerais, como redemunhos – “vento que enviesa, que vinga da banda do mar [...] *redemunhos* era ‘ele – do diabo’” (2019,

³ O tribunal encenado no sertão para decidir o futuro de Zé Bebelo é um importante estágio do conflito principal, que culmina com a batalha do bando de Joca Ramiro contra Hermógenes, em resposta à morte do líder assassinado.

⁴ Refiro-me ao manuscrito *Um Brasil para brasileiros*, de Carolina Maria de Jesus, analisado no terceiro capítulo desse trabalho.

p. 179, grifo do autor); mantém vivos relatos, vocábulos e tradições – língua e existência sertanejas - que, de outra forma, “não tinham maneira de resistir” (2010, p. 251), como atesta Ruy Duarte de Carvalho, da outra margem do Atlântico, décadas depois.

*

Em *A imagem queima*, George Didi-Huberman afirma que uma obra de arte resiste se ela consegue “*desabrigar* a visão, implicá-la como o que nos olha, retificando o próprio pensamento, ou seja, *explicá-la*, desdobrá-la, explicitá-la ou criticá-la por um ato concreto” (Didi-Huberman, 2018, p. 56). Euclides da Cunha foi atravessado pelo que viu em Canudos e, das cinzas de uma cidadela em chamas, erigiu uma obra monumental. *Os sertões* é o resultado de uma reelaboração de saber e sentido, a partir de certezas que ruíram com os casebres de Canudos, afetando diretamente o autor. São as ambiguidades e perplexidades vislumbradas no campo de batalha que resistem e ressoam, seguindo viagem com Euclides, atormentando os pensamentos, colando-se ao corpo feito poeira fina, mudando o curso da produção teórica e, arriscaria dizer, o percurso de vida do autor.

Mais de um século depois, o sertão de Euclides da Cunha que resiste ao tempo é justamente aquele que, como define Luiz Costa Lima, “transparece a partir das hesitações pouco reconhecidas, dos gestos de altivez logo abandonados, da exploração do que malgrado ele próprio, se insurge contra suas explicações científicas e suas soluções pragmáticas” (Lima, 1997 *in* Cunha, 2019, p. 674). Ou, se tivéssemos que retrucar em língua de Rosa, poderíamos tomar emprestado o comentário de Riobaldo para Zé Bebelo: “todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédeas por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (Rosa, 2019, p. 270-271).

É esse sertão irreduzível aos mapeamentos cartográficos, às análises lógicas ou sínteses sem arestas que retorna em múltiplos escritos e elaborações simbólicas, alguns deles investigados neste trabalho. Um sertão que transborda, dos mapas e das páginas, sempre a exigir uma reflexão sobre limites, ou um novo esboço com palavras. Na caderneta de campo que leva para Canudos, Euclides da Cunha alterna páginas inteiramente preenchidas por anotações, feitas em letras miúdas, com outras ocupadas com desenhos da paisagem e esboços de mapas da região.

Engenheiro de formação, há no autor uma inegável preocupação em identificar as fronteiras, os contornos geográficos, os limites e percursos possíveis para chegar a Canudos.

Como ressalta Willi Bolle em *Grandesertao.br*, os quatro mapas (figuras 1 e 2, p. 154) produzidos por Euclides da Cunha cobrem desde uma panorâmica do Estado da Bahia até um *close-up* de Canudos, com detalhes das ruas e habitações do vilarejo (2023, p. 53). O mapa de abertura, com informações geológicas sobre o estado, foi produzido a partir de informações fornecidas por viajantes e pesquisadores que antecederam Euclides em visitas a região, entre eles Spix e Martius (2023, p. 54). Ainda assim, o tom poético e literário invade a parte inicial de *Os sertões*, desafiando o primado do que Bolle chama de geografia científica (2023, p. 53). Euclides conduz o sobrevoo pela Bahia começando pelos campos gerais na divisa com Minas, passando pelos tabuleiros que conduzem à Chapada Diamantina, até chegar à terra ignota, no limite norte do estado - “o estranho território, a menos de quarenta léguas da antiga metrópole, predestinado a atravessar absolutamente esquecido os quatrocentos anos da nossa história” (Cunha, 2001, p. 81) – origem perdida de um país ainda selvagem.

Com Guimarães Rosa, a geografia também é posta à prova e em questão, ultrapassando o campo da paisagem. Profissionalmente, o diplomata e escritor foi chefe da Divisão de Fronteiras, no Ministério das Relações Exteriores, entre 1957 e 1967, e membro do Conselho de Geografia, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre 1956 e 1967. Como destacam os pesquisadores Gustavo de Castro e Vanessa de Moraes, Rosa transpõe para a literatura a discussão sobre fronteiras ao explorar em suas obras “os limites da linguagem e do pensamento” (Silva e Moraes, 2020, p. 38), criando listas exaustivas de termos e expressões, investigando sinônimos e léxicos pouco comuns, rendendo-se, mesmo que de forma crítica – e lírica – a um saber enciclopédico. Talvez por isso o escritor tenha criado uma lista com 42 sinônimos para a palavra limite⁵ (Silva e Moraes, 2020, p. 38) e, ainda assim, concluído *Grande sertão: veredas* com o símbolo do infinito.

⁵ Localizada pelos pesquisadores Gustavo de Castro e Silva e Vanessa Daniele de Moraes, da Universidade de Brasília, a lista consta do Caderno de Estudos 19 de Guimarães Rosa: “Limite, linda, marca, linha, discrimine, discrimen, confins, têrmo, enclave, fronteira, raia, arraia, fimento, afimento (aut.), contérmino, extrema, extremadela, extremidade, sêsmo (aut.), terminação, barreira, meta, risca, remate, término, órbita, baliza, marco, pinoco, cipó, colunelo, bões (= marcos de pedra), fradépio, mogo, padrão, piquêta, malhão, marco primordial, linha principal, linha divisória, linha divisora, linha demarcatória”. (ROSA, s. d., p. 21).

No romance de Rosa, o mapa cartográfico (figura 3, p. 155) do norte mineiro foi incorporado à obra anos depois do mapeamento linguístico. Já em 1952, o escritor parte em travessia pelo interior de Minas Gerais, acompanhando uma boiada. A viagem é parte da pesquisa que Rosa realiza para escrever o romance. Do percurso, restaram uma caderneta manuscrita, referente ao dois últimos dias da travessia, e datiloscritos diversos – cópias passadas a limpo pelo próprio autor – com anotações que incluem inventários de tipos de capim e de sons de pássaros, de cores de bois a chifres de vacas, de pequenos diálogos a rimas transcritas. *Grande sertão: veredas* é de 1956, ano em que Juscelino Kubitschek chega à presidência da República e anuncia os planos para a construção de uma nova capital federal para o país, em mais uma tentativa de ocupação do Planalto Central. Na contramão da política pública e das práticas desenvolvimentistas que tantas vezes destruíram paisagens e modos de vidas seculares – o Açude de Cocorobó que inundou Canudos e fez submergir os vestígios da cidadela começou a ser construído em 1951, e foi concluído em 1968 – Guimarães Rosa volta-se para o silêncio das coisas emudecidas; os restos de palavras e vestígios de sentido; os rastros inscritos em corpos e rostos anônimos; as outras vozes, de si mesmo e daqueles à margem – geográfica ou social; à insignificância dos acontecimentos mais banais.

Apesar de todo o cuidadoso inventário de vocábulos e histórias que coleta na região, Rosa evita informações precisas de data ou de localização ao leitor. Há uma bem urdida imprecisão temporal e geográfica ao longo da obra, narrada por um protagonista igualmente à deriva, às voltas com a dúvida, a incerteza, o não-sabido, as contradições e limitações da experiência humana. O mapa produzido por Poty em colaboração com Rosa, publicado na segunda edição do romance, de 1958, (Bolle, 2023, p. 58), aponta para uma proposital imprecisão dos marcos geográficos, ilustrando o comentário feito pelo crítico literário Antonio Candido, um ano antes:

O mundo de Guimarães Rosa parece dado pela observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. [...] Aos poucos, vemos surgir um universo fictício. (Candido, 1957, *apud* Bolle, 2023, p. 59).

1.2. Um quadro de fronteiras

É o universo fictício roseano, feito a partir de restos de relatos e significantes do cotidiano de uma região que mantém características de um “antes-do-tempo”, sob permanente ameaça de ocupação e desaparecimento, que atrai a atenção do lusoangolano Ruy Duarte de Carvalho por *Grande sertão: veredas*. O então jovem agrônomo recém-retornado dos estudos em Portugal para um país em guerra civil – a luta armada pela independência de Angola se estendeu de 1961 a 1974 – descobre, na obra de Rosa, que lê por volta de 1965, paisagem, gestos e sotaques que ressoam familiares. “Eu estava a encontrar ali, finalmente, um tipo de escrita e de ficção adequadas à geografia e à substância humana que eu andava então, técnico da Junta do Café, a frequentar e a fazer-me delas por Angola afora” (2010, p. 107-108).

Além da obra do escritor mineiro, Carvalho relata que chegavam a Angola exemplares da revista *O Cruzeiro*, músicas de Chico Buarque e o cinema de Glauber Rocha. À obra de Euclides da Cunha ele teve acesso em 1968, “quando andava eu então, pela minha parte, a lidar com os sertões de Benguela⁶” (2010, p.400). O contato com produções artísticas brasileiras ajudou a forjar o desejo de criação simbólica de uma nação independente, capaz de manejar a própria língua a partir da diferença, incorporando os sotaques e dialetos dos múltiplos povos originários angolanos que orbitavam à margem da cultura e idioma portugueses trazidos pela metrópole.

A invenção de um estilo literário a partir dos registros da tradição oral e da cultura local é lida como potencial de criação de um projeto de nação a partir da apropriação e autonomização da língua e seus múltiplos dialetos regionais. “Ler Rosa parece ser encontrar algo que se buscava, descobrir caminhos para a constituição de uma literatura propriamente angolana (projeto dessa geração de escritores, relacionado ao da própria constituição do país independente)”, explica a pesquisadora e professora da UFF, Anita de Moraes (2012, n.p.).

Contemporâneo de Ruy Duarte de Carvalho, Luandino Vieira leu *Grande sertão: veredas* na prisão junto com outros detentos, presos políticos como ele, que enxergaram no livro um potencial de transformação social através da invenção

⁶ Localizada em região central e estratégica de Angola, a província de Benguela abriga povos nativos ancestrais de diferentes origens, culturas e idiomas.

literária. Para o autor, a leitura do romance de Guimarães Rosa confirmou a importância da criação de um estilo que atenda às necessidades narrativas do escritor, libertando a palavra da representação realista ou de seu caráter meramente instrumental, informativo. Como explica Luandino:

o autor deve ter a liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário (...) o escritor pode, tem a liberdade, tem o direito de criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer (Vieira, 1980, *apud* Moraes, 2012, n.p.).

Em Ruy Duarte de Carvalho a aproximação com o autor mineiro parece se dar também pela possibilidade de apurar a escuta e manejar a língua para criar pontos de diálogo entre culturas e teorias distintas. Carvalho produz uma obra que habita a fronteira entre a literatura, o cinema e a antropologia⁷, tendo o território como solo comum entre as três formas de elaboração do pensamento. Acostumado ao exílio – o autor chegou a Angola ainda criança, filho de colonos portugueses –, Carvalho faz da linguagem o espaço de convivência a ser compartilhado apesar e a partir das diferenças, escapando da redução do outro ao exótico ou ao bárbaro. A produção simbólica – seja ela em filmes ou livros, de ensaios, ficção ou poesia – parece atuar como zona livre para desapropriação de corpos e invenção de outras formas de ocupação do território.

Se Guimarães Rosa cria um protagonista hesitante, um jagunço que avança às cegas pelo sertão na batalha contra o mal, Carvalho problematiza a dúvida no processo de elaboração do fazer literário e cria uma ficção atravessada pela antropologia, que coloca em questão o sujeito e o outro, o saber e o sentido, a cada passo da travessia. Em *Desmedida*, o autor percorre a imensidão da cosmogonia rosiana e o sertão no plural de Euclides da Cunha sem tentar adicionar uma síntese apaziguadora ou redutora ao que não se dá ao sentido. Dialogando com o símbolo do infinito que encerra, sem concluir, o livro de Rosa, e com o assombro de Cunha em não conseguir desvendar, compreender ou aceitar o conflito de Canudos, apesar de todo o esforço teórico levado a cabo pelo autor, Carvalho nomeia e problematiza o *excesso* contido no significante “sertão” já no título: *Desmedida* assume o encontro frustrado do sujeito com as limitações impostas pela própria linguagem, e

⁷ Além da formação em agronomia, Ruy Duarte de Carvalho possuía graduação em cinema, pela Universidade de Londres, e doutorado em Antropologia, pela Universidade de Sorbonne. Publicou 12 livros e dirigiu sete filmes, entre longas-metragens e obras documentais. O percurso profissional do autor está descrito no capítulo quatro da tese. A filmografia de Carvalho está disponível para consulta pública [online](#).

com a incapacidade de utilizá-la para dar conta da totalidade do real. Expondo os desvios de rota, os arranjos teóricos, as sobreposições de histórias e as hesitações da travessia, Carvalho constrói uma obra em permanente estado de questionamento e elaboração, tecida a partir de derivas, sempre no *vaivém das balsas* – para citar expressão utilizada pelo autor na epígrafe de *Desmedida*, tema do quarto capítulo da tese.

1.3.

O sertão vai virar mar

Como o lusoangolano, o baiano Glauber Rocha também segue os rastros de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa pelo território sertanejo - o literário e o geográfico - para construir *Deus e o diabo na terra do sol. Grande sertão: veredas* foi um dos livros selecionados pelo cineasta para estampar a coluna crítica de cinema e literatura que mantinha no *Diário de Notícias*, periódico da Bahia. Sob o título *Mestre Guima nas Oropas*, a resenha de *Grande sertão: veredas* foi publicada em junho de 1961 e depois transformada em prefácio de *Riverão Sussuarana*, de 1977, única incursão do cineasta pela narrativa longa. Quando escreveu sobre Riobaldo para a imprensa baiana, Glauber já trabalhava no roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* desde 1959⁸.

A leitura de *Os sertões* parece ter acompanhado Glauber Rocha ao longo da vida. Não se sabe quando o cineasta teve acesso ao livro pela primeira vez. Mas, em carta a Miguel Arraes, enviada de Cuba em novembro de 1971, ele afirma: “li dois livros: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado. São duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpretam como formação racial decadente e politicamente inexpressiva” (Rocha, 1997, p. 423). No mesmo ano, o cineasta assina o prefácio da edição cubana de *Os sertões*⁹.

Se Ruy Duarte de Carvalho faz da dúvida o fio que percorre e problematiza as contiguidades e contradições entre os múltiplos pensamentos, referências e culturas abordados em *Desmedida*, Glauber Rocha faz da perda de convicção em um projeto teleológico o tema de *Deus e o diabo na terra do sol*. Ambos lidam com as ruínas para construir alegorias de um sertão dilacerado, mas de perspectivas

⁸ O cineasta escreveu cinco versões de roteiro até filmar *Deus e o diabo na terra do sol*, assunto apresentado no quarto capítulo dessa tese.

⁹ A informação foi compartilhada por Ismail Xavier, em entrevista ao jornal [Folha de S. Paulo](#).

diferentes: na obra do cineasta brasileiro, ainda há o desejo de produzir uma síntese e um sentido para o país, mesmo que em fracasso.

O longa-metragem que encena a revolução pessoal de um casal de vaqueiros no sertão de Canudos iluminou os últimos dias de um regime democrático que levaria mais de vinte anos para ser reconquistado: a primeira sessão de *Deus e o diabo na terra do sol*, exibida só para críticos e integrantes da equipe técnica, aconteceu no dia 13 de março de 1964, no extinto cinema Vitória, no Centro do Rio de Janeiro. Enquanto na tela o cangaceiro Corisco, interpretado por Othon Bastos, defendia a força popular, João Goulart fazia sua última participação pública como presidente do país, antes do golpe militar. O cineasta Eduardo Escorel assistia a sessão, e relembra a cena, em artigo para revista *Piauí*:

“Mais fortes são os poderes do povo”, grita Corisco no filme, logo antes de morrer. Jango encerrou seu discurso ombreando governo e povo: “Hoje, com o alto testemunho da Nação e com a solidariedade do povo, reunido na praça que só ao povo pertence, o governo, que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma os seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. (Escorel, 2014, n.p.)

Parafraseando Clarice Lispector, Glauber Rocha “pegou no ar e de relance” (Lispector, 2017, p. 48) um momento de transição histórica, capturando o brilho fugidivo e passageiro de um instante. *Deus e o diabo na terra do sol* tornou visível o que parecia impalpável, difuso ou impossível; fez do sonho, utopia; da falta, desejo de transformação; revelou ao mundo o que parecia invisível – a dor, a fúria, o lamento daqueles que vivem à margem. Transformou em imagem o brilho pulsante e frágil do vaga-lume - para depois consumir-se em sua própria fulgurância, se levarmos em consideração a trajetória barroca, controversa e polêmica do cineasta - tomando emprestada a metáfora e comparação utilizada por George Didi-Huberman para falar da obra de outro cineasta, Pier Paolo Pasolini (2014, p. 59).

No ano em que Glauber Rocha escreve a versão inicial do roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, 1959, acontecia a primeira desapropriação de terra do país - do Engenho da Galileia, em Pernambuco -, e a nova capital federal estava prestes a ser inaugurada no coração do sertão. O Brasil vivia o ápice de um período de forte desenvolvimentismo e a promessa de implementar 50 anos de avanço e progresso em apenas cinco. Manifestações favoráveis às reformas de base, agrária e social,

ganhavam corpo e voz desde meados da década anterior, em 1945, com a criação das Ligas Camponesas, e um novo fôlego em 1954, com a criação do Movimento dos Agricultores Sem-terra, reivindicando direitos sindicais, trabalhistas e a posse da terra para os trabalhadores.

Quando Glauber Rocha chega à região de Monte Santo, em julho de 1963, para gravar o longa-metragem, depois de uma série de visitas de reconhecimento, Canudos já tinha sido destruída pela guerra, em 1897, e reconstruída sobre as ruínas do vilarejo original, em 1909, por alguns poucos sobreviventes que escaparam do cerco final do exército republicano. Em 1943, Getúlio Vargas visita a cidadela e se compromete a construir um açude para levar água à região, uma das mais áridas do país. Em 1951, a promessa se transforma em projeto e os primeiros estudos são realizados. As desapropriações começam em 1954. Matéria da revista *O Cruzeiro* (figuras 4 e 5, p. 156) assinada por Audálio Dantas dez anos depois, em 1964 - o mesmo jornalista que escreveu sobre Carolina Maria de Jesus (figuras 6 e 7, p. 157) e contribuiu para tornar público os manuscritos de *Quarto de despejo* - afirma que a população assistia em silêncio a destruição do vilarejo.

O Canudos da espera, do sai-não-sai, é uma cidade que morre aos poucos, por causa desse açude que o governo mandou fazer em Cocorobó. Uma agonia que se prolonga por 13 anos. Gente de lá, hoje, vive como o lugar: bocejando, à espera do último dia, que poderá ser daqui a um ano, ou dois, ou dez, quem sabe? São umas 90 casas, a maioria em ruínas. Umhas vinte e poucas famílias têm morada lá, umas vivendo de plantar em tempos de chuva e criar bode, outras do trabalho na estrada que passa perto, ou nas obras do Açude” (1964, n.p.).

No longa-metragem, a única menção direta à cidadela é feita pelo personagem do cego Júlio (Marrom) a Antonio das Mortes (Maurício do Valle), sentados de frente para o sertão grande de Canudos. “Enxergo no fundo a terra vermelha do sangue de Antônio Conselheiro...se a gente olha bem no Vaza Barris vê Moreira Cesar empinando o cavalo branco, com um tiro no peito” (Rocha, 1965, p. 90-91). No entanto, *Deus e o diabo na terra do sol* é construído a partir dos escombros de uma guerra que parece não ter fim. É de um território devastado que emergem vozes e histórias esquecidas, restos deixados à margem em frases que vacilam, perdas em cadernetas de campo; depoimentos ignorados ou apenas sussurrados que ressoam, fazendo ecoar o que ficou pelo percurso, soterrado em excessos de retórica, justificativas vazias ou teorias que caducam, exigindo revisões. No quarto

capítulo da tese, investigo as fontes orais de alguns dos diálogos e personagens criados por Glauber para o longa-metragem.

Glauber capta o que ficou imobilizado pela passagem do tempo através de personagens que carregam o sertão nos corpos, gestos e olhares – ressequidos e silenciosos, tal qual a paisagem. Ou, como na descrição de Valter Lima Jr., assistente de direção de Glauber sobre os moradores da região, “há os cegos, os velhos, as *incelências*, os benditos, as lamúrias, a seca, o sol, as crianças e os bichos que contam histórias sem abrir a boca” (Lima Jr, 1964 *in* Rocha, 1965, p. 27). Nesta época, a cidadela já estava esvaziada. “Muitos abandonavam casas e roças, antes que um dia vissem a inundação. Em muitos casos o dinheiro recebido com a indenização não deu nem para as despesas com a mudanç a”, explica Audálio Dantas, ainda na matéria da revista *O Cruzeiro*, um ano depois das filmagens de Glauber (1964, n.p.).

Em 1969, Canudos é finalmente invadida por 250 mil metros cúbicos de água, formando o açude de Cocorobó. Restam acima da superfície do lago apenas algumas poucas ruínas da chamada Canudos velha. Glauber Rocha não faz qualquer menção à construção da represa ao longo do filme, ou em artigos, entrevistas e ensaios publicados logo depois. No entanto, é o mar que invade a cena, interrompendo a espiral de violência do filme, ocupando toda a tela na imagem que encerra *Deus e o diabo na terra do sol* - terceira margem de uma história que, pelas lentes de Glauber, enfim muda seu fluxo, cumprindo por outras vias a profecia creditada a Antônio Conselheiro, presente desde *Os sertões*. Nem Deus, nem o Diabo: na alegoria sertaneja do cineasta, é o homem que, ao seguir seu curso, faz sua própria revolução – e se apropria da terra, antes da inundação: “Espero que o sinh  tenha tirado uma lição / Que assim mal dividido / Esse mundo anda errado, / Que a terra   do homem, não é de Deus nem do diabo” (Rocha, 1965, p. 114).

**

  de terra, de fome e de pão que Glauber trata em sua obra, espaç  crítico para a tomada de posição e desapropriação do *status quo*, mesmo que de forma transitória e inefável, como a história acaba por mostrar: *Deus e o diabo na terra do sol* traz um clar o de esperanç a que logo se apaga, com a instauração do golpe militar e duas décadas de ditadura que seguiram   estreia do filme.

Ao final, o sertão encontra a devastação: *desertanu* é deserdar, devastar, despovoar. A água, quando finalmente chega à região, expulsa as poucas famílias remanescentes para 20 quilômetros mais abaixo, onde fundam a terceira Canudos, transformada em município em 1986. A cidade ainda hoje tem um dos índices de desenvolvimento humano mais baixos do país, e ocupa a 5002^a posição, entre 5570 localidades.

1.4. Restos, palafitas e desamparo

Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus bordejam o território sertanejo pelo seu avesso para narrar as marcas deixadas por um sertão que chegou à periferia das metrópoles, feito de restos, palafitas e desamparo, tijolos expostos e solidão, onde faltam comida, palavras e sentido para narrar o que a pesquisadora Ana Chiara chama de “formas do irrespirável” ao se referir à literatura de Clarice Lispector e Carolina de Jesus - mas que podemos tomar emprestado para ler também a produção de Marilene Felinto: aquilo que é intolerável e sem registro no real, que escapa à domesticação da linguagem, ou ao escrutínio de um olhar instrumental e regulador, narrado por personagens nômades, que só encontram um lugar para si – e para sua dor - no território fugidio da linguagem.

Como falar de uma vida que pulsa entre os escombros de uma existência feita de pura falta, parecem questionar as três escritoras analisadas neste recorte do trabalho. Clarice, Felinto e Carolina constroem protagonistas nômades que não encontram um lugar para si, no sertão ou na metrópole. As três autoras se aproximam da experiência literária para dar conta dos excessos da vida ordinária e de um real que as ultrapassa, ferindo-as, deixando marcas na pele e na língua. Com um histórico de migrações e deslocamentos forçados, elas criam para si um sertão no feminino, capaz de abrigar o que há de mais estrangeiro, selvagem e visceral dentro de cada uma delas; uma cartografia íntima e simbólica, sem forma fixa, cujas margens fluidas dão forma ao vazio, à privação e ao silêncio; um território próprio, onde experimentam, através da escrita, o manejo com o intolerável, com o real traumático que excede e transborda.

Nas obras das três autoras, o sertão é um território em ausência revisitado a partir de vidas em trânsito. A origem sertaneja confunde-se com o “lugar mais

deserdado do mundo”, como descreve Hélène Cixous ao se referir à Macabéa de *A hora da estrela*, habitado por mulheres à beira do nada, desapropriadas de (quase) tudo, fadadas a existências mínimas e estropiadas; migrantes em permanente estado de exílio – íntimo, interno, imenso; “tão pobres que a pobreza está por todo o ser: o sangue é pobre, a língua é pobre, e a memória é pobre” (Cixous, 1987 *in* Lispector, 2017, p. 134). É pelo gesto da escrita que forjam um território, um espaço para a existência. Uma escrita feita de urgência, que avança apesar de tudo - mesmo diante da dor, da fome e da morte, até o fim. É dali, de onde as palavras mancam e o sentido escapa, que elas contornam o excesso de vazio e privações para narrar um sertão no feminino, fazendo da falta o motor para a criação literária, tema do terceiro capítulo da tese.

Nas obras aqui analisadas, o território sertanejo deixa de ser submetido ao escrutínio de um olhar cartográfico, externo e autônomo, passível de ordenação, para ser a pele que habita sujeitos em permanente travessia, deambulando em busca de sentido. Escapando da dicotomia cartesiana traçada entre sujeito e objeto, aqui o próprio *eu* perde consistência e unidade, é posto em xeque e em questão; torna-se um outro, estranho, incômodo e paradoxal, tantas vezes tomado pela vertigem ou pelo desconforto. O descentramento do sujeito é acompanhado por uma torção e subversão do espaço, que se reflete também na linguagem. Nesse cenário, o sertão perde a potência de quadro para ser lido como uma banda de Moebius - superfície de bordas móveis, em permanente fricção do sujeito com o mundo.

Para a psicanálise, a Banda de Moebius aponta para a estrutura de formação do sujeito em eterna travessia pela fita unilátera, às voltas com o vazio original que o constitui e lhe dá forma. Uma torção central na superfície de borda contínua provoca um efeito ilusório, uma impressão equivocada de que a fita contém duas margens, pretensos *dentro* e *fora* que se opõem quando, na verdade, se suplementam. Em seu centro, encontra-se o vazio que precisa ser contornado pelo deslizar incessante do significante em busca de um significado que atenda à demanda por sentido empreendida pelo sujeito.

Se lido como em uma Banda de Moebius, o sertão conjugado por Clarice, Felinto e Carolina seria a superfície que recobre margens contínuas, ‘interior’ e ‘exterior’ que se complementam ao invés de se oporem, num deslizar infinito entre si; superfície, portanto, que é mais do que geográfica, é também corpórea e afetiva;

espaço que ganha contorno pelas palavras, capazes de forjar simultaneamente um território e uma língua a partir de um vazio original – este sim, irreduzível.

A Banda de Moebius é também o símbolo do infinito – o mesmo que encerra sem concluir a narrativa de *Grande sertão: veredas* -, pois representa um caminho sem início nem fim por uma superfície que parece levar a um outro lado – e a um outro saber ou entendimento – mas que na verdade é a extensão de um só, sem terceira dimensão. Caminhada errante, onde o íntimo é exposto ao *êxtimo* ao ser convertido em linguagem - tantas vezes em carne viva - em um incômodo e frequente reviramento, subvertendo qualquer possibilidade de representação rígida, completa ou precisa do espaço, do sujeito ou da realidade.

“Portamos o espaço na carne”, afirma Didi-Huberman. “Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas” (1998, p. 246), completa o filósofo. Neste trabalho, a estrutura de dupla face da Banda de Moebius ilustra a leitura que se alterna entre paisagem e linguagem, território e palavra, sempre a exigir demarcação de fronteira e de sentido. Ler o sertão por uma perspectiva topológica permite torcer suas margens e tornar móveis as suas bordas; transformá-lo em um suporte elástico capaz de abrigar escritas múltiplas e fragmentárias, por onde deslizam significantes e sentidos.

1.5. Experiência e linguagem

Para a crítica literária e acadêmica Florencia Garramuño, o desencanto é a marca da literatura contemporânea, sempre às voltas com um real impossível de ser nomeado ou apreendido – por palavras ou imagens. Em *A experiência opaca*, ela recupera e problematiza exemplos da arte e da literatura para narrar o choque do sujeito na contemporaneidade com o real despedaçado e os restos que emergem do trauma. No Brasil, após a euforia dos “cinquenta anos em cinco” que levaram à corrida desenvolvimentista e à construção da capital federal no coração do sertão, o país se viu encurralado por uma ditadura militar, em um beco sem saída de violência e autoritarismo político. Para a pesquisadora, uma série de produções literárias das décadas de 1960 e 1970, no Brasil e na Argentina, explicitam a queda do real estruturante e criam-se a partir de seus escombros, como “textos que

parecem existir como esgarçamentos de formas ou implosões dentro do continente de uma obra” (2019, p. 23). Mesmo quando sustentam uma inscrição de denúncia ou recorte social, cara à tradição literária regionalista brasileira, a ficção que surge neste período rompe com quaisquer formas fixas, acabadas ou soberanas, ignorando ou subvertendo os dispositivos que mantiveram de pé as bases da representação e do realismo tradicional.

Talvez seja possível puxar o fio do pensamento iniciado por Garramuño, recuar algumas décadas e utilizar a reflexão para ler os textos que antecederam este fim, aqueles capazes de apontar as fraturas expostas e irreversíveis que afetaram o edifício teórico da modernidade em seu nascedouro, como o momento de imolação pública do projeto civilizador que destruiu Canudos, tal qual descrito por Euclides da Cunha em *Os sertões*. Da perspectiva contemporânea, percebe-se que o autor se esforçava para encontrar eixo e sentido para manter a unidade da representação, mesmo que ciente da opacidade dos fatos ou da razão.

Os sertões emerge da impotência do autor diante do que escapa ao escrutínio da ciência, à linearidade do progresso ou à constância da linguagem. O autor examina as brechas deixadas no mito da modernidade, definitivamente abalado, a partir de um ponto de fratura do sujeito, da ciência e da verdade. Euclides revolve os escombros da cidade destruída, expõe a falácia do discurso positivista e utiliza os vazios – ou os pontos onde a palavra não alcança – para reverberar o grito abafado de dor do sertanejo, que ainda se faz ouvir, em narrativas da contemporaneidade. À sua maneira, Euclides antecipa os procedimentos escriturais de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, ao deixar entrever a impossibilidade de dar um contorno único e preciso para o real do sertão. Ele persegue o que não consegue dizer, ou explicar, à luz da razão, e compõe sua obra a partir e apesar dos buracos e falhas na estrutura narrativa.

Nas décadas seguintes, tomando direção equivalente, surgem exemplos diversos de textos literários que expõem as feridas causadas pelo fracasso do projeto moderno. É o caso das escritoras que desenham corpos e territórios deixados à margem do progresso, e surgem após a implosão de sentidos e de experiências fraturadas, como as tecidas por Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus e Marilene Felinto, aqui abordadas. Obras que lidam de perto com a finitude, com a fragmentação e a fragilidade, que não temem o mergulho no interior do sujeito ou da linguagem, ou que tampouco se preocupam em encontrar um centro ou sentido

apaziguadores para a vertigem da existência. Ao contrário, são textos construídos desde as margens – da razão ou dos afetos - que problematizam o sujeito e o próprio ser da linguagem, que descrevem situações à beira da existência, vidas deixadas de fora pelos sistemas político ou econômico, de onde se maneja a palavra até o limite do indizível.

Usando uma metáfora cara ao filósofo Walter Benjamin, talvez seja possível dizer que Euclides da Cunha testemunhou o momento em que o trem do progresso descarrilhou e expôs os escombros de um projeto de nação. Testemunha ocular do fracasso da modernidade, ainda quando ela se desenhava em seu ápice de aceleração, Euclides elaborou a experiência decisiva a que foi exposto através da denúncia da atuação genocida do exército, que não poupou mulheres ou crianças da degola, da sede e da fome, em uma cidadela arruinada no interior da Bahia.

Como em “Alarme contra incêndio”, breve alegoria do avesso do progresso escrita pelo filósofo alemão (2020, p. 41) que tão bem vislumbrou as ruínas geradas pela violenta irrupção da modernidade e pelo percurso destrutivo do homem já no início do século XX, é com o choque de um real devastador que Euclides da Cunha se depara ao chegar ao sertão. E sua obra máxima é o resultado de um esforço hercúleo, diante de um saber em fracasso, para tentar descrever, justificar ou esclarecer os motivos que levaram o homem ilustrado à barbárie. O autor ainda se esforça para manter de pé a soberania da linguagem para narrar a fratura da civilização e constrói um compêndio técnico-científico costurado com uma potente linguagem poética para denunciar as ruínas que se amontoam às margens da república recém-proclamada.

A potência de Guimarães Rosa talvez esteja no esforço que o autor empreende para recuperar os resquícios de um sertão arcaico pelo que ele contém de sabedoria prática, voltada para a sobrevivência na precariedade – uma forma de heroísmo, distinta dos modelos tradicionais. Para descrevê-lo, o autor se apropria de técnicas narrativas da modernidade para narrar uma história épica. Ciente da fratura da representação e do fracasso da linguagem para dar conta da verdade, desenvolve um estilo paradoxal, reconstruindo expressões colhidas no sertão a partir de procedimentos das vanguardas. E cria um protagonista igualmente dividido e atravessado por dúvidas, mas ainda disposto a relatar uma experiência compartilhada no coletivo, por grupos de jagunços ou vaqueiros, nos confins do sertão mineiro. Riobaldo coloca a própria trajetória em perspectiva ao narrá-la em

retrospecto para um visitante letrado, problematizando o encontro com um real esquivo e impreciso, impermeável à articulação de um sentido único e homogêneo para a narrativa. Rosa contorna o sertão com uma dupla volta crítica: ele flerta com a estrutura mitológica que o iluminismo ajudou a desencantar, mas assim o faz com o olhar de um sujeito da modernidade, ciente das limitações do esclarecimento e da fratura da linguagem que tem para manejar.

Se com Euclides da Cunha ainda havia um esforço cartográfico para definir as margens de um território em permanente construção de limites e sentidos, e um projeto literário que de certa forma ajudava a forjar conceitos como identidade e nação, a literatura que emergiu em meados do século XX enfrentava outros desafios ao se haver com os restos e dejetos de uma modernidade que já implodira conceitos como ordem, progresso, sujeito, unidade ou razão, em narrativas que dão conta de estilhaços de experiência coletados na travessia, sem qualquer pretensão de totalidade. Talvez o maior mérito de Guimarães Rosa tenha sido o de contemplar a realidade sertaneja desde uma frágil e tênue fronteira entre o mito e o desencanto, com o olhar e as ferramentas de linguagem de um sujeito da modernidade. Desse ponto de fronteira, Rosa tece sonhos e histórias a partir do mais ordinário e comezinho acontecimento para construir um sertão que ainda resiste à descrença e ao desengano que viriam a marcar a narrativa literária na contemporaneidade.

Para Florencia Garramuño, as obras literárias brasileiras e argentinas surgidas a partir dos anos 1960 e 1970 trabalham com restos de um real estilhaçado e impossível de ser nomeado, sempre a escapar por entre as margens de quaisquer tentativas de representação. Incapaz de reproduzir o que sentiu, viu ou viveu, a literatura contemporânea apropria-se de pulsações e instantes-já; abre-se para relatos em primeira pessoa que flertam com o delírio e o arrebatamento, em jorros narrativos que desestabilizam tempo e sentido; narra vozes que emergem das ruínas do progresso sem tentar enjaular sentimentos em gêneros literários estanques e seguros. Neste cenário desestabilizador, a experiência individual não é entendida como fonte de conhecimento compartilhável, mas como trauma – “experiência fragmentária de sentido sempre esquivo” (Garramuño, 2012, p. 119).

Entre os títulos analisados pela pesquisadora, está *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, relato seco e cortante da vida miserável de uma retirante sertaneja às margens da metrópole. Talvez seja possível acrescentar *Mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto, *Quarto de despejo* (1960), de Carolina

Maria de Jesus, à lista de obras que tomam para si o lugar da experiência fraturada, de existências menores historicamente invisibilizadas pelo poder público, de vidas esmagadas por rotinas banais ou exaustivas, atravessadas pela violência e pelo silêncio a que estão submetidas. Livros que se ocupam de homens comuns, da derrota, da vertigem e do fracasso, tirando de debaixo do tapete existências e afetos que o progresso insistia em manter à sombra. Autores dispostos a implodir quaisquer noções estabilizadoras de unidade, para explorarem esse território limítrofe entre o íntimo e o êxtimo, corpos e sentido, paisagem e linguagem.

Para a crítica argentina, é possível ler a história da literatura do século XX a partir do cruzamento entre os conceitos de experiência e narração, “e do progressivo estranhamento” entre eles (Garramuño, 2012, p. 93). As mesmas ruínas que explicitam a violência inseparável do triunfo da modernização anunciam o fracasso da linguagem para narrar a fratura do sujeito que emerge desses escombros, atravessado pela violência e pelo desamparo. Ao invés de submergir até desaparecer entre os restos do choque com o progresso, a literatura acolhe e problematiza a experiência do sujeito diante dos detritos do real. A autora de *A experiência opaca* afirma:

[...] o retorno ao sujeito e o retorno à experiência que esses romances encenam, longe de mostrar uma confiança plena no real e na experiência, fazem da literatura e de sua aproximação a ela uma maneira de expor o real como problema, aproximando-se dele de maneira insidiosa e desconfiada (Garramuño, 2012, p. 105).

Em comum, autores como Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus ou Marilene Felinto escrevem a partir de um ponto de escansão de um real traumático que escamoteia qualquer possibilidade de sentido totalitário ou de verdade absoluta. Talvez seja possível afirmar que as obras aqui trabalhadas bordejam, cada uma a seu modo, o abismo da falta, do silêncio e do incômodo da existência, mas arriscam manter o vazio em torno do qual se estruturam. Nesta travessia sem margem de segurança, percorrida por autores cientes da incapacidade da linguagem para rearticular os restos do percurso em uma representação única e totalitária, formas e sentidos são continuamente desfeitos para serem refeitos e deslocados, a partir de um saber fazer com a linguagem, criando uma outra forma de dar conta do real, sem tentar decifrá-lo ou esgotá-lo. Um real que, na modernidade, se afasta do conceito de realidade para se aproximar daquilo que escapa à simbolização e que retorna como repetição traumática para o sujeito, um excesso que insiste, deixando marcas.

“O real, justamente, é o que não caminha, é o que atravessa o caminho dessa carruagem. Bem mais do que isso, é o que não cessa de repetir para enterrar essa marcha (...). É o que volta sempre ao mesmo lugar” (Lacan, 2016, p. 5).

Em *A hora da estrela*, *As mulheres de Tijuapapo* ou em *Quarto de despejo*, o sertão é um rastro tênue de paisagem perdida que arrasta corpos e destinos para as margens das metrópoles. É com os restos recolhidos na travessia que lidam as autoras, sem, no entanto, deixarem-se tragar pelos escombros. Clarice, Felinto e Carolina -- cada uma com sua potência própria de usar linguagem fora do lugar comum - incorporam os abalos do percurso à tessitura da narrativa; criam um outro esboço para existências miseráveis, explicitando o incômodo e o frequente apagamento a que são submetidas; fazem do desejo, escrita - lâmina cortante a abrir veredas através de palavras. As três autoras parecem reafirmar a opção pela linguagem, único território possível para manejar o desamparo e a dor de existir. “A linguagem como energia, atividade, trabalho, produtividade do sentido: não somente as palavras e as frase, mas um ‘sentido secreto’, que é mais do que elas. E este ‘sentido secreto’ só se dá por inteiro no nível do silêncio” (Portella, 1977 in Lispector, 2017, p. 214), afirma Eduardo Portella em ensaio sobre *A hora da estrela*, atestando um valor e um lugar para a escrita que parecem ecoar também na literatura de Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus.

Talvez seja isso que queira dizer Maurice Blanchot quando afirma que “a literatura se edifica sobre suas ruínas” (Blanchot, 2011, p. 312), ou sobre o que restou do sujeito após o *eu* ruir sob escombros das certezas, em uma caminhada solitária e silenciosa à beira do abismo da existência, contornando aos tropeços esse vazio central, evitando ser tragado por ele. Não há redenção nesta travessia, tampouco um porto à espera daquele que se arrisca à caminhada. O que se encontra, afirma Blanchot, “é a revelação desse dentro vazio” (Blanchot, 2011, p. 312). Os títulos selecionados para este corpus de pesquisa sinalizam a desagregação do *eu* diante de um outro saber, inconsciente, e apresentam narradores e personagens igualmente desalojados e deslocados, hesitantes ou emudecidos, sistematicamente às voltas com perguntas que poderiam ser a de Maurice Blanchot: “Qual é esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece?” Onde ele caiu? Onde agora? Quando agora? Quem agora?” (Blanchot, 2018, p. 309).

Veredas literárias de um grande sertão: paisagem e linguagem nas obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa

A gente só sabe bem aquilo que não entende.
– Guimarães Rosa

Foram apenas 40 léguas de travessia em direção a Canudos, desde a antiga capital federal, e um itinerário inteiro cartografado pela linguagem: Euclides da Cunha preencheu 158 páginas de uma caderneta de campo durante os quase dois meses que passou na região cobrindo o conflito para *O Estado de S. Paulo*, publicou 32 matérias no jornal paulistano, enviou mais de 50 telegramas sobre o conflito no interior baiano e levou cinco anos para escrever as mais de 600 páginas que compõem *Os sertões*. Mais do que denunciar o conflito que desafiou a recém-proclamada república brasileira e o genocídio praticado no interior da Bahia, Euclides da Cunha se esforça para mapear o contraditório e o desconhecido, e nomear o vasto território do interior do país, que carrega a marca do excesso já em sua estrutura significativa. Ao final, apesar e a partir do vasto inventário realizado durante a visita à região – do levantamento científico e historiográfico às anotações sobre as táticas de guerra, passando pelo levantamento dos vocábulos e expressões locais listadas na caderneta – é a paisagem que dá o título e delinea o eixo da obra máxima do autor. Um sertão que Euclides da Cunha conjuga no plural, explicitando o desafio de dar contorno, limite e fecho a um território que resiste a quaisquer simplificações, terra ignota até o fim.

“Vareda – vereda, caminho”. O vocábulo é o último de uma das inúmeras páginas da caderneta de campo de Euclides da Cunha preenchidas com expressões variadas colhidas durante o período que passou no sertão baiano como correspondente de guerra, entre agosto e outubro de 1897. Na mesma sequência de notas, o autor recolhe também “quero saber do miúdo até o graúdo”, “um lote de dias”, “abortoso” ou “é de hoje que ela morreu”, para citar apenas algumas das expressões que escapam à rudeza da cobertura de um conflito armado e destoam do aparato verbal, científico e bélico utilizados pelo autor para construir *Os sertões*. Termos que ficaram à margem, pouco utilizados por Euclides da Cunha em sua obra

máxima, mas que demarcam um ponto de interesse, contato e contágio com o sertão inventariado e inventado, mais de 50 anos depois, por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*.

Se o sertão se apresentava como um território árido, selvagem e desconhecido para Euclides da Cunha, aonde chegou para cobrir uma guerra e assistiu a uma carnificina, para Guimarães Rosa era a paisagem familiar onde passou a infância, em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, ouvindo histórias de tropeiros e viajantes enquanto ajudava o pai, comerciante, a atender os fregueses. Em maio de 1952, já escritor e diplomata vivendo há anos no exterior, Rosa retorna ao território de origem e cruza 240 quilômetros do sertão mineiro a cavalo, acompanhando uma boiada da fazenda de seu primo, conduzida por Manuel Nardy conhecido como Manuelzão – personagem de muitos de seus contos. Foram dez dias de travessia, de Sirga até Araçaí, descrevendo o que via e ouvia bem como registrando as falas dos vaqueiros, seguidas de comentários breves, nas cadernetas que levava penduradas ao pescoço. O autor preencheu 157 páginas de anotações variadas, de descrições da paisagem a impressões das atividades realizadas pelos vaqueiros, com notas de versos, falas e provérbios entreouvados e recolhidos na travessia. No arquivo de Guimarães Rosa, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP), consta apenas uma das cadernetas manuscritas, usadas na viagem de 1952 – a que corresponde aos últimos dias da travessia pela região. O conteúdo do conjunto das cadernetas – a maior parte das quais eventualmente perdidas ou descartadas – foi copiado, à máquina, em folhas soltas, onde se observam marcas e algumas indicações breves, feitas a lápis colorido e referentes ao possível uso das notas em futuras narrativas imaginadas ou em preparo. O material delinea o mapa imaginário do sertão roseano e contém potentes imagens de aves e bois, do céu e do luar, da lida diária e dos hábitos sertanejos, rastros do percurso de produção do escritor, posteriormente reapropriados e desdobrados em cenas encontradas em contos e, pontualmente, também no romance *Grande sertão: veredas*.

A paisagem sertaneja é o território compartilhado entre Euclides da Cunha e Guimarães Rosa e a linguagem é a fronteira que simultaneamente aproxima e demarca a diferença de estilo e abordagem entre os dois autores. Neste trabalho, paisagem e linguagem serão utilizadas como coordenadas de um percurso móvel, fugidío e flutuante, capazes de possibilitar a criação de múltiplas formas – e limites

– para o sertão. Partindo de um território em comum, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa cruzaram veredas que ora aproximam, ora afastam, as fronteiras geográficas e simbólicas entre o sertão de Minas Gerais, Goiás e Bahia que compõem os seus livros. E forjam, a golpes de letra, uma terceira margem para o desmedido e pouco habitado interior do país. Ambos partem da paisagem, mas vão além, mostrando o que dela resvala nos corpos, hábitos e na linguagem do sertanejo e do jagunço – ou de quem se deixou ajagunçar-se, para usar uma expressão cunhada por Cunha, mas que poderia ter saído das anotações do escritor mineiro.

Na caderneta de campo que ambos carregam a tiracolo, é possível refazer os rastros de pesquisa e impressões coletadas no percurso para a construção das obras máximas. Ambos os autores, ao investigarem o espaço físico e social do sertão, deixam evidente o interesse de pesquisar também a linguagem e o saber sertanejos, mesmo que para uso e finalidades distintos. Se em Rosa o interesse pela reelaboração da linguagem sertaneja conduz todo o percurso de produção literária do autor, em Euclides a língua e o saber regionais emergem da surpresa e do espanto com o que escapa ao escrutínio da ciência positivista. Os dois parecem dividir o anseio de encontrar a palavra mais precisa para definir e nomear coisas, seres e ideias, dando algum contorno a este território que carece de fechos, como afirma Rosa. Mais do que uma análise da forma final e acabada que ambos deram para a região em suas obras máximas, interessa aqui recolher os restos da travessia, identificar brechas que serviram como pontos de virada para a construção das narrativas ou traçar zonas limítrofes entre os autores, lá onde o sertão de Euclides da Cunha esbarra no de Guimarães Rosa, criando zonas de diálogo, contiguidades e contradições.

É fácil – e inevitável, talvez – se perder pelas mais de mil páginas que compõem as duas obras principais de Rosa e de Euclides e pelas múltiplas anotações compiladas em cadernetas, reportagens, leituras críticas e marginalia de ambos os autores. Por isso, as cadernetas de campo servem de fio condutor para uma análise comparada do espanto, do fascínio e das indagações originais que guiaram os autores nesta travessia pelo sertão, e o contorno que conseguiram dar pela linguagem ao nomeá-la. As anotações de campo são aqui utilizadas para uma análise de Euclides da Cunha ou de Guimarães Rosa por eles mesmos e, por vezes, de um em contraponto ao outro, a partir do cotejo entre o material que ambos coletaram em campo e utilizaram para produzir suas obras finais.

Se as anotações iluminam o percurso atravessado para a construção da obra máxima, elas esboçam também a hesitação dos autores e as pausas que fizeram durante o trabalho de pesquisa para visitar um tema, ou revirá-lo do avesso desde a primeira anotação até a construção final. Escrito em linguagem literária a partir de uma série de reportagens e material de campo acrescidos de farto *corpus* teórico das ciências humanas e naturais em voga no final do século XIX, *Os sertões* privilegia uma abordagem sociopolítica de uma situação histórica. Da caderneta à obra final, o reviramento empreendido por Euclides é de ordem conceitual: o autor revê anotações e pontos de vista para relativizar a posição do exército brasileiro e criticar a violência da República contra os moradores do sertão baiano.

Em Euclides da Cunha, o saber sertanejo parece abrir, aos poucos, pequenas brechas no aparato teórico utilizado pelo autor. Na caderneta, impressões sobre a paisagem, os hábitos e a linguagem do sertão ganham espaço entre citações de botânicos, historiadores e militares envolvidos com o conflito. Pouco presentes nas reportagens que Euclides escreve para o *Estado de S. Paulo*, as anotações marginais transbordam para *Os sertões*, explicitam a potência do saber sertanejo, fazem furos – mesmo que mínimos – à homogeneidade da ciência positivista, e conduzem o autor a uma revisão de ponto de vista.

Grande sertão: veredas também parte de observações de viagem e coleta de material *in loco*, mas para inseri-los em uma tradição épica que valoriza a oralidade e a utiliza para condensar numerosos fios de narrativa e influências literárias, ressitua-os no sertão brasileiro. A caderneta é preenchida exclusivamente por *causos* e historietas, expressões, descrições de cenas e paisagens sertanejas, reiterando o desejo do autor de escrever a partir de um saber e de uma linguagem locais. Em Rosa, a torção é de linguagem e de forma narrativa: o autor utiliza a cultura e a língua sertanejas como fio condutor de um sofisticado exercício de elaboração e reelaboração da linguagem, recriando-a ficcionalmente em contos e romance, destacando a potência do pensamento popular construído à margem do conhecimento convencional.

Guimarães Rosa puxa um outro fio da história iniciada por Euclides da Cunha e coloca o jagunço a falar para um visitante letrado que poderia ser o próprio autor de *Os sertões*, invertendo posições e pontos de vista, elaborando os restos de um saber arcaico que sobrevive à violenta chegada do sertão na modernidade, abrindo espaço para o que ficou à margem – pouco ou nunca elaborado por seu predecessor.

Rosa parte do que ficou sufocado pelo aparato científico levantado por Euclides da Cunha, espremido entre referenciais da botânica ou da geologia e do discurso militarista. Para além da paisagem, as expressões ouvidas, anotadas e finalmente incorporadas ou descartadas pelos autores apontam para as sobras do processo de escrita e para o conteúdo que ficou à margem, às vezes trazido à tona apenas décadas mais tarde, em outros livros, a serem investigados em capítulos subsequentes deste trabalho – vozes que se fazem ouvir em outros tempos, paragens e páginas por autores que tiveram a ousadia de revisitar território tão rigorosamente mapeado e exaustivamente nomeado em duas obras monumentais da cartografia literária nacional.

2.1. Uma paisagem que fascina e assombra

Em março de 1897, Euclides da Cunha publicou a primeira de duas partes de um artigo sobre a guerra de Canudos no jornal *O Estado de S. Paulo*. Intitulado *A nossa Vendéia*, o texto buscava argumentos para a derrota da terceira expedição contra o lugarejo, comandada pelo general Moreira César, traçando um paralelo entre o conflito no interior baiano e o movimento que uniu camponeses e nobres contra a Revolução Francesa e os ideais de progresso. A segunda parte do texto foi publicada em julho do mesmo ano, às vésperas de uma nova ofensiva contra a cidadela sitiada, utilizando farto referencial teórico importado da Europa para justificar as falhas técnicas e as sucessivas derrotas do exército brasileiro no campo de batalha. Em meio a uma crescente comoção nacional, Euclides da Cunha foi finalmente convidado pelo jornal paulistano a cobrir o conflito *in loco*, como correspondente de guerra e adido militar ao estado-maior do ministro da Guerra. Em agosto do mesmo ano, parte a bordo do vapor Espírito Santo para Salvador, de onde segue para o sertão com o marechal Machado Bittencourt.

É possível rastrear, da leitura da caderneta de campo de Euclides da Cunha (figuras 8 a 11, p. 158), o percurso traçado para a escrita de *Os sertões* e os atalhos de produção e apuração que o autor utilizou e os que deixou pelo caminho para inventariar o território e tentar decifrar o conflito de Canudos e a paisagem. Já nas anotações iniciais, vislumbram-se temas e termos que servirão como guia para o repórter trilhar o percurso do trabalho de campo até a obra máxima. Estão lá

registros sobre a história dos lugarejos do estado e lembretes de páginas do geógrafo e naturalista Alexander van Humboldt a serem lidas no futuro; anotações detalhadas sobre o clima, com o acompanhamento das temperaturas diárias; impressões sobre a flora e a geologia da região, e descrições da batalha; índices para pesquisa posterior sobre “A Natureza” e “O Homem”, além de diálogos e anotações de representantes do Exército, que servirão de base para a estrutura tripartite de *Os sertões* em “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”. As páginas minuciosamente preenchidas de dados históricos e científicos dão conta do cuidadoso trabalho de apuração levado a cabo pelo repórter para a escrita das matérias que assina para o *Estado de S. Paulo*, e guardam material valioso para os cinco anos de pesquisa complementar que o autor irá realizar para produzir sua obra máxima.

Há um percurso que insiste, desde a primeira reportagem enviada ao jornal paulistano, atravessa as anotações da caderneta e persiste até o fim da obra monumental: aquele que lê o conflito de Canudos pela paisagem, e faz do próprio sertão um personagem sempre a postos para o combate. Em Euclides, o sertão é mais do que palco para o conflito: é uma potência capaz de marcar corpos e destinos à sua imagem e semelhança – bárbaro, árido e selvagem, como o jagunço que o habita; é também contraditório e labiríntico, como a linguagem que o contorna e o descreve. Montanhas e rios são descritos com vigor anímico e parecem travar um embate próprio, somando-se ao palco de batalha como uma potência extra – ora demoníaca, ora iluminada – somada à capacidade de resistência e adaptação dos jagunços. Uma paisagem que fascina e assombra o visitante pouco afeito ao vazio e ao silêncio das superfícies vastas, à aridez e aos espinhos; surpreso diante de um território que alterna entre a secura extrema e o verde do “tempo das águas, em que há fartura”, para citar uma entrada de diário feita pelo autor (Cunha, 1975, p. 16), contraditoriamente fonte de vida e de violência, de abundância e de privação.

É como se o narrador precisasse ajustar o foco e o olhar à cor do sertão, detendo-se em detalhes e às nuances, aos corpos e objetos que se esgueiram entre nuvens de poeira e reentrâncias de um terreno que parece plano, mas que esconde cavernas e trincheiras. E atentar-se às múltiplas tonalidades de vermelho – da terra seca ao barro –; às peles que se mimetizam à superfície árida, confundindo o adversário; e às sequências de colinas que abrigam grutas e buracos rasos e mínimos, escavados a poucos metros do chão, esconderijo suficiente para um jagunço abater centenas de inimigos. Ou ainda dar destaque aos espinhos, muitos,

que cortam a pele e os uniformes pouco resistentes à vegetação; e a água, sempre em falta – salobra, barrenta, tingida de sangue e de corpos mortos.

Euclides da Cunha parece esfregar os olhos, desconcertado, para enxergar melhor o inimigo que brota solitário do chão de terra batida, surpreendendo o adversário, atirando sem direção definida para abater um pelotão inteiro.

Os soldados, estonteados, atiravam ao acaso, na direção provável dos tiros do maldito: uma saraivada de balas passava rugindo pela galhada do umbuzeiro; o atirador sinistro e nunca percebido abaixava apenas a cabeça e passada a onda de balas, continuava, de cócoras, no fundo da trincheira, a tarefa espantosa”[...] trezentos e sessenta e um tiros deu aquele ente fantástico e talvez perdesse muito poucas balas (Cunha, 2000, p. 181).

Não à toa, críticos e pesquisadores da obra do autor destacam o olhar panorâmico que Euclides lança sobre o sertão, com descrições que antecipam o plano sequência cinematográfico e simulam um sobrevoo sobre o planalto central, para depois se aproximar de detalhes da flora, do relevo, do homem e da luta. É um olhar de fascínio e de espanto que guia a narrativa e o desejo de Euclides de submeter a paisagem a um escrutínio exaustivo, como se desse mapeamento fosse emergir a verdade sobre o conflito de Canudos.

Fica a impressão de que, no entanto, subvertendo a lógica e as táticas de batalha, o sertanejo usa o sertão a seu favor, faz dos atalhos do terreno e da aridez da paisagem seu escudo protetor; transforma o salitre retirado dos rios em balas grosseiras de trabucos; faz da “flora agressiva” (Cunha, 2000, p. 137) barreira natural para contenção do inimigo:

certos lugares são realmente impenetráveis – as *macambiras*, com a feição exata de ananases bravos, formam sebes compactas, intransponíveis, sobretudo quando nelas enredam-se as folhas de estomas longos do cansaço urticante, dolorosíssimo (Cunha, 2000, p. 137).

Como em uma ilusão de ótica, ou um golpe de vista – para usar a expressão utilizada por Euclides da Cunha ao chegar a Monte Santo -, o sertão prega peças, vira-se do avesso e exige de quem o cruza o mesmo movimento de deslizamento e travessia – do litoral ao interior, da secura à abundância, da certeza à dúvida, da linearidade ao labirinto, do ordenamento ao caos. Contraditório, o mesmo sertão que queima e arde em chamas – pelo calor em excesso ou pelos incêndios -, que fere e mata – de sede, balas ou espinhos – , também se refaz em cores, em uma sucessão de manhãs irradiantes, com umbuzeiros em flor; ou é capaz de crescer e transbordar vida, como os rios que “empanzina” nas cheias, para usar outra

expressão coletada na região (Cunha, 1971, p. 17) e transposta para a obra máxima (Cunha, 2001, p. 97), passando da morte à ressurreição em uma única travessia, deixando pasmo o viajante-narrador ao ver o “solo ser coberto por amarílis [...] em uma mutação de apoteose” (Cunha, 2001, p. 127).

Da caderneta de campo à obra monumental, é possível acompanhar a travessia do narrador, de um saber mais consistente e homogêneo, estruturado pela ciência positivista, costurado por odes à república e elogios ao exército, visíveis nas reportagens publicadas no *Estadão*, à certeza revisitada, com brechas para a comoção e a hesitação do repórter, diante de um conflito que teima em se estender e surpreender, sem fecho, sem fim, e para a construção poética entre camadas de referências científicas e vocabulário rebuscado, com descrições de paisagem que flertam com o fantástico. Em todo o percurso, desde as primeiras anotações na caderneta, há o choque com uma paisagem que parece ultrapassar o saber importado do litoral, e que escapa a qualquer tentativa de alinhamento à lógica ou à ordem preestabelecidas – terra ignota por botar à prova os limites do saber, da ciência e do progresso.

Há, portanto, um reviramento nesta travessia, um deslocamento ao interior do país que é mais do que geográfico – é também íntimo e imaginário, arrastando o narrador para uma terra estranha e para longe de uma zona de conforto. Escreve Cunha em *Os sertões*:

Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria (Cunha, 2001, p. 677).

Euclides da Cunha utiliza a linha de trem para demarcar e localizar este ponto de viragem entre o cartografado e o desconhecido – um lugar fora de lugar, alheio à pátria, e de costas para o progresso:

Salta-se do trem: transpõe-se poucas centenas de metros entre casas deprimidas; e topa-se para logo à fimbria da praça – o sertão [...] Está-se no ponto de tangência de duas sociedades, de todo alheias uma à outra (Cunha, 2001, p. 677).

A menção à fronteira traçada pela linha de trem já consta da reportagem enviada ao Estado de S. Paulo, em 1º de setembro: “[O lugarejo de Queimadas] é pequeno e atrasado, vivendo em função da estação da estrada de ferro, este arraial obscuro – último elo que nos liga, hoje, às terras civilizadas” (Cunha, 2000, p. 132). A partir desse ponto limítrofe, o saber cultivado na metrópole caduca e manca,

prova-se insuficiente para descrever essa outra cena, “um quadro absolutamente novo; uma flora inteiramente estranha e impressionadora capaz de assombrar o mais experimentado botânico” (Cunha, 2000, p. 134). É do saber em fracasso do repórter que se inicia efetivamente a travessia – e a cobertura – dessa terra estrangeira e de excessos:

perdi-me desastrosamente no meio da multiplicidade das espécies e atravessando, supliciado como Tântalo, o dédalo das veredas estreitas, ignorante e deslumbrado – nunca lamentei tanto a ausência de uma educação prática e sólida e nunca reconheci tanto a inutilidade das maravilhas teóricas com as quais nos iludimos nos tempos acadêmicos (Cunha, 2000, p. 134).

É a cavalo que Euclides da Cunha cruza o sertão, depois de saltar do trem que o leva de Alagoinhas até Queimadas. Ele chega ao vilarejo sem um grão de poeira em seu dólmã, como registra em reportagem para o *Estadão*. Daí para frente, no entanto, o sertão deixa de ser uma paisagem à janela para ser experimentado de corpo inteiro. O tempo de travessia se alonga, e a atenção aos detalhes se amplia. Em Tanquinho, o autor dorme sob um pé de juazeiro e aprecia o luar, segundo nota curta registrada em sua caderneta. Em matéria para o *Estadão*, no entanto, Tanquinho é descrito como um “lugar detestável”, composto por duas casas velhas e água escassa, um vislumbre dos desafios à frente. Cansação, onde Euclides ouve missa ajoelhado em uma saleta apertada – “por que não satisfazer a crença ingênua dos rudes moradores?” (Cunha, 2000, p. 11), pergunta-se em suas anotações –, já merece o termo de povoado. E Quirinquinquá, cinco léguas à frente, funciona como antessala para apreciar a serra de Monte Santo, de onde o autor avista novas espécies de flora e identifica um terreno granítico que funciona como reservatório de água.

A travessia deixa marcas, visíveis no corpo, e afeta a narrativa. É ao chegar a Monte Santo, em 6 de setembro, que Euclides nomeia a transformação provocada pelo sertão criando um verbo, *ajagunçar-se*: alteram-se a cor, a pele e os ossos de quem cruzou o território, alega ele. A reportagem ganha um tom mais pessoal, com o autor descrevendo impressões sobre amigos que reencontra no lugarejo. “Como se muda nessas paragens”, exclama o autor. Dois deles estão irreconhecíveis:

Domingos Leite, um belo tipo de *flâneur*, folgazão nos bons tempos de escola [...] abraçou-me e não o conheci. Vi um homem estranho, barba inculta e crescida, rosto pálido e tostado, voz áspera, vestindo bombachas enormes, coberto de largo chapéu desabado (Cunha, 2000, p. 158).

Outro engenheiro militar, Gustavo Guabiru, chegou a ser preso como jagunço, “e não teve meios de convencer os soldados do engano em que haviam caído” (Cunha, 2000, p. 158), enquanto um renomado capitão transformou-se em um velho combalido pela guerra.

Também na caderneta registram-se notas sobre a aparência, o comportamento e a vestimenta dos sertanejos, pouco utilizadas nas reportagens enviadas ao jornal paulistano – ou talvez perdidas em anotações extraviadas no percurso até a sede do *Estadão*, como explica Walnice Nogueira Galvão, em prefácio da coletânea que compila matérias, telegramas e cartas enviadas por Euclides da Cunha –, e ponto de partida, ainda que embrionário, do que seria a seção “O Homem”, em *Os sertões*. No formato notas, coletadas no calor da hora, as observações ressaltam características gerais do sertanejo, e comparações com o modo de trajar do jagunço e do gaúcho – ambos vaqueiros, destaca Euclides, parágrafos depois de afirmar que “não há sertanejo que não seja vaqueiro” (Cunha, 1975, p. 18). Também estão na caderneta descrições que humanizam o adversário, como o fato de o sertanejo usar alparcatas – pronunciada ‘pracatas’ pelos moradores locais –, observa o repórter, em nota de rodapé (Cunha, 1975, p. 19) –, enquanto o jagunço está sempre com os pés no chão; dele ser pouco amigo de aventuras, e conhecer a paisagem onde vive “pé de pau por pé de pau, palmo a palmo” (Cunha, 1975, p. 20), afastando-se poucas léguas da casa de família ao longo da vida.

Na caderneta, o sertanejo é descrito como um homem “bom, simples, inteligente, inculto, desconfiado, ativo, leal, respeitador, econômico à parcimônia, pouco liberal, afeiçoado ou agradecido, probo e honesto” (Cunha, 1975, p. 19). No livro, as características se complexificam e, tal qual acontece ao estrangeiro que chega à região, o sertanejo também sofre os efeitos da paisagem e se forma à imagem e semelhança do território que o contorna. Ele é, simultaneamente – e contraditoriamente –, forte e desgracioso, preguiçoso e empertigado. “Da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias”, descreve em *Os sertões* (Cunha, 2000, p. 208). Todos são lidos pela chave de um reviramento, de uma travessia e de uma transformação. “Nada é mais surpreendedor do que vê-lo desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas”, afirma (Cunha, 2000, p. 208).

Um incômodo permanente entre sujeito e paisagem atravessa a obra de Euclides da Cunha, com o território sertanejo imprimindo marcas na carne e na linguagem dos que ousam atravessá-lo. Talvez o grande mérito de *Os sertões* tenha sido o de problematizar o que há de aflitivo e paradoxal nesta ampla paisagem que ocupa um lugar simultaneamente central e à margem do território nacional brasileiro. Um interior que, para Euclides, carrega ao mesmo tempo a potência do atraso e da subversão, da privação e da resistência, da ignorância e da sabedoria popular, assustador e fascinante. Euclides consegue explicitar o esforço que faz para reconhecer e nomear um país que o Brasil preferia apenas ignorar ou subjugar, descrito por ele próprio como um homizio (Cunha, 2000, p. 735), ou lugar de desterro, para logo depois se chocar e se decepcionar com a “covardia repugnante, tácita e explicitamente sancionada pelos chefes militares” (Cunha, 2000, p. 727) praticada pelos arautos da ordem e do progresso.

Neste duplo avessamento, o autor é obrigado a rever tanto a convicção que carrega no exército e na ciência como forças salvadoras, quanto a certeza em que se apoiava sobre o atraso de Canudos e o arcaísmo do sertanejo. Não à toa, para Euclides a criação mais monstruosa da campanha chegou nos braços de uma velha, em uma fileira de infelizes: uma criança desfigurada, com uma face arrancada por estilhaços de granada, e a outra sorrindo um “riso incompleto e dolorosíssimo” (pg. 775) – síntese cruel do engodo de modernização do país do qual Canudos foi vítima e a partir do qual o autor foi obrigado a revisitar restos de um saber em fracasso, subvertendo certezas e linguagem para construir *Os sertões*.

2.2.

“Perdi-me desastradamente no meio da multiplicidade das espécies e atravessando, supliciado como Tântalo, o dédalo das veredas estreitas, ignorante e deslumbrado”

Talvez o maior desafio de ler Euclides da Cunha por ele mesmo, utilizando a caderneta de campo como chave de leitura para a produção de *Os sertões*, seja dar conta de acompanhar as alterações de ponto de vista, operadas pelo narrador, desde o momento em que chegou ao interior baiano até os cinco anos em que burilou as informações coletadas na região para produzir a obra final – afetado por uma paisagem que resvala sobre corpos, hábitos e linguagem, com efeitos que não

poupam o sertanejo, a tropa, ou o autor. Se no início a aridez e o desconhecimento da região são utilizados para justificar os sucessivos fracassos do exército brasileiro para derrotar Canudos, depois Euclides inverte o foco do olhar e destaca a forma como o sertanejo utiliza a vegetação, o clima e a geografia a seu favor, levando o autor a ajustar o eixo da narrativa, visitar pontos de vista e revirar certezas para construir *Os sertões*. Não à toa, apesar dos 17 esboços do território que desenha em sua caderneta e dos dois mapas que desenvolve para a região e que chegam à obra máxima, resta uma terra ignota - um ponto que resiste à significação ou que escapa a qualquer representação.

Construída como um permanente embate entre opostos, a estrutura narrativa de *Os sertões* carrega em si a potência do contraditório, transpondo para a linguagem o conflito e os polos de opostos visíveis na paisagem. De certa maneira, esta nova conformação da escrita já está latente na caderneta, com anotações que vão de táticas de guerra às prédicas dos sertanejos, de dados científicos à lista de expressões locais – notas que se misturam, muitas vezes na mesma página, sem quaisquer marcações de fontes ou datas. Se há um eixo teórico-científico que atravessa toda a produção de Euclides da Cunha, da caderneta à obra máxima, há também notas que se mantêm sempre à margem – ou ao ‘beicho da estrada’, para usar uma expressão anotada à página 17 da caderneta do autor – , veredas que se bifurcam à rota narrativa principal, contraponto à síntese conciliadora e reveladora da verdade que o autor se esforça, sem sucesso, para construir.

A pesquisadora Walnice Nogueira Galvão destaca que o conflito de pontos de vista em *Os sertões* é travado por um único narrador – o próprio autor – que elenca opiniões e ângulos conflitantes sem alterar a voz narrativa, saltando apenas da descrição em primeira pessoa do singular para o plural quando quer imprimir maior força e eloquência aos fatos.

É por isso que lemos algumas páginas com longas explicações antropológicas sobre as origens raciais do sertanejo para logo adiante ler outras em que se diz exatamente o contrário. É o que podemos chamar de ‘pensamento oximorótico’, pois o oxímoro em Euclides não sóorna como expressa a dificuldade real de alcançar uma síntese entre doutrinas contraditórias” (Galvão, 1994 *in* Cunha, 2019, p. 630).

Dos três registros textuais que deixou sobre Canudos, as reportagens são o espaço de maior homogeneidade narrativa. Odes ao governo e elogios ao exército são explícitos apenas na versão jornalística dos textos produzidos pelo engenheiro militar e correspondente, que viajou ao palco do conflito com o cargo de adido ao

estado-maior do ministro da Guerra. Restritos à cobertura do conflito e com foco na atuação do exército, os artigos apontam a defesa do discurso patriótico em favor da república, e dão conta do ponto de vista que Euclides lutou para sustentar, mas que acabou por problematizar e questionar, cinco anos depois, ao denunciar a truculência do exército e a degola dos prisioneiros em nome do progresso imposto a qualquer custo.

Nas anotações, é possível entrever brechas ao suposto saber bélico e científico, e um Euclides da Cunha em posição de descanso, relatando almoços e conversas com colegas do exército; ou deixando escapar uma improvável admiração pela resistência do adversário. “Que disciplina extraordinária, a daquela gente!”, afirma Euclides à página 66 da caderneta. A frase integra um longo texto escrito em 26 de setembro, em uma das noites de tiroteio mais intenso, com o repórter tomando notas à luz de um fósforo. O relato foi reproduzido quase na íntegra no *Estado de S. Paulo*, mas o elogio aos jagunços foi suprimido da versão final da matéria, apesar do repórter reconhecer o esforço que fazem para se manterem vivos: “Não vacilam, não recuam, não se entregam, e atiram, atiram sempre dentro de um círculo de fogo formado pelas armas vivamente disparadas de seus batalhões” (Cunha, 2000, p. 191).

As anotações continuam no dia seguinte, com mais ajustes entre a versão da caderneta e a matéria publicada no jornal paulistano. Três parágrafos existem apenas na versão veiculada pelo jornal, com comentários que descrevem o adversário como “atrevido”, “rápidos e ágeis e terríveis”, “seres fantásticos” que se esgueiravam pelas trincheiras até a beira do rio para conseguir uma água barrenta e salobra, sobreviventes fantasmagóricos – “indistintos como duendes” (Cunha, 2000, p. 193). Na sequência, há ainda uma outra inserção: depois de mencionar que os jagunços usam armas mais modernas do que as do exército, e questionar a origem do armamento, Euclides adiciona uma pergunta – com uma hipótese em formato de resposta – apenas à matéria publicada pelo Estadão.

Como as possuem os jagunços? Estou aqui há quinze dias e há quinze dias que, quase sem interrupção, os fanáticos replicam vigorosamente, em tiroteios cerrados, a qualquer ataque; repilo de toda a ideia de que utilizem ainda das munições tomadas às expedições anteriores. Sou levado a acreditar que tem raízes mais fundas esta conflagração lamentável dos sertões (Cunha, 2000, p. 194).

Não há, na caderneta, qualquer separação entre as anotações sobre as batalhas, os dados científicos transcritos de livros e o inventário de termos, expressões e

diálogos dos sertanejos. Com exceção de algumas poucas páginas com a descrição por dias de batalha, quase não há datas guiando o leitor pela caderneta de campo. As anotações tampouco seguem uma ordem cronológica. Não sabemos como ou em quais situações Euclides da Cunha coletou trechos de alguns dos diálogos, ditados e expressões populares anotados na caderneta. Não há menção a datas ou situações nas quais os sertanejos foram ouvidos para o autor recolher essas frases. Quando cotejados com as obras posteriores, encontramos alguns rastros do material na produção das reportagens, e ecos dos depoimentos dos sertanejos nas páginas de *Os sertões*. Algumas das frases reunidas à página 20 da caderneta, por exemplo, integram a reportagem do dia 24 de setembro. Por lá, sabemos que as expressões foram ouvidas no depoimento de uma prisioneira, que chegou ao acampamento ao lado da mãe: “Vila-Nova esta noite *lascou o pé no caminho* e há um *lote de dias* que um *despotismo de gente* tem *abancado* para o Cumbe e Caipã” (Cunha, 2000, p. 183). Anotações esparsas e sem indicação de fonte tomadas à página 36 da caderneta aparecem ao final de *Os sertões*, identificadas como parte do testemunho de uma criança “menor de nove anos”, que sabia manejar o armamento do exército com perfeição: “E por que não? Pois si havia *tribusana velha!*...Haverá de levar pancada, como boi acuado, e ficar *quarando à-toa*, quando a cabrada fechava o samba desautorizando as praças?!” (Cunha, 2001, p. 681).

As poucas notas que Euclides toma sobre os vaqueiros e a boiada na caderneta rendem páginas de forte força poética em *Os sertões*: “(O vaqueiro) é um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias” (Cunha, 2001, p. 212), afirma. Por vezes definido como síntese do atraso e da involução das raças, aqui o sertanejo é pura força, dedicação e probidade, reconhecido como protagonista de um saber fazer primitivo diante de uma paisagem inóspita – com a experiência arcaica ganhando valor e potência de conhecimento, e a linguagem local abrindo pequenas brechas ao saber litorâneo. Na viagem para Canudos, algumas das expressões coletadas sobre os vaqueiros sobrevivem à caderneta e chegam à seção “O Homem”. Ditados como “por onde passa o boi passa o vaqueiro com seu cavalo”, descrições de folguedo popular como as “encamisadas” ou de termos específicos como “mangues”, citadas nas páginas 19 e 16, respectivamente, são incorporadas à narrativa na obra máxima. E outras, de igual potência, parecem não resistir à passagem do tempo ou chegar às páginas de *Os sertões*, como “revoltação”

(Cunha, 1975, p. 25), usada para se referir ao Conselheiro de Canudos, mas que poderia ser aplicada ao jaguncismo em geral – por Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa.

Se o sertão precisou ser submetido a um cuidadoso escrutínio para ser compreendido por Euclides da Cunha, aqui o autor reconhece a potência adaptativa do sertanejo ao que escapa do controle e ao enquadre da ciência, valorizando as tradições e as credices, os desafios cantados em versos e a linguagem forjada às necessidades locais, disparadora de outras leituras para a região. E ainda faz uma crítica aos fazendeiros, que entregam a propriedade ao sertanejo para viver dos lucros da terra à distância, na costa, colocando o cosmopolitismo do litoral em questão:

O fazendeiro do sertão vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. Herdaram velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos (Cunha, 2001, p. 217-218).

Curiosamente, três diferentes trechos nos quais Euclides da Cunha se refere à servidão involuntária do vaqueiro ao fazendeiro – título de uma das seções de “O Homem” – são grifados em lápis vermelho por Guimarães Rosa ao longo de todo *Os sertões*. O exemplar pessoal do autor de *Grande sertão: veredas* (figuras 12 a 15, p. 159) é um dos itens do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP. Em uma marginalia com poucas intervenções gráficas ou textuais, feitas a lápis coloridos, variando entre o grafite, o vermelho e o amarelo, constam marcações em 23 páginas da seção “O Homem”. Chamam a atenção de Rosa descrições sobre a condição subalterna do sertanejo, menções à beleza das Gerais, expressões típicas do universo da vaquejada – como *solta*, para se referir às pastagens sem cerca; *logrador*, para lugar dedicado à criação dos animais, afastado da sede; *encourados*, para vestimenta dos vaqueiros; ou *pede campo*, um pedido de ajuda aos vizinhos no manejo com o rebanho. Em todo o livro, o que salta à página, pelos olhos de Rosa, são vocábulos típicos, particulares, modos de usar a linguagem à sertaneja, realces à paisagem e nomeações de ações e hábitos locais – do período mais propício para a vaquejada à roupa mais apropriada para o clima sertanejo, passando pela descrição da alegria “ruidosa e forte” da boiada.

Mesmo quando destaca trechos sobre “A Luta”, é o léxico sertanejo que parece saltar à leitura de *Os sertões* empreendida por Guimarães Rosa. Expressões como “tenteando a pontaria” (Cunha, 2001, p. 554) ou “faca de arrasto” (Cunha,

2001, p. 563), adjetivos como “espigado” (Cunha, 2001, p. 566) e “lanzuda” (Cunha, 2001, p. 567), ou descrições como “na onda luminosa do luar tranquilo e grande, que abrangia a natureza adormecida e quieta” (Cunha, 2001, p. 541), uma das poucas a ganhar uma anotação à margem, feita a lápis – “onda do luar, adjetivos”, com um asterisco à frente, escreve Rosa -, reforçam o interesse do autor pelas palavras, que coleciona e se apropria para criar uma linguagem própria, tão selvagem e fluida quanto a região à qual se dedica a atravessar e representar.

O processo de decantação das palavras se repete na caderneta de campo do autor mineiro, com a listagem de expressões locais alternando-se à descrição de pequenas cenas e *causos* coletados na região, de anotações de trinados e hábitos de pássaros aos múltiplos nomes para as variações de cores do gado. Das *marginalia* de *Os sertões* aos manuscritos e datiloscritos¹⁰ reunidos com a travessia pela região, nota-se o apreço de Rosa pela descrição de um pormenor, pela captura de uma expressão que nomeie uma essência, um instante ou uma cor. O que não encontra neste inventário, inventa, deforma, duplica e repete, extrai sons onomatopéicos, contorce forma e sentido, fazendo de *Grande sertão: veredas* um território para a experimentação da linguagem.

Se Cunha tenta agarrar a ambivalência da experiência sertaneja com as mãos em tortuosas construções narrativas e elaboradas reflexões teóricas conduzidas por um narrador em primeira pessoa, Rosa a transpõe para seus personagens sem tentar conter, esclarecer ou domesticar quaisquer contradições. Em *Grande sertão: veredas*, o impossível, o incontrolável e o sem sentido estão à espreita em todo o percurso – “o diabo na rua, no meio do redemunho” (Rosa, 2019, p. 15); a inconsistência atravessa o sujeito, dando-lhe formas e deformações – afinal, “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem” (Rosa, 2019, p. 15) –, e funciona como motor para a criação literária, para a busca da palavra que problematize o espanto, para o jogo de linguagem que ilumine a incoerência, transbordando em uma sintaxe caudalosa que se entrega ao leitor “sob a forma de

10 No arquivo de Guimarães Rosa conservado no IEB-USP, consta apenas a caderneta de campo correspondente ao último trecho da viagem, realizada nos dias 27 e 28 de maio de 1952, da fazenda da Sirga a São Francisco. As demais anotações referentes à travessia da boiada que acompanhou ao lado de um grupo de vaqueiros estão sob a forma de cópia datilografada. O próprio autor passou a limpo o manuscrito das demais cadernetas (hoje, descartadas ou desaparecidas), acrescentando às páginas datiloscritas diversas marcações a lápis azul e vermelho, indicando consultas para redação posterior de contos e romance.

enxurrada destrutiva e autodestrutiva de palavras e parágrafos”, como descreve Silviano Santiago para se referir ao *Grande sertão: veredas* (Santiago, 2017, p. 29).

2.3.

“Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe”

No posfácio de *A boiada*, edição que reúne os manuscritos e datiloscritos (figuras 16 a 19, p. 160) da travessia de Guimarães Rosa pelo sertão mineiro, publicada pela ed. Nova Fronteira a partir do material disponível no Fundos Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, a pesquisadora Sandra Vasconcelos resgata um trecho da correspondência do autor para o amigo Pedro Bloch, destacando sua obsessão pela palavra:

Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo pelas minhas Minas Gerais, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. Eu sei o nome das coisas (Vasconcelos, 2011, *in* Rosa, 2011, p. 96).

Como Euclides da Cunha, também o mineiro Guimarães Rosa cruza o sertão à procura da palavra que nomeie a coisa – ou do léxico que se aproxime da solução do enigma da existência. Ambos compartilham uma paisagem, um eixo temático e um método de pesquisa, com anotações em campo e leituras complementares, mas diferem na abordagem e na forma de manejar a linguagem. Se em Cunha depoimentos e manifestações culturais do sertanejo servem para exemplificar ou chancelar uma teoria científica, em Rosa o detalhe mais comezinho e a vida mais ordinária – de bichos, plantas ou gente – servem de matéria bruta para a experimentação da linguagem. Ou, como sintetiza Antônio Candido no clássico ensaio “O homem dos avessos”, “a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir” (Candido, 2002, p. 123).

Do inventário inicial à obra máxima, são muitas as camadas de texto, anotações e pesquisas empreendidas por Guimarães Rosa. O autor faz anotações a mão, passa a limpo para uma cópia datilografada, adiciona apontamentos à margem para organizar o conteúdo por eixos temáticos, corta trechos com linhas transversais, circunda e colore informações. Nomeia as fontes dos *causos*, versos e cantigas coletados na travessia, e anota até o espanto de Zito com aquele senhor de caderneta em punho, que passa todo o tempo “assinando (tomando nota de) toda

aquela bobagem” (Rosa, 2011, p. 36). Traz para a cena um sertão arcaico de personagens míticos às voltas com conflitos atemporais, mas os descreve com o olhar do sujeito da contemporaneidade, atravessado pela dúvida e por saberes que mancam diante dos excessos e da falta de controle dos acontecimentos; um sertão que se aproxima da definição do estouro da boiada, feita por Zito e anotada por Rosa na caderneta de campo (Rosa, 2011, p. 42): “é como o leite que ferve e derrama de repente na chapa”. Há sempre algo que escapa - ao controle ou à representação -, por mais que se procure um sentido ou palavra para nomeá-lo.

Guimarães Rosa parte da matéria vivente e de um exaustivo inventário de linguagem para construir suas narrativas e faz o sertão ser do tamanho do mundo ao autorizar o vaqueiro e o jagunço a falarem, numa polifonia de vozes, sotaques e cores, valorizando a experiência e a paisagem, o arcaico e o ancestral. A construção de sua escrita faz emergir da imensidão semideserta e silenciosa da região um burburinho de sons – como os muitos pássaros e bois que povoam a obra de Rosa e a enchem de cantos e mugidos variados. Aí se destaca a apropriação retrabalhada da língua sertaneja repleta de variantes peculiares, capazes de nomear distâncias e tempos que parecem só existir no sertão, com onomatopeias que beiram um dialeto anímico feito de repetições, improvisos e chiados; e resulta na aproximação da narrativa ao fluxo de um rio, caudaloso e sinuoso, recortando *causos* e paisagens, fazendo emergir histórias e lembranças.

É a voz do sertão que ecoa em berrante na obra de Guimarães Rosa. E talvez o autor só seja capaz de ouvi-la pelo amor imenso que sente pelos Gerais de sua infância, e pelos personagens que habitam suas lembranças. Se Euclides da Cunha se aproxima do sertão pela experiência com o conflito de Canudos, Rosa lança à região um olhar enviesado, ao mesmo tempo familiar e distante, de quem atravessou continentes de saber e saudade, conhecimento e espanto, e ainda se surpreende com o que, na memória, resiste à mudança e à passagem do tempo. O autor se aproxima do ambiente doméstico com um olhar estrangeiro capaz de enxergar matizes variadas e de se engajar numa espécie de tradução do familiar para o universal, do arcaico para o mítico, em uma transliteração que é também a marca do sujeito da contemporaneidade, fraturado e dividido, atravessado pela dúvida e pela ambiguidade. Talvez por isso Rosa se aproprie ou crie tantas palavras que carregam o contraditório e o desmentido em suas estruturas significantes – deslembrar, desmergulhar, desiludir, desmisturar, desguisar, desler, descômodo, para citar

algumas. O uso do prefixo *des* torce o sentido original do termo, revira o verbo, desfaz uma ação, e expõe em ato a incômoda inquietação inerente ao sujeito da modernidade.

Rosa se aproxima da língua materna como de um idioma estrangeiro para o qual se dedica a coletar, compreender e traduzir significantes em verbetes de um dicionário infinito, escrito por quem não se satisfaz com um sentido único e estanque para as palavras. O autor captura ruídos e cheiros em caudalosas descrições poéticas – “a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pelo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. Adonde o movimento esbarrado que se sussurra de uma tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr” (Rosa, 2019, p. 90) –; cria verbos – “o orvalho pripingando, baciadas” (Rosa, 2019, p. 90) – e locuções adjetivas – “um estado de cavalos” (Rosa, 2019, p. 90) – que revelam a força do anímico em uma narrativa alinhavada por um narrador que parece mimetizar-se à paisagem para revelar a potência de vida escondida em detalhes da região.

Há no autor um desejo de habitar a língua, transformando-a em território, traçando com ela e a partir dela uma geografia íntima, mistura de uma cartografia real com outra inventada, sem compromisso de distinguir uma da outra. Inquieto, anota na caderneta detalhes da flora e da fauna do Cerrado, descreve cheiros, sons e sensações – “do capão, enorme. Seu sussurro. Sua sombra grande (seu sol e): um bicho entra aí como uma pessoa entra em casa” (Rosa, 2011, p. 73) à lista de essências olfativas que marcam a região, “bate caixa (flor) – laranjeira do campo – cagaiteira (flor) – pequi (flor) – fede!” (Rosa, 2011, p. 74) – faz relatos minuciosos dos hábitos dos animais e constrói imagens poéticas da paisagem – “no céu, a boiada de nuvens brancas” (Rosa, 2011, p. 74) ou “morros azuis me percorrem. Desenharam-se do céu” (Rosa, 2011, p. 15) – além de apresentar, de tempos em tempos, as etapas e roteiros da viagem. Os pássaros dão o compasso da travessia: do cro-cro-croó do socó ao kéo-kéo-kéo da siriema, passando pelo uhu-hum do mutum, o inventário de onomatopeias coletadas no interior mineiro se faz ouvir ao longo de toda a narrativa de *Grande sertão: veredas*, em pausas à beira de remansos, conversas em torno da fogueira ou quebrando o silêncio das madrugadas insones. Mas são os *causos*, versos e cantigas que coleta de moradores da região que mais preenchem as páginas da caderneta, ecoando em motes para trechos e diálogos de contos e romances posteriores do autor, criando a impressão de que há um mar de

histórias brotando do chão do sertão.

Tomando emprestado expressão coletada por Euclides da Cunha em sua caderneta de campo, a “revoltação” (Cunha, 1975, p. 25) proposta por Rosa em *Grande sertão: veredas* é a abertura que o autor faz à escuta do outro – esse sujeito feito (e efeito) de um silêncio histórico – e de si mesmo, estrangeiro na própria casa, que retorna ao interior da própria infância depois de uma longa temporada no exterior como diplomata. Trazendo na bagagem um amplo conhecimento de idiomas, e de literaturas e leituras múltiplas, o médico de formação e diplomata de carreira se faz ouvinte e artesão, manejando palavras como quem molda o barro, subvertendo a relação do sujeito com a linguagem em uma inquietação permanente com os significantes que escorrem de causos, riachos e memórias.

Em *Grande sertão: veredas*, os recortes temáticos presentes na caderneta se repetem – pássaros, boiadas, potentes descrições da vegetação, causos e historietas colhidas no sertão –, mas deslocados de qualquer função instrumental. No romance, o material coletado em campo costura pausas, desvios e silêncios à trama principal. É assim que relatos de batalha e códigos de ética de jagunços se mesclam a descrições de voos de pássaros e cheiro de orvalho, enquanto a chegada dos homens mais temíveis da região é contada entre o estalo das estrelas e o “estado de cavalos”, “semeando poeiras do sertão” (Rosa, 2019, p. 90). Em Rosa, qualquer episódio, impressão ou sensação, por menor ou mais banal que seja, carrega a potência de uma história épica. Em uma delas, Riobaldo cruza a fronteira mineira e chega ao Jalapão, onde foi convidado para ser padrinho de um bebê para quem sugere o nome Diadorim, com missa rezada por um padre baiano vindo de um arraial onde toda população – “homens, mulheres, as crias, os velhos, o padre com seus apetrechos e cruz e a imagem da igreja” (Rosa, 2019, p. 48) – cruzara o sertão marchando, cantando e rezando, em busca de riquezas. “O cortejo dos baianos dava aparência com uma festa. No sertão, até enterro simples é festa” (Rosa, 2019, p. 48), relata Rosa, puxando o fio de uma trama que remete ao sertão de Euclides da Cunha, mas pelo seu avesso.

Do esboço inicial aos romances e contos que virão depois, é também a língua da infância, sempre retrabalhada com a erudição do adulto – ouvida desde o seu nascedouro, quando ainda era pura aliteração, antes de ganhar consistência ou prender-se a um sentido estanque – que Rosa maneja, modela, deforma e transforma para narrar a experiência de avessamento e travessia pelo interior mineiro, criando

um estilo e cunhando uma linguagem que escapam a qualquer instrumentalidade, e um narrador complexo, que não se contenta com as ordens “caladas e retas” do jaguncismo, ou com o “brigar, beber e comer” que pautam os “momentos de relaxação” (Rosa, 2019, p. 128) dos bandos de sertanejos. O impacto da narrativa de *Grande sertão: veredas* talvez surja do deslizamento entre a hesitação do jagunço em combate e a revisão crítica a que se submete quando lança uma mirada em retrospecto aos anos de juventude e as dúvidas que lhe consumiam no percurso. Neste sertão mítico que transborda ferocidade, para usar a definição de Silviano Santiago, Rosa faz surgir um jagunço hesitante, que cruza às cegas um mundo desencantado, contraditório e enigmático, mas segue em frente costurando e descosturando o desejo com palavras.

O incerto e o indecível – para utilizar um termo de Jacques Derrida recuperado por Silviano Santiago ao se referir ao romance do autor mineiro – esparramam-se pelo texto, enxarcando forma e conteúdo, borrando as margens de personagens e linguagem. Rosa constrói Riobaldo a partir de restos do sujeito iluminista – papel tão bem encarnado pelo narrador de Euclides da Cunha: o personagem parece surgir dos escombros da convicção positivista em um país que rumaria do arcaísmo ao progresso, do fragmento ao desejo de completude, da dúvida à busca de esclarecimento, da atenção às particularidades regionais à tentativa de construir um Estado-nação. Riobaldo encarna a ambiguidade do texto de Euclides da Cunha, colocando em primeira pessoa as dúvidas, hesitações e contradições da travessia pelo sertão. Se Euclides coleta para representar, Rosa investiga para problematizar, encenando o impossível e o indizível da representação literária através de um texto “fluvial” – citando Silviano Santiago uma vez mais – que explicita a imprecisão dos personagens, a mobilidade de escolhas e a fragmentação de sentidos.

2.4.

Terceira margem: o rio como ponto de encontro com o espanto e com a falta

Se Euclides da Cunha escolhe a linha do trem para demarcar a fronteira entre civilização e barbárie, verdadeiro ponto de virada narrativa entre o litoral que o autor carrega em seus livros e convicções, e o interior selvagem e desconhecido

com o qual se depara ao chegar ao norte baiano, Guimarães Rosa¹¹ se apropria de um percurso tortuoso e de fluxo contínuo para delinear o ponto de reviramento e transformação: em sua obra, é o rio, sujeito a estiagens e transbordamentos, calmarias e correntezas, aberturas e estreitamentos, que marca o ritmo e demarca o eixo narrativo em *Grande sertão: veredas*, partindo em duas a vida de Riobaldo e Diadorim.

Opondo-se à aridez e aos leitos secos do sertão de Euclides da Cunha, em Rosa, os rios escorrem vida e mudam destinos. É no encontro entre o de-Janeiro de águas claras e a pura imensidade barrenta do-Chico, feito de “aguagem bruta, traiçoeira, [...] cheio de baques, modos moles, de esfrio e uns sussurros de desamparo” (Rosa, 2019, p. 81), que o jovem Riobaldo conhece o Menino de olhos tão verdes quanto a cor dos buritis, diferente de todo o mundo, de quem só foi saber o nome anos depois. E experimenta o medo, o desejo e a vergonha pela primeira vez. “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! [...] Eu tinha o medo imediato” (Rosa, 2019, p. 81), afirma repetidas vezes o personagem. Ao embarcar com o menino numa canoa de peroba – “daquelas que afundam inteira” (Rosa, 2019, p. 81) – no porto do Rio de-Janeiro e enfrentar o “bambalango” do encontro das águas guiado por um barqueiro, Riobaldo avistou aquilo que de maior viu em toda a sua vida: o Rio São Francisco – “aquele, daquele dia”, esclarece (Rosa, 2019, p. 82). A travessia, afirma, marcou um ponto de virada para o protagonista: no retorno ao porto para encontrar a mãe - que morre tempos depois - Riobaldo já não sentia nada, apenas uma transformação pesável, atestando que para “muita coisa importante falta nome” (Rosa, 2019, p. 84).

O ponto de encontro decisivo para o romance de Rosa já consta da caderneta de campo do autor, e nada aponta para a relevância que o trecho ganhará ao ser transposto para o romance. Em um material de farta marginalia, com anotações que estabelecem percursos temáticos para produção posterior, a menção ao Rio de Janeiro e ao barrento São Francisco não ganham qualquer observação extra do autor. O osso da cena já está descrito nos datiloscritos. Por lá, sabemos que no porto do Rio de Janeiro há canoas longas escavadas em madeiras de pau d’óleo e que

¹¹ O trem é citado nos datiloscritos de Rosa, mas a partir do barulho que emite – “o som do trem (seu de desleixo) forma uma linha quebrada (regular)” (p. 15) –, da decoração que carrega – “vasinho com flores, à frente da locomotiva” (p. 15) – ou da carga que transporta “TREM DE GADO. Passando (Brumadinho). Alguns bois, ao extremo de uma das gaiolas, conseguiram-se deitar” (p. 16).

Pedrinho, como o tio do Menino em *Grande sertão: veredas*, vinha de Os Porcos, oco do mundo localizado “nos gerais de Lassance” (Rosa, 2019, p. 79), e não plantou arroz naquele ano porque enviuvara – expressão e informações que se repetem no romance. São cacos mínimos, mas fundamentais, coletados em uma travessia geográfica, reorganizados e transfigurados pelo autor para compor um episódio-chave na obra máxima. Material burilado e reinventado pelo autor em *Grande sertão: veredas*, em um exercício contínuo de escuta e experimentação, aprimoramento e reescritura.

No livro, o rio demarca o encontro com o espanto e com a falta – de sentido, clareza ou palavra – de onde partem não só a canoa de Riobaldo e Diadorim, mas o eixo central da construção de *Grande sertão: veredas*. Rosa concentra em um único episódio o atravessamento da infância à vida adulta, dos tempos de paz à transformação em jagunço, da descoberta do amor e da dor. A travessia guarda um segredo e aponta para a ignorância do sujeito da contemporaneidade, caminhando às cegas em busca de seu desejo, que só ganha contorno e algum sentido quando passado a limpo, em retrospecto, durante narração para um ouvinte letrado. “O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (Rosa, 2019, p. 129).

Riobaldo surpreende-se com a força do Menino do Porto, que “tirava aumento para sua coragem” (Rosa, 2019, p. 82), dando ordens ao barqueiro – “você não arreda daqui, fica tomando conta” (Rosa, 2019, p. 82) – encarando o corpo de um grande rio, enfrentando a provocação de um desconhecido com uma faca em punho. E admite ter sido afetado pelo simples toque do rapaz que, com uma mão quente e macia, deixara-lhe “vergonhoso e perturbado” (Rosa, 2019, p. 80). Ao narrar o episódio em retrospecto, o protagonista criado por Rosa questiona o acaso e a potência do encontro: “Por que foi que eu conheci aquele menino?” (Rosa, 2019, p. 84); “deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?” (Rosa, 2019, p. 85). Semelhante a uma aparição – o menino bem-vestido e de traços finos vai embora sem sequer dizer o nome –, o encontro desestabiliza o sujeito, lança o protagonista em uma incômoda zona de estranheza, ludibriando formas fixas e verdades arraigadas.

O Menino que desafiou Riobaldo à travessia dos rios retorna à cena e o põe à prova novamente, anos à frente, em outro encontro ao acaso, no rancho do fazendeiro Manoel Inácio. Nomeando-se Reinaldo, e só depois apresentando-se

como Diadorim, é com o Menino agora moço que Riobaldo segue viagem para entregar um carregamento de armas e munições a Joca Ramiro, integrando-se de vez ao bando do jagunço. É também Reinaldo quem faz Riobaldo lançar um outro olhar para o sertão, furando a consistência daquele universo de morte e fúria entre homens de armas, para enxergar “criaturas de beleza” (Rosa, 2019, p. 108), das garças brancas enfileiradas no lago ao manuelzinho-da-crôa, o passarinho mais bonito da região, sempre a voar em par, dando beijos “de biquiniquim” (Rosa, 2019, p. 108), em um ‘mineirismo’ que rima com Diadorim. “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando por prazer de enfeite a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso”, conta Riobaldo (Rosa, 2019, p. 108).

Do olhar de sobrevoos lançado por Euclides da Cunha, à mirada que aproxima e transtorna lançada por Rosa através de Diadorim: em *Grande sertão: veredas*, os olhos da donzela travestida de jagunço fazem marcas e deixam rastros em Riobaldo, borram as margens do sujeito, inscrevem dúvidas e provocam mudanças de sentido, rompendo o que o filósofo George Didi-Huberman chamou de “esperança positivista de apreender o real” (Didi-Huberman, 2020, p. 187). Do olhar que perscruta e decifra àquele que duvida do que vê; do olhar que se esforça para normatizar a realidade àquele que investiga novos ângulos de visão: o que vem à tona com a mudança de perspectiva do sujeito – aqui ilustrado pelo protagonista criado por Rosa – diante do mundo é a dúvida e o mal-estar, o paradoxo que se esconde sob a imagem especular; a queda da representação como síntese tranquilizadora dos sentidos; a vertigem que derruba Riobaldo diante do corpo revelado de Diadorim, ao final da trama.

Didi-Huberman chama de rasgadura o movimento do especular ao especulativo empreendido pelas artes e pela literatura desde a chegada à modernidade, rompendo com os limites impostos pela lógica kantiana de encerrar o saber e o sujeito em uma espécie de *caixa da representação*, dispositivo de superfície fechada e sem suturas, capaz de dar concretude e unidade à síntese representativa. Para Didi-Huberman, é necessário romper com a segurança da caixa, “forçar a parede, nela encontrar a falha [...] Quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume um risco de morte para o sujeito do saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber”, completa (Didi-Huberman, 2013, p. 185-186).

O encontro de Riobaldo com Diadorim lança o jagunço para fora da lógica mítica e de sentidos estanques, em uma espiral de incertezas e hesitação. Desconcertado, Riobaldo admite que fica sem palavras, com a visão turva e os sentidos embotados depois de ver o excesso de cores pelos olhos de Diadorim.

Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. De manhã, o rio alto, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vivez de tudo aquilo (Rosa, 2019, p. 111).

Se em Euclides o olhar serve de escrutínio e apropriação de um sertão que se dá à interpretação, em Rosa o olhar lançado por Diadorim é uma faísca, um clarão, que ilumina o detalhe de uma cena, do voo de um pássaro à forma de uma nuvem, e faz surgir um outro sertão – simultaneamente íntimo e desconhecido, que se abre à falta de sentido, aos afetos e à incompletude inerente ao feminino – que em tudo se opõe ao universo de permanentes armas em riste do jaguncismo que dita as regras na região. “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza” (Rosa, 2019, p. 107), atesta Riobaldo.

“Carece de ter coragem”, afirma Diadorim ao menino Riobaldo, ao desafiar-lo a cruzar os limites do de-Janeiro para chegar ao de-Chico. A travessia que o transforma é um convite à ultrapassagem e ao deslocamento, ampliando as margens e os sentidos do sertão, provocando furos no universo mítico, totalitário e universalizante, do jaguncismo. Nesta outra margem, as leis de mediação simbólica do discurso falocêntrico caducam, rompendo as coordenadas de paisagem e linguagem que sustentam a representação clássica, abrindo-se às experiências sensoriais e fantasmáticas – sentidas na pele, no corpo, na carne de Riobaldo.

Rosa cria personagens que portam a contradição em seu corpo e em seu nome: Diadorim significa “serva de Deus”, donzela que se oferece em sacrifício para honrar o pai, Joca Ramiro; tem a pele suave e gestos irascíveis; olhos que iluminam fragmentos, e passos de quem segue, inabalável, o código de honra e valentia do patriarca. Travestida de jagunço, Diadorim provoca em Riobaldo efeito oposto: um *des-jagunçar-se*, uma abertura à beleza e à dúvida, ao detalhe e ao fragmento, e um corpo que ganha outro estatuto, entre o biológico e o simbólico, atravessado e marcado por palavras e miradas, gestos e cheiros. O olhar de Diadorim, já afirmara Riobaldo, o remete à mãe – ao feminino e ao que ele comporta de abertura e não-saber, criando brechas ao falocentrismo dominante na região. Talvez por isso a

aparição de Diadorim embace a visão de Riobaldo – “Diadorim é minha neblina” (Rosa, 2019, p. 25) – , desordene os sentidos e exija do protagonista uma torção, uma revisão de ponto de vista, um outro entendimento para a existência: “a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!” (Rosa, 2019, p. 108).

É esse caldo de convicções revistas, sempre prestes a transbordar, que Rosa maneja com a linguagem, revendo sentidos estanques com uma língua flexível, movediça, capaz de deslocar significantes até deformá-los e transformá-los para tentar captar e nomear cores, sons e sensações. Para David Arrigucci, o autor mineiro ousa ao mesclar formas narrativas clássica e contemporânea para contar a ambiguidade de um herói moderno inserido em um cenário mítico, construído a partir da tradição épica de entrelaçar múltiplas histórias da tradição oral sem, no entanto, transformá-las em uma síntese compartilhável.

A singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o narrador (Arrigucci, 1994 *in* Rosa, 2019, p. 478).

Ao final, é o romance – forma burguesa e citadina de contar histórias por excelência – a técnica escolhida por Rosa para abrigar múltiplos estilos narrativos, torcer a sintaxe e a ordem cronológica e criar uma paisagem literária tão complexa e labiríntica quanto a mente em torvelinho do jagunço cansado e consumido por dúvidas que narra a trama que protagonizou. “Nonada” (Rosa, 2019, p. 15), naquela imensidão de céu e terra onde “mancha o campo a sombra grande de uma nuvem” (Rosa, 2019, p. 15), Rosa inventa uma língua para dar voz e contorno à existência complexa de homens simples. E usa a figura mítica do diabo para emular o duplo do próprio homem e dar visibilidade ao sujeito fraturado e ambíguo da modernidade, atravessado por dúvidas e crises de consciência, costurados por episódios alternados de medo e coragem.

Em Rosa, o inimigo é íntimo e familiar, e chega esgueirando-se por entre certezas, brotando por entre pontos de vista, crescendo em contradições e medo, “esse produzido por dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelhos” (Rosa, 2019, p. 264). O medo brota da guerra, mas também do amor. Afinal, é a paixão que sente por outro jagunço que faz Riobaldo ultrapassar as margens de um rio; fechar um pacto com o diabo para depois duvidar da

existência dele; tornar-se ele próprio chefe dos jagunços, apesar de toda a hesitação que o atravessa; cruzar o temido Liso do Sussuarão para enfrentar Hermógenes, numa batalha sem vencedores; ficar fora de combate e retirar-se do campo de batalha para sempre, com a morte de Diadorim, levando com ele “só o menino, o cego, e os catrumanos vivos sobrados: esses eu carecia de repor de volta, na terra deles, nos lugares” (Rosa, 2019, p. 429) e restos de histórias a serem deslidas, desmisturadas e desacomodadas de quaisquer formas fixas, para delas advirem uma “coisa-outra”, uma “sobre-coisa”, um saber “tudo diverso” – seguindo à risca o conselho do compadre Quelemém.

3

Um sertão no feminino: falta, silêncio e desejo em Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus

*Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar,
cidade acaba com o sertão. Acaba? -
Guimarães Rosa*

A hora da estrela foi o último romance publicado por Clarice Lispector. Escrito no ano da morte da autora, em 1977, o livro retrata os últimos dias de vida de uma migrante nordestina no Rio de Janeiro. Macabéa, nome-síntese de um povo inteiro, carrega em seu corpo as marcas de uma vida de privações. Talvez por isso a autora leve algumas páginas até nomeá-la: Macabéa é uma, mas também é várias dessas moças nordestinas “espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. [...] Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?” (Lispector, 2017, p. 49), questiona-se Clarice. Macabéa nasce de uma urgência: dar nome à dor, à falta e ao silêncio daqueles que têm vida porque respiram, mas que pouco vivem, ou vivem com tão pouco em uma cidade “toda feita contra ela” (Lispector, 2017, p. 50). E de um lampejo: o narrador decide contar a história porque “pegou no ar e de relance” (Lispector, 2017, p. 48) o sofrimento de uma desconhecida que passava pela rua. Do encontro com o efêmero, com o “instante-já” de um piscar de olhos, com fragmentos de uma vida quase-nada, Clarice Lispector assume o compromisso ético e estético de preparar um romance, antes que tudo se desvaneça, antes do fim. “Porque há o direito ao grito”, afinal. “Então eu grito” (Lispector, 2017, p. 49).

As mulheres de Tijucopapo é o primeiro romance de Marilene Felinto. Publicado em 1982, o livro narra a trajetória de Rísia, da infância pobre no sertão pernambucano à mudança para Recife, da existência miserável em São Paulo até o seu percurso de volta à cidade natal de sua mãe, em uma viagem de retorno às origens de sua dor, silêncio e raiva desmedidas. Como em Clarice Lispector, Felinto também escolheu um nome de origem hebraica para a mãe da protagonista errante: Nema – variante de *neminis*, ninguém, nasceu de uma família com mais de dez filhos em Tijucopapo, no ano de 1935, e foi dada para adoção ainda “novinha feito um filhote” em “uma noite de luar”, para não morrer “daquela fome que era toda de farinha e charque e falta d’água” (Felinto, 2004, p. 26). Rísia quer entender a origem de luta, miséria e desamor que marcam as duas gerações da família. É o passado,

portanto, o fio condutor da narrativa: “tudo aconteceu num tempo de menina. O resto, a vida, é redundância” (Felinto, 2004, 138), afirma.

Poucos anos separam a publicação de *A hora da estrela* da de *As mulheres de Tijucopapo*. A história de Macabea é escrita às vésperas da morte de Clarice Lispector, aos 56 anos; Rísia é uma personagem da juventude de Marilene Felinto, escrita quando ela tinha 23 anos e terminava o curso de Literatura na Universidade de São Paulo. Os dois romances parecem responder à mesma urgência: dar voz à dor e à solidão a partir de personagens que vivem à margem, sem, no entanto, tentar preencher suas faltas. “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (Lispector, 2017, p. 51), afirma Clarice. E Marilene responde ao apelo da autora de *A hora da estrela*, ao construir uma personagem em guerra, que faz do silêncio ancestral um jorro narrativo, um puro gozar que flerta com a violência e com a morte o tempo todo. Sobram em Rísia a fúria e o inconformismo que faltam à personagem criada por Clarice Lispector. É ela quem vocifera, com todas as células do corpo, a dor, o silêncio e o “direto ao grito”¹² da protagonista emudecida de *A hora da estrela*, e de tantas outras *macabeas, marias e lindonéias*¹³ que vieram antes dela.

Mais de uma década antes de Clarice Lispector criar uma personagem que “mastigava papel bem mastigadinho” (Lispector, 2017, p. 64) para matar a fome e o desejo, e engolir palavras, Carolina Maria de Jesus fazia da falta a potência para transformar vida em literatura, desassossego em arte, e se sustentar como sujeito a partir da linguagem. Neta de escravos, nascida em 1914, a mineira de Sacramento teve uma vida implacável e reagiu à altura: empregada doméstica e catadora de papel, morou grande parte da vida em quartos de empregada ou em barracos, de favela ou de sapé, ao relento ou à margem das estradas. Sonhava viver em uma casa de telhas.

Como tantos, foi para São Paulo – onde chegou de carona, levada por um de seus patrões, depois de cruzar todo o sertão mineiro a pé, em busca de tratamento para as pernas, sempre pesadas e doentes, e de oportunidades – e encontrou uma cidade assustadora, “em todas as direções que se olha alguém está correndo” [...]

¹² Um dos doze títulos possíveis para *A hora da estrela*, listados por Clarice Lispector.

¹³ Título da canção escrita por Caetano Veloso, a pedido de Nara Leão, inspirada na obra *A Bela Lindonéia*, ou *A Gionconda do subúrbio*, do artista plástico Rubens Guerchman. A música integra o disco homônimo, de Nara Leão, e também o disco-manifesto *Tropicália, ou Panis at circenses*, de 1968.

“tenho a sensação de estar transferindo-me de um planeta para outro”, descreve nas páginas 47 e 48 de *Um Brasil para os brasileiros*¹⁴ (figuras 22 a 25, p. 162). O ano era 1947. Carolina trabalhou em algumas casas de família, sem se adaptar a nenhuma delas. Morou na rua antes de chegar à favela do Canindé, às margens do Tietê, para onde ela e outros indigentes foram enviados por ordem do então prefeito Adhemar de Barros. Constrói seu barraco com as próprias mãos.

Na metrópole, encanta-se com o amanhecer na cidade – “um espetáculo fabuloso”, anota ela, em seu diário (Jesus, p. 49) –, mas assustou-se com a multidão frenética da Estação da Luz, empurrando-se uns aos outros, e com a agitação indomável de seus próprios pensamentos. “Que desordem mental tremenda. Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente”, afirma à página 50 de *Um Brasil para os brasileiros*. Do encontro com São Paulo nasceu o desejo de transformar desassossego em escrita, e de fazer da travessia, geográfica e existencial, um percurso de palavras. “Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever. – Escrevi”, completa, à página 51 do mesmo manuscrito.

Mãe solteira de três filhos, muitas vezes sem ter nada para comer, Carolina tirava o seu sustento do lixo. Lutava diariamente contra a fome, que de alguma forma conseguiu combater com a ajuda das palavras: Carolina manteve por cerca de cinco anos (1955-1960) um diário registrado em mais de 35 cadernos que, editados, transformaram-se no sucesso editorial *Quarto de despejo* (figuras 26 a 29, p. 163). Publicado em 1960, com a ajuda do jornalista Audálio Dantas, que a conheceu ao fazer uma matéria na favela do Canindé para a revista *O Cruzeiro*, o livro vendeu mais de 100 mil exemplares e foi traduzido em 40 países. A sessão de autógrafos na capital paulistana foi a hora da estrela de Carolina: mais de 600 exemplares do diário foram vendidos em uma só noite. A autora não terá

¹⁴ O manuscrito *Um Brasil para brasileiros*, utilizado e referenciado ao longo deste trabalho, encontra-se sob a guarda do Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro. Os originais compõem-se de um longo trecho em prosa de apresentação dos poemas e dos versos transcritos, ambos de Carolina Maria de Jesus. Dois cadernos manuscritos, um com diversos poemas intitulado “Um Brasil” e outro contendo diversas narrativas autobiográficas nomeado “Um Brasil para brasileiros”, foram entregues pela autora à jornalista Clélia Pisa e à editora francesa Maryvonne Lapouge, em 1972. O material serviu de base para o livro póstumo *Journal de Bitita*, publicado primeiro na França (1982) e posteriormente no Brasil, pela editora Nova Fronteira (1986), e pela Editora Sesi-SP (2014). As edições brasileiras não fazem qualquer menção ao fato da obra ser o resultado de uma tradução de trechos selecionados do manuscrito original.

reconhecimento parecido nas obras posteriores. Em seus escritos, faz digressões sobre política, a rotina precária na favela e a pobreza extrema em que vive. Mas o que salta das páginas são os gestos de resistência e os instantes poéticos que constrói em meio à lama, ao detrito e à dor.

Uma foto registra o instante do encontro improvável entre Clarice Lispector e Carolina de Jesus (figura 20, 161), amparadas por uma estante de livros ao fundo. A imagem integra o acervo de Clarice Lispector, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, sem crédito identificado. Segundo registrou Paulo Mendes Campos em artigo para a revista *Manchete*, de agosto de 1961 (figura 21, p. 161), as autoras foram fotografadas durante um evento de lançamento, no Rio de Janeiro¹⁵. Na ocasião, em autógrafo a Clarice, Carolina escreve: “À ilustrada e culta escritora Clarice Lispector, desejo-te felicidade na vida”. No curto texto, a escritora-catadora reconhece e explicita o abismo social que as separa, enquanto aponta para o que parece faltar à renomada escritora. “Embora ilustrada e culta, da mesma forma que ela, Clarice pode não ter felicidade na vida”, especula Ana Chiara sobre o encontro entre as duas, para logo completar: “o que as uniu para a foto talvez tenha sido a busca de felicidade” (Chiara, 2006, p. 93-94).

A migrante Carolina que chega de carona à cidade grande poderia ter sido uma das muitas *Macabeas* a desencantar, anônima e em silêncio, esmagada pela vida na metrópole, alucinada de fome “pensando em coxa de vaca” ao deitar-se (Lispector, 2017, p. 64). Mas a autora se recusa a ser mais um corpo invisível e emudecido pela pobreza urbana, e se apropria da escrita como espaço de insurgência para o desejo e para a poesia. Em Carolina, a saudade é narrada em verso – “quando surge a alvorada, a passarada percorre a imensidão, que gorjeio harmonioso e sonoro: é alegria lá do sertão” (1960, pg. 87) – e a fome revela a potência do sonho: “percebi que andando de um lado para o outro o pensamento

¹⁵ Reproduzo o trecho da matéria, publicada na edição de agosto de 1961, na revista *Manchete*, disponível online. (Campos, 1961, p. 43):

“Mas termino este texto com um esplêndido diálogo de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus. A autora de *Quarto de Despejo* autografou um livro seu para Clarice com a seguinte dedicatória: *À ilustrada e culta escritora Clarice Lispector desejo felicidades na vida.*

- Ah, muito obrigada. Gostei da dedicatória.

- Botei felicidades porque é isso que importa pra gente, não é?

Clarice é fã de Carolina. Tiraram juntas uma fotografia. Carolina:

- Tive olhando o seu livro: Como você escreve elegante!

- E como você escreve verdadeiro, Carolina!

poético dissipava um pouco. Quando sentia fome as ideias eram mais intensas”, explica, à página 62 do manuscrito “Um Brasil para brasileiros”. À falta de comida, sobram pensamentos e palavras, indomáveis. “Creio que já familiarizei com essa miniatura de calvário. Quando percebo que estou exausta, sento com o lápis na mão e escrevo”, afirma à página 63 do mesmo manuscrito. “Invejo as pessoas que podem dominar a sua mente”, completa.

Também para Clarice, a escrita se equilibra entre angústia e salvação, ponto de contato possível entre o sujeito e os outros, forma singular de habitar o mundo. “Tenho períodos de produzir intensamente e tenho períodos-hiato em que a vida fica intolerável”, afirma a autora em entrevista à TV Cultura, poucos meses antes de publicar *A hora da estrela*. Vida traçada entre escrita e silêncio, fronteira íntima entre claridade e loucura. Intervalos que ditam o ritmo da existência: “podem ser longos e eu vegeto nesse período. Ou, então, para me salvar, me lanço logo noutra coisa”, completa Clarice, no mesmo depoimento. Ambas as autoras fazem da escrita, abrigo, mesmo que instável e precário; transmutam falta em potência; e fazem do espaço – seja ele um quarto de despejo ou de pensão – território para a linguagem e para inscrição do desejo.

Um artigo de Marilene Felinto publicado no *Suplemento de Pernambuco* de dezembro de 2021 recria o mapa imaginário de duas infâncias em exílio na capital pernambucana nas décadas de 1920 e 1950. No texto, intitulado “Clarice Lispector e a alegria fatal de Recife”, Felinto compara o percurso provável da autora de *A hora da estrela* em uma cidade ainda acanhada e cruzada por bondes com os resquícios de lembranças que tem de uma Recife empobrecida, “mistura de miséria absoluta com modernidade espantosa” (Felinto, 2021, p.). Em tempos distintos, as autoras viveram às margens do Capibaribe e da Boa Viagem – Clarice próxima às pontes, à beira do rio, no bairro judeu; Marilene, em Imbiribeira, subúrbio depauperado da famosa praia, há quilômetros de distância do centro da cidade.

Clarice e Felinto carregam a marca do deslocamento, ou dois modos de migração e não pertencimento, como descreve Felinto. Os Lispector chegam ao Recife em 1924, depois de viverem por três anos em Maceió, fugidos da perseguição aos judeus na Ucrânia. Felinto nasceu na capital pernambucana em 1957, filha de migrantes pobres do sertão, fugidos da seca e da fome. Ainda assim, para a autora, há em Recife uma paisagem que acolhe e seduz.

[...] algo na cidade e naquela infância – muito embora não seja exclusividade daquele lugar nem daquela infância – de gente pobre, fosse judia ou negra, era de pura inspiração e alegria para certo tipo de percepção ou sensibilidade que no futuro poderia ser chamada de “artística (Felinto, 2021, p.).

Aos 14 anos, Clarice se muda com o pai e as irmãs para o Rio de Janeiro. A mãe, doente, havia falecido cinco anos antes. Felinto parte com a família para São Paulo aos 11 anos. O ano era 1968-1969, mesmo período em que Rísia, protagonista de *As mulheres de Tijuapapo*, afirma ter chegado à metrópole “tão enorme de prédios e pessoas e carros e lixo passando” (Felinto, 2004, p. 94), onde era preciso inventar sonhos para não morrer. Sensação similar à migrante alagoana criada por Lispector: no Rio de Janeiro, Macabea coleciona anúncios recortados de jornais velhos para sonhar com um futuro – “pelo menos o futuro tinha a vantagem de não ser o presente, sempre há um melhor para o ruim” (Lispector, 2017, p. 70). As duas autoras parecem transpor para a escrita um sentimento frequente de inadequação e exílio, por vezes refugiando-se na experiência íntima da escrita para lidar com o mal-estar que transborda do corpo para as páginas.

Em comum, as três autoras narram a trajetória de deslocamento e exclusão social de migrantes em busca de si mesmas na cidade grande. Constroem uma alegoria “daquela resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (Felinto, 2017, p. 104), síntese de um processo secular de apagamento, silenciamento e exclusão que se apropria de corpos, vozes, sonhos e territórios. Em um percurso feito de letras, deixam emergir o avesso da paisagem, os restos e resíduos historicamente descartados, denegados ou largados à margem da história. O sertão que invadiu as cidades, alcançou as franjas das metrópoles, fez-se presente nas casas nuas de tintas, nos quartos de despejo ou de pensão; transbordou para os corpos que lotam ruelas e coletivos, preenchendo-os de fome e fúria, silêncio e dor; fez do migrante um estrangeiro em seu próprio país, portando na língua e na pele, feito tatuagem, as marcas da travessia; transmutou-se em favelas, léxico trazido pelos soldados sobreviventes de Canudos¹⁶ para a antiga

¹⁶ Favela é o nome do morro de onde Euclides da Cunha avista Canudos pela primeira vez. A elevação recebeu esse nome por conta da farta presença de *Jatropha phyllacantha*, nome científico de uma planta espinhosa conhecida como mandioca-brava, ou favela, em referência às pequenas favas que a compõem, bastante comum na região do conflito. O termo chegou ao Rio de Janeiro com os soldados sobreviventes do conflito. Descontentes com a falta de soldo e sem lugar para morar, os combatentes se mudaram para um terreno elevado próximo ao Ministério da Guerra, na Providência. A semelhança topográfica fez com que chamassem a moradia improvisada no alto do morro de favela. Desde então, o termo passou a ser empregado para se referir às habitações precárias para pessoas de baixa renda.

capital federal, ainda hoje o legado mais visível do apagamento imposto aos moradores do sertão.

Nessas obras, o sertão faz-se presente pelas pontas dos dedos, através de uma escrita que se esforça para pegar pelas mãos o excesso de privações e silêncio acumulados na travessia até a periferia, e criar um limite e um contorno para o que parece não caber em palavras, escapando ao sentido e fazendo-se sentir no corpo das personagens. O significante perde a concretude geográfica e transmuta-se em intensidade; deixa de ser paisagem para ser pele, superfície a recobrir corpos e existências, sem disfarçar seus sulcos; perde a consistência cartográfica para ganhar novas margens, em permanente disputa e negociação; ganha um outro contorno e traçado através da escrita.

Em comum, as autoras partilham uma trajetória de movimento e ruptura, em busca de um *locus* próprio, mesmo que provisório e instável, feito e refeito de palavras – território da linguagem. Ao colocarem-se em movimento, deslizam fronteiras e sentidos, esvaziam conceitos e verdades, desrretorializam a paisagem. O espaço dissolve-se em referências imprecisas para dar lugar ao que o acadêmico português Carlos Mendes de Souza chama, ao se referir à obra de Clarice Lispector, de “vasto espaço da escrita” (2005, p. 141), em um trabalho permanente de despojamento desterritorializador ou “despaisagem” – “GH num lugar estranho dentro do seu apartamento [...] Macabéa perdida de si mesma na cidade dos outros” (Lispector, 2005, p. 141) – expressões que talvez possam ser utilizadas para pensar também a produção literária de Marilene Felinto, e, da mesma forma, a de Carolina Maria de Jesus. Nas três, o sertão se dissolve entre os poros e as linhas da produção textual, transforma-se em linguagem, território em ausência que mobiliza as protagonistas a se colocarem em movimento em busca de terra, de casa e de sonhos. Como destaca Carlos Mendes Souza (2005, p. 141), o processo de despaisamento não visa renunciar a todo e qualquer referencial geográfico, mas, sim, subordiná-lo à narrativa, aos afetos e às personagens, borrando as fronteiras cartográficas para fazer da linguagem o território que dá sustentação à existência.

Como em uma banda de Moebius, em Clarice, Carolina e Felinto, o sertão deixa de ser o território à janela, sempre a ser desbravado, ocupado ou dominado, para ser lido a partir de uma perspectiva topológica, com o íntimo e o êxtimo

compondo uma única e contínua superfície em permanente reviramento de limites e sentidos ao redor de um vazio central, estrutural e estruturante, para a constituição da experiência humana. O sertão perde a potência de quadro – ou de região a ser explorada, mapeada e ocupada –, para se tornar uma superfície contínua em permanente fricção do sujeito com o mundo, pele que habita o sertanejo, território íntimo. A travessia afeta o corpo e a linguagem: o sertão se interioriza, gruda na pele; abre-se para o fluxo de consciência, para fragmentos de lembrança, para o sotaque contido e calado nas entrelinhas da frase.

Se lido como em uma Banda de Moebius, o descentramento do sujeito se faria acompanhar por uma subversão do espaço, responsável por abolir a distinção entre o eu e o outro, afetando diretamente a forma de narrá-lo e representá-lo.

A fita de Moebius apresenta uma operação no espaço capaz de anular a distinção entre fora e dentro – não porque ambos se uniram em uma conjugação sem falhas, mas porque entre objeto e sujeito algo se passa, numa torção, desalojando-nos da posição de senhores do espaço, do campo visual e do objeto (Rivera, 2009, p. 115).

A banda de Moebius explicita o paradoxo do sujeito, que traz dentro de si um outro desconhecido, inquietante e incômodo; um vazio estrutural, impossível de ser obturado, mas passível de ser contornado para não transbordar, dando algum contorno para a falta e o mal-estar; e uma torção, ou dobradiça, explorada pela literatura e pela arte contemporâneas para dar conta da cisão do sujeito, da maleabilidade de sentidos, e da fratura da representação. Se pensado a partir do suporte de uma fita unilátera, o sujeito da contemporaneidade participa em ato da construção de formas e sentidos ao mudar de ângulo e perspectiva, pondo-se em movimento pela superfície de borda contínua.

A superfície topológica encena uma mudança radical de posicionamento do sujeito no espaço e de uma outra forma de olhar o mundo, livre da fixidez e do distanciamento cartesianos que o mantinham no centro do universo e da produção de imagens e sentidos. “Recolocado no interior da geometria que ele antes sustentava como que de fora, inquestionado, ele cambaleia e põe a girar, a oscilar o próprio espaço” (Rivera, 2008, p. 224). Ao alterar a perspectiva do olhar, o sujeito se insere na cena, interfere na imagem que surge no espelho, quebra a unidade da representação. “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo”, afirma o narrador de *A hora da estrela* diante da fantasmagoria do sujeito partido (Lispector, 2017, p. 56). Desse reviramento, emergem cenas, restos e rastros tantas vezes sufocados, escancarando

feridas nunca cicatrizadas de um secular apagamento histórico. É como se as autoras encarassem o desafio de trazer para a superfície o intolerável da existência humana, um recorte do real em estado bruto, daquilo que foi tantas vezes relegado ao quarto de despejo.

Para a crítica literária e tradutora Florência Guarramuño, especialmente desde a década de 1970, as artes e as literaturas brasileira e argentina registram formas radicais de experimentação do real. No território das letras o movimento de torção de sentidos explicita a maleabilidade da linguagem como superfície que faz borda entre o eu e o mundo. Cada uma a seu modo, Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus transformam o que transtorna, criando para si percursos e espaços próprios através da linguagem, abrindo picadas a golpes de letra na trama do mundo. As obras das três autoras são permeadas por sensações corporais, atravessadas pelo que Guarramuño nomeia de restos do real, espécie de aluvião que decanta fragmentos de experiências, afetos e lembranças sem o compromisso de ordená-los em uma totalidade estruturante.

É no corpo que as protagonistas carregam o sertão até as bordas da metrópole, é com o corpo que costumam as páginas dos livros, anulando qualquer distinção entre *interior* e *exterior*, ou entre o *íntimo* e o *êxtimo*¹⁷ – este último lido aqui como um neologismo criado por Jacques Lacan para indicar que o mais singular de cada sujeito está localizado fora dele, longe de seu alcance, restando apenas o contorno de sua falta ou ausência, a marca de uma perda original e fundamental para a sua constituição. Ao mesmo tempo exterior e íntimo, o *êxtimo* é o vazio em torno do qual se estrutura o movimento constitutivo do sujeito e de trilhamento do desejo humano, centro da banda de Moebius. A margem que lhe dá forma é traçada em ato, a cada escolha e em cada gesto do encontro do sujeito com o outro, entretecido e mediado pela linguagem.

Em comum, Clarice, Felinto e Carolina fazem da letra um cinzel, criando bordas para o buraco e, do vazio, o centro de inspiração e propulsão para a existência, desejo em estado bruto. As autoras manejam a falta com a palavra, sem

¹⁷ “A palavra *êxtimo* nos faz lembrar o *Unheimlich*, o estranho familiar, que Freud usa em seu texto *O estranho* (1919). Ambas parecem carregar certa ambiguidade. Ambas parecem portar a noção de interior e exterior acontecendo juntos. Ambas são capazes de conjugar o fora e o dentro. Ambas apontam para algo da ordem do real. *Êxtimo*: o mais íntimo, o mais particular, o mais interior, mas que está excluído, fora. *Unheimlich*: aquilo que é estranho, estrangeiro e familiar ao mesmo tempo”. (Seganfredo & Chatelard, 2014, p. 63)

tentar obturar o buraco; colocam o vazio para falar, mantendo-o como parte constitutiva da estrutura narrativa. A linguagem é a superfície com a qual tateiam o mundo, e o sertão é conjugado como um verbo: sentir para desalojar sentidos estanques, transformando a relação do sujeito com o espaço, decantando o excesso de mal-estar para evitar a perda das próximas margens subjetivas, o despedaçamento do sujeito – resistindo para existir entre e a partir das palavras. Pela letra, rearticulam significantes para dar um outro contorno à dor de existir.

Em última instância, as autoras manejam restos que emergem da experiência singular do choque com o outro para produzir “uma espécie de arquivo do real despedaçado” (Guarramuño, 2012, p. 31), com uma linguagem que já não mais se esforça em escamotear quaisquer tentativas de construção de uma totalidade de sentido. Ao contrário, nessas obras há sempre algo que escapa à linguagem, mas que se faz sentir na pele, nas pausas e solavancos da narrativa. Ou, como explica Raul Antelo, citado por Guarramuño:

Há a obstinada paixão do real que se depara afinal de contas com uma máquina ambivalente, de um lado o *ex-agio*, a superfície da pele de um corpo – *le vide papier* – visto como conjunto de sensores ou tela projetiva, mas também, a seu lado, *ad-agio*, esse pouco, nada, essa espuma, de realidade material ou substantiva, que constitui, em última instância, o inominável da história. O real *areal*. (Guarramuño, 2007, p. 196)

Nas obras aqui analisadas, as três autoras deparam-se com a limitação da própria linguagem para dar conta da experiência diante do abismo do não saber e da dor de existir. “Eu uso a palavra coisa para definir tudo que quero e que já está tão sem forma que não tem mais um nome, ou cujo nome se perdeu mesmo sob a poeira branca do que não se fala e depois reaparece em forma de outra coisa”, afirma a protagonista criada por Marilene Felinto (2004, p. 69). Antes dela, em 1977, Clarice já havia dito, através de seu alter-ego Rodrigo S.M., que “a minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (Lispector, 2017, p. 47). A matéria-prima dos diários de Carolina é a existência precária, a vida que escapa por entre os dedos dos moradores da favela, e a tentativa de sobreviver pela palavra, inscrevendo-se na história, sobrescrevendo-se a ela, apesar do apagamento social. “Fitei a nova companheira de infortúnio. Ela olhava a favela, suas lamas e suas crianças paupérrimas. Foi o olhar mais triste que já presenciei [...] Entregou sua vida aos cuidados da vida”, descreve a autora (Lispector, 2017, p. 41).

Talvez caiba abrir um parêntese para refletir sobre a decisão tomada por Clarice Lispector de utilizar um narrador no masculino para conjugar o sertão de Macabea. Tantas vezes associada a uma literatura íntima e subjetiva, em *A hora da estrela*, Clarice dá voz a Rodrigo S.M. e justifica, com ironia: a proposta é que ele se atenha aos fatos, sem deixá-los transbordar, porque uma “escritora mulher pode lacrimejar piegas” (Lispector, 2017, p. 49). Contraditoriamente, ao esvaziar a existência de Macabea até torná-la raquítica e de ombros curvos, é Rodrigo S.M quem fica oco – “ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco dessa moça”, afirma (Lispector, 2017, p. 59). Ao final, falar de Macabea revela tanto ou mais de Rodrigo S.M. do que da própria nordestina, desvelando tanto uma mirada patriarcal contra a mulher, quanto o mais estranho, incômodo e íntimo do próprio narrador. Como destaca Alexandre Nodari, a inversão de ponto de vista estabelecida pela autora “nos faz olhar pelos olhos dos outros e sermos olhados por eles, não só vemos o mundo pelos olhos dos outros, como também vemos a nós mesmos por esse olhar, nos vemos de outro modo, modificando-nos” (Nodari, 2017).

3.1. “Escrever mulher”

Carolina Maria de Jesus resignificou o próprio trabalho ao transformar lixo em suporte para o fazer literário; Clarice Lispector afirma que o que procura não tem nome, mas escreve mais de 20 livros em busca de um significante que dê contorno à falta de sentido – ou de palavras; Marilene Felinto, como Carolina ou Clarice, parece usar todo o corpo para sustentar o desejo de escrita, tirando das entranhas a força e o suporte para o fazer literário. As três se aproximam da experiência literária para dar conta dos excessos da vida ordinária e de um real que as ultrapassa, ferindo-as, deixando marcas na pele e na língua. Elas escrevem desde a margem – não só das metrópoles, mas também da história, do poder público, do paradigma masculino, da ordem familiar –, fazendo borda ao invisível e ao inaudito, ao calado e recalçado, ao incômodo, ao exílio e à dor. E criam para si um sertão no feminino, capaz de abrigar o que há de mais estrangeiro, selvagem e visceral dentro de cada uma delas; um território próprio, tecido de letras, onde experimentam, através da escrita, o manejo com o intolerável, com o real traumático que excede e transborda em dor, êxtase, raiva, grito ou revolta.

Ao acessar o sertão pelas margens, lançam uma outra mirada para o território: voltam-se para o interior das casas e de si mesmas, prescrutam o silêncio dos quartos e os ruídos das cozinhas, bordejam o abismo, os sonhos e os pesadelos; encaram o vazio de sentido, a palavra que escapa, o desafio de nomear o que nunca foi dito; recolhem retalhos de lembranças para construir uma outra história, sempre em processo, sempre por vir – na próxima página, na próxima curva da estrada. Manejam o que na psicanálise é definido como o campo do real, de onde advêm acontecimentos da realidade que escapam ao controle, ao entendimento e à significação, “resíduos de impressões, situações, afetos não simbolizados, que apenas precariamente ascendem à linguagem verbal” (Castelo Branco, 1991, p. 127).

É de uma dupla margem, portanto, geográfica e subjetiva, que Carolina, Felinto e Clarice constroem o sertão no feminino. Aqui, o feminino vai além das definições de gênero para ser entendido como uma outra forma de contornar as brechas da memória e as lacunas de sentido; um outro posicionamento do sujeito diante da falta e do manejo com a linguagem. “É no vazio, na ausência, na lacuna, que se situa e se constrói o conceito de feminino”, afirma Lucia Castello Branco (1991, p. 126):

É desse feminino, o feminino-falta, o feminino-vazio o feminino-outra margem que se pretende falar aqui. E esse feminino que se pretende visualizar como escrita. E inscrição. Esse o feminino que se aproxima da memória, quando ambos se fazem texto; da memória desterritorializada, urdida no esquecimento enveredada pela invenção. (Castello Branco, 1991, p. 129)

Por ser feita a partir do contorno de lacunas, a escrita no feminino é tantas vezes comparada a um bordado, costurando retalhos de memórias e esquecimento, criando bordas para o vazio, apropriando-se de restos para transformá-los. A metáfora da costura evoca ainda a participação do corpo na tentativa de produção de sentidos. É com o corpo – ou a partir dele – que a escrita no feminino ganha forma e dá concretude ao que antes era invisível, criando molduras para o vazio, ou múltiplas formas para o nada; fazendo falar o que antes era apenas sentido: amores e dores, medo e desejo, afetos e seus efeitos sobre a pele e a página.

Escrita que se afasta do paradigma fálico por ousar manejar o indizível e o intangível, o incômodo e o estranho, os traços e restos nunca nomeados ou simbolizados. As três narrativas escrevem-se, aproximando-se do que Hélène

Cixous chamou de “escrever mulher” (2022, p. 45), trazendo para o texto o sopro, o gemido, o balbucio, o grito ou a dor – tantas vezes calados, sufocados –, que reverberam por todo o corpo, até a boca ou as pontas dos dedos. Uma escrita que se interroga a partir do funcionamento e da experiência do próprio corpo para fazer-se texto, defende Cixous, transbordando para as páginas, deixando-se escorrer pelo papel para abrir ravinas no solo árido do discurso domesticado da razão; uma escrita que emerge da falta, mas sem atender a qualquer lógica de preenchimento, em textos que sentem fome – fome de palavra.

A escrita no feminino é mais atenta ao sentir do que ao sentido, talvez por isso seja capaz de se aproximar do sertão pelas beiradas, ou pelo que o termo vela e revela em sua estrutura significante: um excesso – de fome, de falta, de fúria – a exigir o contorno da letra para não transbordar, destruir, *devastar*. Termo usado pelos portugueses para se referir às regiões distantes, do interior dos países, longe do mar, da ciência e da influência do Estado, o sertão sempre esteve associado ao que escapa do controle e do saber, aproximando-se do significante deserto pela potência de despovoar, deserdar, ou, novamente, *devastar*. Aqui, a repetição do verbo é proposital, e aponta para um ponto de coincidência, ou de afluência, entre os sertões analisados neste trabalho.

As obras de Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus iluminam o sertão pelo seu avesso, ou pelo que o território deixou de rastros, marcas e vestígios em corpos, vozes e destinos, lá onde o significante faz borda e rima com a devastação, equilibrando-se para não transbordar para o delírio ou para a loucura. Neste movimento de torção e reviramento de sentidos, o sertão se apresenta como um não lugar radical, que determina a rota de fuga das escritoras ou de suas personagens, lançando-as em uma existência de permanente enfrentamento consigo mesmas, com a falta e com o mundo.

A escrita parece operar como uma espécie de barreira de contenção para a dor de existir, tantas vezes referida pelas autoras como uma necessidade ou urgência. Uma escrita que cria um contorno para um jorro incontido, sem tentar domá-lo ou decifrá-lo, impondo um ritmo à narrativa, mais atenta ao narrar do que ao narrado, à pulsação do que ao sentido. Escrita que ousa se aproximar do que a psicanálise

nomeia de gozo¹⁸, um concentrado de afetos inomináveis que se derramam para o corpo, transgredindo os limites da linguagem: ao escorrer da pele para as páginas, o gozo ganha um percurso e um contorno capazes de transvasar parte do mal-estar e abrir espaço para a criação de uma terceira via, ou terceira margem – um percurso para o desejo construído por palavras.

O sertão conjugado no feminino por Clarice Lispector, Marilene Felinto e Carolina Maria de Jesus é a palavra ausente que emerge como marca, resto e resíduo de um significante que o sujeito carrega tatuado em sua pele, enganchado à sua fala, sentido e reverberado por todo o corpo; fronteira sensível entre pele e palavra, território para o indomável, indizível, incapturável, ponto de partida para uma escrita que faz do impasse de narrá-lo o motor da narrativa, aproximando-se do que Roland Barthes nomeou de *texto de fruição* – ou de gozo, se tomarmos emprestado o termo da psicanálise:

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (, Barthes, 2002, p. 20-21).

Nele, a escrita é uma inscrição a partir do corpo, aproximando voz e pulsão, silêncio e letra. Indisciplinado, o texto de gozo abre-se para o paradoxo e para o mal-estar, aproxima-se do delírio e do desvario, constrói-se a partir de lapsos da memória e de uma língua que gagueja e claudica, explicitando a falha, a dúvida e o impreciso; ousa encarar o inominável, o indizível e o sem-sentido, sem ser tragado pelo abismo da dissolução de si.

Se lido em diálogo com Hélène Cixous, o *texto de gozo* se aproxima do que a ensaísta francesa define como o escrever-se mulher, arma antilogos que implode o discurso da lei ou do conhecimento formal para alcançar o território impreciso e fugidio do não saber – ou de um saber fazer com o gozo – aproximando-se de vozes e afetos antes inauditos. Uma escrita capaz de libertar o sujeito do confinamento imposto aos corpos e aos sentidos, abrindo brechas, passagens estreitas, outras possibilidades para a existência. “Quando eu escrevo, são todos aqueles que não sabemos que podemos ser, que se escrevem a partir de mim, sem exclusão, sem previsão” (Cixous, 2022, p. 81).

¹⁸ Conceito desenvolvido por Jacques Lacan a partir da leitura de pulsão e libido em Sigmund Freud para se referir a um concentrado de prazer e sofrimento que ultrapassa os limites da linguagem, que não pode ser capturado ou representado por palavras.

Para a ensaísta, é a escrita no feminino, portanto, que se ocupa desse *mais além* do gozo no corpo, na pele e na página: *em corps*, ou *em corpo*, homofonia a partir do termo em francês *encore*, utilizado por Jacques Lacan para nomear o seminário no qual define o gozo feminino como um *mais, ainda*, uma repetição e um excesso, que colocam o sujeito frente a frente com os limites da linguagem; o ponto de fricção entre o simbólico e o impossível do real que escapa à representação –, uma possibilidade de subversão dos espaços de confinamento impostos pela lógica falocêntrica em direção a outros sentidos, deslizando conceitos estanques, criando novas configurações para o sujeito no mundo.

**

Para as três autoras, é a falta – de dinheiro, de família, de perspectiva – o motor da narrativa. Uma falta que transborda para o corpo, raquítico e faminto, e para a linguagem, contraditoriamente gaga e verborrágica, da personagem de Felinto; monossilábica e árida, como construída por Clarice para a protagonista Macabea; simultaneamente simples e elaborada, usando formulações metafóricas e por vezes antiquadas, espécie de barreira protetora entre Carolina e a precariedade do mundo que a cercava. Uma intensidade ao avesso, que conduz à falta excessiva e aponta para o desamparo mais primitivo e essencial, beirando a fome diariamente, como em Carolina. “Eu, um buraco, um oco, um seco, um vazio”, afirma a personagem de Felinto (2004, p. 83), negatividade que o narrador de Clarice alcança rezando: “Esse oco é tudo que eu posso jamais ter. Mais do que isso, nada” (Lispector, 2017, p. 49). Um excesso de vazio que parece exigir uma borda para não transbordar, limite perigoso à falta de sentido, à loucura, à dor. Margem que leva à beira do abismo da existência. “A loucura é a margem que não suporto. A margem não. Eu prefiro o meio da multidão, a massa, os elos da corrente que nos conduz, ao nada, mas o nada que nos conduz juntos A margem não. Não a solidão dum louco”, atesta Felinto (2004, p. 126).

O sertão de Marilene Felinto e Clarice Lispector marca corpos e destinos com febre e lombrigas na infância; magreza por uma vida inteira; gagueira, dor de dente, corpo cariado e oco – como são descritas, tantas vezes, Rísia e Macabéa, ao longo dos romances. O sertão é rastro, resto, resíduo de uma experiência traumática marcada pela fome e pelo abandono; uma inegável mancha de terra, de silêncio e

privação, impressa em Macabéa e em Rísia, que carregam o sertão tatuado em seus corpos – ásperos, emudecidos, magros e ressequidos – para habitar outras periferias, agora na cidade grande. É uma topologia, espécie de pele que habita o sertanejo, tanto quanto este a habita.

Em Carolina, o sertão é a marca do silêncio a que estaria condenada pela marginalização social forçada. É também corpo-sintoma de cansaço e sofrimento, e de uma dor nas pernas que a acompanha por toda a vida, sempre a lembrar o fardo da caminhada. Insubmissa, ela não aceita o mutismo a que parecia condenada, e causa espanto pela força que carrega em seu corpo e suas palavras: “Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 1963, p. 33), atesta Carolina. Mas persiste, coletando o que a vida oferece para seguir em frente: “Toda manhã eu canto. Sou como as aves, que cantam apenas ao amanhecer. De manhã eu estou sempre alegre. A primeira coisa que eu faço é abrir a janela e contemplar o espaço” (Jesus, 1963, p. 23). Não satisfeita, recusa-se a caber nos espaços em que está confinada, transbordando-se em palavras, como quem busca o ar: “Eu cato papel, não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando” (Jesus, 1963, p. 26).

De modos distintos, as autoras investigam a origem e as marcas deixadas por um sertão de desamparo e privações. E criam protagonistas às voltas com a falta radical. “Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu”, afirma Rísia em *As mulheres de Tijucoapapo*. “Você sabe se a gente pode comprar um buraco?”, pergunta Macabéa em *A hora da estrela*. “Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?”, retruca o namorado, Olímpico (Lispector, 2017, p. 78). Carolina insiste, e resiste ao amarelo da fome – “antes de comer eu via o céu, as árvores, as aves, tudo amarelo” (Jesus, 1963, p. 40), às marcas do tempo e aos limites do barraco.

Através da escrita, Clarice, Felinto e Carolina reviram do avesso os efeitos da dimensão social do sertão no mais íntimo de seus narradores, tramas e personagens. A falta, o silêncio e a privação sulcam marcas na paisagem e na pele, moldam geografias e existências, e atuam como motor de propulsão e produção literárias. Neste percurso traçado com letras, fazem emergir o grito calado em cada corpo e em tantos corpos – ou “a história de todas as mulheres, sua história pessoal, a história nacional e internacional” (Cixous, 2022, p. 56). Tateiam e articulam o silêncio das palavras mudas, segurando-se à linguagem como a um fio tênue que as

mantém ligadas à vida, mesmo cientes de que “não tem uma só palavra que a signifique” (Lispector, 2017, p. 47). Escrevem-se a partir do grito, da dor e do silêncio que as antecede e as atravessa, costurando com palavras outras margens para a existência. Ousam encarar o abismo sem temer a vertigem, e produzem uma escrita de pura borda, que explicita a linha tênue entre saber e gozo, desvario e razão. Uma escrita que, parafraseando Ana Chiara, se esforça para dar forma ao in/contornável, com o duplo sentido que guarda o termo: “aquilo de que não se pode fugir e daquilo que não se consegue abarcar inteiramente” (Chiara, 2006, p. 88).

3.2. Em busca da própria voz

Carolina de Jesus profetiza, em anotação do dia 19 de julho de 1955:

Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro sobre a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com essas cenas desagradáveis me fornecem os argumentos (Jesus, 1963, p. 17).

A fala, em tom de ameaça, é proferida contra vizinhas que teimam em desrespeitar o limite do barraco e da vida privada de Carolina. A resposta vem em tom de desqualificação: “Você só sabe catar papel” (Jesus, 1963, p. 17). Mas Carolina parece ouvi-la como um desafio: está sempre a portar um lápis, um papel ou um livro, para mostrar que a palavra impõe limites à casa e pode traçar um novo contorno para a vida. Ela cata papel, sim, mas não apenas para a subsistência. Pela escrita, diferencia-se dos demais, cria margens imaginárias à própria rotina, constrói um percurso concreto do sonho à mudança. Ao falar de si, Carolina demarca um espaço para a existência – dela e de outros que, como ela, carregam em seus corpos o desejo de um chão compartilhado:

A escrita é o risco sobre o risco: é o vestígio do percurso traçado sobre o chão do Brasil e de um corpo marcado com as cicatrizes que o Brasil deixa em troca. A cicatriz e os traçados do percurso se sobreporiam, e apontariam para um único sentido, tornando-se invisíveis, se a própria escrita não forçasse uma abertura de espaço, levando o leitor aos ziguezagues do sentido, que desnorteiam ainda mais a possibilidade de interpretação. (Fernandes, 2020, p. 98)

Ou, tomando emprestado o termo cunhado por Eduardo Viveiros de Castro, o papel em Carolina é suporte para *resistência*. Na definição do antropólogo, utilizada para falar da sobrevivência sempre ameaçada dos povos ameríndios brasileiros, a resistência seria imanente à existência, duas ações conjugadas em prol

da manutenção da vida – *resistir* para *existir*, portanto (Castro, 2019, p. 5). Em Carolina, o vocábulo ressoa para além da dupla potência do termo e incorpora a ele a possibilidade de reinvenção: através da escrita, a autora luta por uma outra vida, em outro tempo e outro lugar. Carolina cria para si a possibilidade de *re-existir* pela escrita. Uma outra existência, portanto, para além daquela a que parecia condenada.

Talvez por isso Carolina se aproprie de palavras dando a elas um tom culto, algumas vezes antiquado. Há um apuro de estilo e um rebuscamento de vocábulos que contrastam com a penúria da favela – como se a autora escolhesse a dedo as palavras mais sofisticadas para narrar a falta e a fome, dando ares de domingo à existência mais ordinária. Com mediação da linguagem, ela se afasta da desumanização da favela e reveste a existência de privações de floreios e adjetivos que às vezes parecem não se encaixar no cenário.

Há uma inadequação entre o real – inapreensível, sufocante – e as palavras, delicadas em excesso para a aspereza da vida na favela, como conta Carolina em 29 de maio de 1958: “Até que enfim parou de chover. As nuvens deslisa-se para o poente. Apenas o frio nos fustiga. E várias pessoas da favela não tem agasalhos. Quando uns tem sapatos, não tem palitol. E eu fico condoída de ver as crianças pisar na lama” (Jesus, 1963, p. 41). Entre deslizos sintáticos e linguagem sofisticada, muitas vezes com influência de poetas românticos e parnasianos, Carolina um cunha estilo, encontra a própria voz.

Em *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze persegue o traçado da palavra que dá forma a uma nova geografia reinventada pelo escritor. “É o delírio que as inventa” [afirma] “como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo” (Deleuze, 1993, p. 9). Em Carolina, gritos de vizinhos, brigas de casal, disputas por água ou pedidos insistentes dos filhos por comida, e por mais comida, invadem o barraco e intercalam-se a momentos de silêncio na madrugada, quando ela desperta antes do restante da casa para escrever, refletir, sonhar. O lado de fora inunda o barraco. Mas ela desenha a fronteira da casa com palavras:

Eu deixei o leito às 3h da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. É preciso criar este ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela. (Jesus, 1963, p. 52)

Fazer da fome, escrita. E não qualquer escrita. Carolina causa espanto pela clareza que tem em não se aceitar rebotalho. Do silêncio a que parecem estar condenados os que vivem na fronteira da desumanização, Carolina constrói sua literatura. Atenta, abafa os ruídos do entorno para ouvir a si mesma e expressar suas vontades mais profundas. Ao invés de discutir com vizinhos, escreve; ao invés de desistir, sonha. “Não aprecio as polêmicas. Eu só discuto os grandes motivos”, explica. Busca a sobrevivência no lixo, e a *re-existência*, na imaginação:

Quando estou com pouco dinheiro, procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, pão, café. Desvio meu pensamento para o céu: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores do que nós? [...] Será que lá existe favela? E se lá existe favela será que quando eu morrer eu vou morar na favela? (Jesus; 1963, p. 45)

Fazer-se sujeito, apesar das privações, a partir da concretude da fome. Carolina carrega sozinha as tábuas para subir seu barraco à margem do rio, em cima da lama. Mas não ergue apenas uma casa. Faz dela um espaço íntimo entre palavras. Constrói a si mesma a partir e apesar dos entulhos. Tropeça, mas resiste: “Estou sem ação com a vida. Começo a achar minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual a minha alma” (Jesus, 1963, pg. 79). Expõe suas fraturas, transborda-se em palavras; “excede porque é excessiva a fome, porque é excessiva a degradação das condições da vida que leva, porque tem também excessiva imaginação e capacidade de se virar catando, no monturo do lixão, comida e literatura” (Chiara, 2006, p. 39).

Excesso que transborda em palavras, mas que também é sentido no corpo, e que se materializa em dores diversas: nos registros de memória que dão origem ao livro *Diário de Bitita*. Carolina descreve sua peregrinação por diversas cidades do interior de São Paulo em busca de tratamento para as pernas. Ironicamente, ela percorre quase todo o trajeto entre caronas e caminhadas. Em *Quarto de despejo*, o barraco está inscrito no corpo claudicante de Carolina: o cheiro da favela entranha-se na pele, faz-se marca a ponto de a autora dizer que gostaria de andar com um cartaz nas costas – “Se estou suja é porque não tenho sabão” (Jesus, 1963, p. 89); o fardo de sustentar sozinha a casa e os três filhos pesa sobre os ombros, reflete-se nas pernas, toma todo o corpo. A autora é atravessada por um frequente mal-estar: “Quando cheguei na favela estava indisposta e com dor nas pernas. A minha enfermidade é física e moral” (Jesus, 1963, p. 81). A fome, por vezes, escava a vontade: “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até

em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estômago. E por infelicidade eu amanheci com fome” (Jesus, 1963, p. 89).

Em Carolina Maria de Jesus, o silêncio a que foi condenada pela fome, pela miséria, pela falta de uma educação formal, transborda por todo o corpo. Corpo-sintoma que adocece quando sofre em silêncio; mas que persegue a escrita, transformando a falta em potentes instantes poéticos. Carolina coloca em palavras momentos de pura beleza em plena miséria, bolhas de ar em meio à putrefação: “Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante. As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles” (Jesus, 1963, p. 38). Ou ainda: “é início do mês. É o ano que desliza” (Jesus, 1963, p. 43).

Carolina Maria de Jesus atravessa a vida perseguindo palavras. Ela mantém seus cadernos, escreve contos, provérbios e poemas. Não se cala, mas luta para ser ouvida: seus livros subsequentes não têm a tiragem ou o sucesso do primeiro. Sair do *Quarto de despejo* e chegar à *Casa de alvenaria* a condena a um limbo social e editorial: deixa de ser a voz da favela para se tornar uma intrusa no asfalto. Decepciona-se com a falta de idealismo fora da comunidade: “Aqui há não só muita ambição, mas também o desejo de vencer a qualquer preço. Mesmo que os meios empregados sejam podres” (Jesus, 1963, p. 173). Escreve, na página 158 do caderno *Um Brasil para os brasileiros*, o poema *Vidas*, no qual narra a morte silenciosa de pessoas que, como ela, um dia tiveram voz:

Nem sempre são ditosas / as vidas das pessoas famosas / Edgar Allan Poe morre na sarjeta / Na guilhotina Maria Antonieta / Luís de Camões teve que mendigar / Gonçalves Dias morre no mar / Casemiro de Abreu morre tuberculoso / Tomás Gonzaga louco furioso.

A autora sobrevive à travessia do sertão, à fome e à favela, mas não ao exílio a que foi submetida pelo mercado literário e editorial. Chega ao fim da vida morando sozinha e empobrecida no sítio que comprou em Parelheiros, área rural de São Paulo. Segue produzindo, apesar de tudo, mas compara a escrita a um tormento. “Não posso sentar por longo tempo, é que se eu ficar sem mover-se, os versos começam a surgir. Tenho que estar em atividade ininterruptamente e, quando desperto, deixo o leito. Creio que já familiarizei com esta miniatura de calvário”, conta na página 61 dos originais de *Um Brasil para brasileiros*. Ao final da vida, “ela era uma árvore amarga no vento ventando e qualquer lufada mais forte derrubava”, escreve a jornalista Clélia Pisa (Fernandez, 2014, p. 303), que trabalhou nos manuscritos de

Um Brasil para os brasileiros para a edição francesa de *Diário de Bitita – Journal de Bitita*. Carolina morre em 1977, de complicações de uma asma crônica. Falta-lhe ar e fôlego para seguir em frente.

3.3.

“Cada pessoa é uma história perdida”

As mulheres de Tijucopapo narra a viagem de retorno da narradora Rísia a Tijucopapo, localidade fictícia onde a mãe da personagem nasceu, e que evoca a história real de Tejucupapo, em Pernambuco. No século XVII, a cidade foi palco de uma batalha entre mulheres da região e holandeses interessados em saquear o estado. Mais de dois séculos antes do conflito de Canudos, para mobilizar moradores contra as tropas do governo, as mulheres de Tejucopapo reagiram com o que tinham à mão à invasão dos colonizadores: pedaços de pau, facões e água fervente foram usados como armas para combater – e derrotar - o inimigo.

Terra mítica, a cidade representa a origem de luta e resistência apagadas pelo tempo, perdidas em múltiplas travessias e silenciamentos impostos à personagem. Rísia retorna ao sertão antes de ser devorada pela metrópole: “Saí porque quase perco a fala na grande cidade” (Felinto, 2004, p. 78), afirma a protagonista. Rísia encara a travessia a pé, sentindo no corpo os efeitos do deslocamento e das lembranças que simultaneamente assombram-na e a mantêm em movimento. Ela vai ao encontro das guerreiras de Tijucopapo para juntas formarem um exército de amazonas e invadirem São Paulo a cavalo – em uma batalha encenada nas entranhas da personagem, em guerra permanente com as memórias que lhe forjaram.

As mulheres de Tijucopapo é um livro de excessos sentidos na pele e na paisagem: a Recife da infância de Rísia é ferosa e ardida (Felinto, 2004, p. 64), de um calor incendiário, feita de sol e água – do Capibaribe, da chuva e das lágrimas que se misturavam, alagando ruas, encharcando corpo e sentimentos. São Paulo é sufocante e, apesar das proporções desmedidas, “não havia um lugar sequer que me coubesse” (Felinto, 2004, p. 78), afirma a protagonista; feita de “concreto armado contra ela”, onde o silêncio dita o tom das relações familiares: “porque na minha casa, dia de domingo, era uma coisa de louco. Era o dia da mudez” (Felinto, 2004, p. 78). Tijucopapo “é vermelha de muitas cores” (Felinto, 2004, p. 79), e fica lá onde o mar encontra o barro e vira pântano – “um sertão de lama” (Felinto, 2004,

p. 80). Atravessando todas elas, há amor e dor que transbordam, como as cheias do rio, traições e ausências, culpa e desamparo. Afetos escancarados por Marilene através da protagonista Rísia – como a goiabeira do fundo de quintal na casa da amiga de infância: uma “boca aberta, gengiva exposta” (Felinto, 2004, p. 80) – capturados por uma ficção literária que não tenta amordaçá-los ou justificá-los. Ao contrário, uma literatura que trabalha com restos e dejetos provocados pelo excesso de afetos desordenados, sentidos na pele e na relação entre os corpos, transbordando em gritos “de uma cabeça cheia de línguas” (Cixous, 2022, p. 32) de uma Medusa¹⁹ tropical, raivosa e enfurecida, que cospe barro e lama, desorganizando sentenças e sentidos.

Marilene Felinto traz a referência identitária vinculada ao território, impressa já no título do romance. Tijucopapo é a terra da mãe de Rísia, origem perdida desde o princípio. Repetindo a trajetória de tantos outros que vieram do sertão, a mãe de Rísia já nasceu retirante. “Era 1935, todos os raios da lua escapuliam do céu preto alumando o caminho” (Felinto, 2004, p. 26), conta a autora. “Minha avó era tão negra [...] ela levava minha mãe, a que seria dada [...] Minha mãe foi dada numa noite de luar” (Felinto, 2004, p. 26)”. Não havia lugar para ela em uma família faminta com mais de dez filhos. E é para Tijucopapo que a narradora retorna, a pé, em busca de um lugar que lhe caiba, ou que lhe dê pistas da história materna. “O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado e adotivo” (Felinto, 2004, p. 47). É a origem perdida que Rísia persegue em todo o livro, ela própria também uma retirante, deslocada no Recife ou em São Paulo, marcada desde o nascimento por uma vida árida, com a geografia sertaneja tatuada na pele, no corpo e no destino da personagem. Ou, parafraseando Graciliano Ramos, citado na epígrafe do livro “[A] culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste”.

Ao escolher Tijucopapo para nomear o livro, Felinto invoca mais do que a potência combativa das mulheres do sertão. O título parece fazer menção também à batalha íntima travada pela própria autora contra a domesticação dos sonhos e

¹⁹ Na leitura de Hélène Cixous, a figura monstruosa da mitologia grega se transforma “a essa potência transgressora e subversiva da Medusa, nome codificado de uma criatura de identidade indefinida, ao mesmo tempo próxima e distante, surgida do centro do sistema para pregar atentados ao pudor, metralhando as torres de controle, eliminando os ‘policiais: escrita como ação direta, performance do terror” (Regard *in* Cixous, 2022, p. 16)

sotaques de uma alma agreste que teima em pulsar entre as frases e pela existência encolhida sob os arranha-céus da metrópole. Em sabatina realizada na Casa de Rui Barbosa²⁰, no Rio de Janeiro, a autora conta que *paulista* foi a primeira língua estrangeira que precisou dominar, antes mesmo do inglês que estudou na universidade. Em casa, ela e os irmãos amansavam o sotaque, os gestos e os afetos em rodas de conversa informais à procura de vocábulos, acentos e trejeitos que disfarçassem a origem sertaneja. Subverter a geografia pela língua; escrever para escavar o silêncio das palavras emudecidas: em Felinto, a literatura é feita em regime de urgência, barreira de contenção contra a opressão e o desatino, resistência. Como destaca Leila Lehnen em posfácio do livro, “Rísia não é Macabea, ela não se conforma com a sina do obscurecimento, com a rejeição. É ela quem repudia a capital paulista, deixando São Paulo para trás” (Lehnen *in* Felinto, 2021, p. 182).

No romance, a incômoda origem agreste da autora escorre pela estrutura polida da linguagem, manchando a narrativa com barro e lama. O mal-estar transborda do corpo para a página. Felinto se apropria desse passado pisado, soterrado e diferido pela vida na metrópole para acessar o que chama de “lembranças endiabradas” (Felinto, 2004, p. 50), insubordinadas e incontidas, implodindo a narrativa: repetições deslocam sentidos estanques e embaralham as fronteiras entre os afetos – amor, dor e saudade se misturam e se confundem diversas vezes ao longo do texto; xingamentos se alternam com lamentos que se aproximam de uma ladainha; expressões da oralidade se misturam a estrofes em inglês. Faltam palavras para descrever o estranhamento e o exílio na capital paulistana.

As pessoas de São Paulo não sabem mais falar. Não dizem coisa com coisa dizendo que tudo é coisa, chamando tudo de uma coisa qualquer. Eu sinto saudades dos nomes bonitos que vou reencontrar em Tijucoapo. Lá em Tijucoapo eu colho jambos toda tarde no alguidar. Há recas de pacas sinistras pelos regos. Há casa de farinha, moinho, canaviais viçosos. Em São Paulo eu só encontrei palavras em língua estrangeira, ou numa mudez impressionante. Em São Paulo eu quase perdi a fala. (Felinto, 2004, p. 115)

O sertão é a marca da ausência na obra de Marilene Felinto, sentida no corpo ressequido da protagonista; na menina magra e gaga que aprendeu a comer palavras

²⁰ Realizado em 3 de outubro de 2023, o encontro com Marilene Felinto integra a série *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* promovida desde 2004 pelo setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, sob organização de Flora Sussekind e Tânia Dias.

e a engolir a dor; na origem perdida e tão desejada de uma herança, de um legado, de uma história para a mãe da personagem; na verbosidade silenciosa de Rísia, que se esforça para traçar com palavras um contorno para a falta de sentido que a atormenta. Rísia parece agarrar a falta com as próprias mãos e encará-la nos olhos, desafiando-a. A personagem parece estar em busca de um centro e um sentido, mas flerta com a queda e com a desrazão, em um permanente estado de deriva: “não sou de aguentar as margens da vida. Na margem sou fio que se quebra” (Felinto, 2004, p. 24)

Até a corporeidade escapa: Rísia é feita de pó, de barro, lama e lombrigas. Faltam palavras para bordejá-la. É preciso uma outra língua para descrevê-la, para dar conta do estranho que a habita: “[E]u quero que o que eu fale se pareça com inglês, outra língua que eu sei falar, uma língua estrangeira” (Felinto, 2004, p. 19). De alguma forma, Marilene Felinto escancara a tentativa de desvelar o real dando-lhe um significado, expondo justamente o seu avesso: a desordem temporal, o excesso de dor, o ressentimento delirante, as repetições que marcam a tentativa de elaborar o trauma originário, visíveis no fluxo de linguagem e no ziguezague temporal que costura o romance.

Talvez a marca de Marilene Felinto seja o excesso, característica que a poeta Ana Cristina Cesar descreve como inquietante: para ela, no romance “trava-se uma luta com esse feminino excessivo, com esse *a-mais*, porque o excesso se situa à beira de uma amedrontada indefinição, à beira de uma impossibilidade de afirmar” (Cesar, 1982 *in* Felinto, 2021, p. 230). Há uma travessia arriscada, geográfica e existencial, que bordeja o abismo da dessubjetivação. A narração em primeira pessoa acentua a precariedade do sujeito e o desconforto da protagonista com o que não se traduz em palavras. Na busca de um *eu* que dê conta do vivido em uma realidade tantas vezes brutal, Felinto depara-se com a palavra que escapa e com o estranho que a habita. Ao tentar encenar a unidade de um ‘quem sou’, a autora coloca em questão a própria existência – ‘*sou?*’, parece se perguntar.

Na Festa Literária de Paraty (FLIP) de 2018, Felinto conta que seus ancestrais foram sobreviventes do massacre de Canudos e, como os personagens que compõem o seu romance, seus parentes também cruzaram o sertão em busca de comida e oportunidade. Sua mãe, tal qual a matriarca de *As mulheres de Tijucopapo*, também foi dada para adoção e perdeu qualquer ligação com a família de origem. A autora, como a protagonista do seu romance de estreia, também nasceu

em uma região de manguezal no Recife, lá onde o mar encontra a lama, passou fome na infância e se mudou com a família para São Paulo quando tinha 11 anos.

Escrito a partir da experiência pessoal de quem se viu afetada por uma vida de privações, o livro de Marilene Felinto problematiza a marginalidade desde a margem, ao relatar uma vida excludente em primeira pessoa, trazendo a voz periférica para o centro da narrativa. Dessa forma, ao invés de tratar a marginalidade como objeto passível de representação, Felinto subverte a estrutura e faz de quem foi tradicionalmente excluído o sujeito da reflexão em primeira pessoa. Não há um olhar condescendente sobre a pobreza e o desamparo. Ao contrário, a autora se afasta da representação social tradicional ao escancarar a falta mesmo quando sobram palavras, deixando o vazio e a origem perdida expostos, como feridas ainda não cicatrizadas do real que escapa à simbolização. Contraditoriamente, a verborragia de Rísia não impede a sua gagueira, o seu silêncio ou solidão. Rísia fala sozinha, porque “a solidão fala tão alto, fala pelos cotovelos, pelas flores, pelos peixes, transborda por cabelos, transtorna tudo à tona d’água” (Felinto, 2004, p. 141). O monólogo da protagonista é entrecortado por repetições e balbucios, tropeços temporais e lapsos de memória, seguindo o ritmo das lembranças – tantas vezes dolorosas, outras delirantes – possivelmente, na maioria, da autora.

Marilene Felinto parece perseguir um sentido para o real que a atormenta, tentando dar-lhe um contorno com palavras. O que ela encontra, no entanto, é tão instável e movediço quanto a lama de sua infância. “Nada é mais uma coisa definida, nada é um caminho sem ziguezagues. Tudo é turvo” (Felinto, 2004, p. 68), afirma Rísia. Tampouco a escrita é capaz de dar forma ao vazio; há sempre algo inapreensível que escapa à definição, uma palavra que falta para narrar a experiência – uma “coisa”, conta a personagem, “palavra que é a própria indefinição de tudo”; [...] “tudo que quero e que já está tão sem forma que não tem mais um nome, ou cujo nome se perdeu mesmo sob a poeira branca do que não se fala e depois reaparece em forma de coisa” (Felinto, 2004, p. 69).

Na psicanálise, *das ding* é “a Coisa”, lugar do “fora-do-significado” (Lacan, 1988, p. 71), ou o mais primitivo dos objetos perdidos da espécie humana, “outro pré-histórico inesquecível” (Lacan, 1988, p. 70). É também o outro nome que se dá ao furo do real, vazio em torno do qual o sujeito tece a trama do seu desejo em busca de um sentido para a existência. Como o oleiro que molda o vaso em torno

do nada²¹, o vazio está no centro de toda possibilidade de criação. Para Raul Antelo (2001), a ficção lida de modo paradoxal com este vazio original: ela pode esforçar-se para transgredir qualquer necessidade de unificação de sentido, fazendo da falta o tema, o objeto e/ou a ferramenta de criação narrativa; ou se prender às regras da representação literária dando ao vazio uma noção de completude, aproximando-se, aí, do relato historiográfico. Em Marilene Felinto, como em Clarice, a “coisa” aparece problematizada no próprio fazer literário e na recusa de ambas as autoras de fazerem da linguagem uma possibilidade de representação homogênea da realidade. Ambas traçam um percurso através

Na tentativa de encontrar e desvendar a origem perdida, Felinto se depara com a queda e com o abismo. Na busca pela verdade, depara-se com o indefinido. Não há redenção ou renascimento depois de uma caminhada de nove meses que faz até Tijucoapapo. “Eu estava lá, nesse lugar onde eu montaria cavalos e sairia desembestada ao encontro da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama” (Felinto, 2004, p. 179). A narrativa de Felinto escancara a vulnerabilidade do sujeito onde ele busca certezas; insiste no uso da primeira pessoa ao longo de todo o texto, mas escapa de qualquer unidade biográfica; depara-se com desterritorialização na qual persegue a origem; e escancara a incapacidade da representação literária para dar conta de um real inapreensível, dessa “coisa” que escapa a qualquer possibilidade de contorno pela palavra. Ou, como define Florencia Garramuño em *A experiência opaca*, uma escrita que, “apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma realidade completa regida por um princípio de realidade estruturante” (Guarramuño, 2012, p. 23).

Inscrita dentro de uma tradição de personagens e tramas regionais que refletem a problematização socioeconômica do Brasil em um período pautado por uma violenta modernização imposta pela ditadura militar, *As mulheres de Tijucoapapo* escapa da representação realista do migrante sertanejo e do historicismo literário ao substituir a linearidade narrativa pelo fluxo de pensamento intimista e circular; a vasta paisagem do sertão nordestino pelo obsessivo reviramento da

²¹ “Se vocês considerarem o vaso [...] como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo” (Lacan, 1988, p. 153).

personagem, presa a repetições traumáticas de uma infância de faltas e ausências; a geografia árida e agreste por corpos ressequidos e em guerra; a descrição pela confissão, em um tom narrativo que bordejia, muitas vezes, o irracional e o desvario. Uma escrita que se esforça para renunciar aos artificialismos da razão e da pretensa unidade subjetiva para deixar emergir o paradoxo, a raiva, a dor, a perplexidade.

3.4.

“A procura da palavra no escuro”

Com *A hora da estrela*, Clarice Lispector surpreende a crítica literária da época pela aparente guinada social que imprime à sua obra ao criar uma protagonista retirante para seu último romance. Reconhecida pela prosa intimista, lírica e experimental, com personagens urbanos e de classe média, Clarice flerta com a literatura regional ao escolher uma migrante alagoana, de cor de sujeira e ovários murchos, para protagonizar a história. No entanto, e como em *As mulheres de Tijucopapo*, a inscrição do social é rapidamente subvertida pela ousadia em construir um romance no qual a representação formal é continuamente posta em xeque; a realidade social, quando comparece, é descrita pela falta, pelo desamparo e pelo silêncio da protagonista – restos de um real que escapa à narração, mas que persiste dolorosamente tatuado em Macabéa. “Você se dói?”, pergunta Olímpico. “Eu me doo o tempo todo [...] Dentro, não sei explicar”. (Lispector, 2017, p. 90). É uma literatura escrita a partir de um real que afeta e transtorna, transborda e deixa marcas, mas que sempre escapa à representação. Ou, como explica Garramuño:

A referência à história e ao social aparece através de dispositivos que nada têm que ver com os dispositivos da representação, que antes interrompem constantemente a história de Macabéa com a história da escrita dessa história. Trata-se, portanto, de uma apresentação ou referência a uma ordem social, a certo real, através da consciência de suas personagens (o que foi lido como psicologismo), que funciona, por sua vez, deslocando essa tradição social da literatura brasileira, assinalando precisamente a ausência desse ‘real’ que supostamente se estaria representando (Guarramuño, 2017, p. 180).

Em *A experiência opaca*, Florencia Guarramuño mapeia autores e artistas, brasileiros e argentinos que, a partir da década de 1970, trazem os restos do real – o dejetivo, a marginal, o inquietante – para o centro da discussão e do fazer artístico cultural: textos que usam a primeira pessoa para desestabilizar o sujeito, ao invés de delimitá-lo por uma formação biográfica tradicional; que incorporam dados

factuais e históricos aos relatos ficcionais, borrando limites de gênero; que escapam da representação formal e escancaram a impossibilidade de manter de pé qualquer narrativa que tenha por princípio uma totalidade estruturante; que invertem a lógica centro x periferia e colocam o marginal no centro do fazer literário, sujeito da narrativa. Para a pesquisadora argentina, Clarice Lispector é uma das autoras responsáveis por chacoalhar a forma narrativa tradicional, botando em xeque o primado realista mesmo quando traz uma retirante nordestina como protagonista de uma história. Ao invés de fazer uso dos mecanismos tradicionais de representação social, Clarice apresenta questões sociais a partir de restos do real que afetam a personagem; marcas da ausência presentes no corpo raquítico, herança da infância no sertão, e no silêncio de Macabéa. Ou, como explica Guarramuño, em Clarice “o que importa dessa consciência (social) é sempre o efeito que produz nela o real, e, em geral, o real enquanto correntes e constrangimentos sociais” (Guarramuño, 2017, p. 181). O real que perturba porque falta. E que, em Clarice, é usado como força de transgressão, motor de criação literária.

Se, em *As mulheres de Tijucopapo*, Marilene Felinto sai em busca de um sentido, explicação ou verdade a partir da trajetória errante de Rísia, Clarice Lispector começa *A hora da estrela* admitindo, logo na dedicatória do autor, que não há resposta possível para esta “coisa” que se apresenta em forma de história e que ela “dedica a Schumann e sua doce Clara que agora são ossos, ai de nós” (Lispector, 2017, p. 45). Se Felinto persegue a origem, Lispector a dá por perdida já no primeiro parágrafo do romance, ao afirmar que “antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou”, afirma Rodrigo S.M, narrador e alter-ego da autora (Lispector, 2017, p. 47). Se Marilene Felinto constrói uma personagem de silenciosa verborragia, Clarice Lispector escolhe um narrador masculino para um relato que ela deseja frio, em terceira pessoa, a ser contado em “regime de emergência e calamidade pública” (Lispector, 2017, p. 46). Um homem, afirma o narrador, “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (Lispector, 2017, p. 49). E escolhe uma personagem acostumada a engolir palavras a seco, como quem toma um remédio sem água, “uma pessoa tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (Lispector, 2017, p. 51).

Espécie de peça em dois atos, *A hora da estrela* começa por dispor cada um dos personagens em cena – autor, narrador, personagens; para depois escolher os objetos – “o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada” (Lispector, 2017, p. 57); e também o cenário – “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo” (Lispector, 2017, p. 63). Tudo isso para contar uma história que é “quase nada”, minimiza o narrador, uma tentativa de captar a existência vaga de uma datilógrafa “que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal” (Lispector, 2017, p. 50), completa. Uma nordestina como tantas outras, tão pobre e faminta que criava pulgas ao invés de cachorro para não ter outra boca para comer na casa da tia beata que a adotou depois da morte dos pais, que a tirou do sertão – lá “onde o diabo perdera as botas” (Lispector, 2017, p. 61) – e com quem se mudou primeiro para Maceió e depois para o Rio de Janeiro, onde morreu não sem antes providenciar um emprego para a sobrinha. Uma retirante que já esquecerá o nome dos pais e preencha a própria história colecionando anúncios de revista e informações que pingavam da Rádio Relógio, marcando os minutos com anúncios e ensinamentos, amarrando tão frágil existência ao “instante-já”, contagem regressiva permanente para um futuro que não chegava. Uma jovem de corpo cariado, que pouco fala e quase nada sabe sobre o seu desejo – “quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: “[...] sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (Lispector, 2017, p. 67). Macabéa, finalmente nomeada, aquela que escapa das mãos do narrador a cada tentativa de apreendê-la; tão solitária e silenciosa que comia as próprias entranhas, e sonhava em devorar, a colheradas, o pote de creme para pele do anúncio que colecionava. Uma existência miserável nascida do acaso, por quem o narrador sente temor e culpa por ter se livrado por tão pouco de ser como ela – é pela escrita que ele escapa: “quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato e um fato” (Lispector, 2017, p. 68). Uma história que o narrador se sente obrigado a contar, por mais dolorosa que seja – “estou passando por um pequeno inferno com esta história”, confessa; “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber”, completa (Lispector, 2017, p. 70).

Ao expor as entranhas da preparação do romance antes mesmo de iniciá-lo, escancarando o jogo de cena da literatura e a necessidade de seguir escrevendo,

mesmo que ciente das limitações do fazer literário, Clarice Lispector parece ecoar Roland Barthes em *A preparação do romance*. Sob o signo de Dante e seu livro de estreia, *Vita nova*, Barthes almeja alcançar para si uma nova existência através da escrita; como se, ao explorar diferentes gêneros literários, pudesse criar mais do que histórias e personagens, reinventando a si mesmo através das palavras após a morte da mãe. Foi pela escrita, portanto, que Barthes escolheu manter-se vivo; e só mesmo um novo gênero literário para dar conta da inquietação e da dor que não cabiam em seus ensaios e estudos críticos. Curiosamente, apesar da menção ao romance já no título da obra e das inúmeras referências a *Em busca do tempo perdido*, foi a poesia – em especial o *haikai* – e sua capacidade de captar o presente para transformá-lo em uma epifania, que atraiu a atenção e a análise de Barthes em seu último curso no Collège de France, iniciado em dezembro de 1978, um ano antes de ele ser atropelado por uma van à porta da universidade.

Também, para a autora de *A hora da estrela*, narrar é uma necessidade e uma urgência, um ato de reconciliação com a vida apesar do despedaçamento diário, com a possibilidade de criação de um contorno mínimo para o sujeito sempre fragmentário. Em seu último romance, Clarice também parece perseguir o efêmero, esforçando-se para captar o instante fugidio, aparentemente banal, o mesmo *punctum* que procura Barthes, capaz de alterar o curso da história, o instante em que, “gigante como um transatlântico, o Mercedes amarelo pegou-a” (Lispector, 2017, p. 104), tirando a vida de Macabéa. Clarice também parece reconhecer a impossibilidade da plenitude pela escrita, mas, como Barthes, segue escrevendo movida pela indestrutível vontade de alcançá-la – “escrevo porque não quero as palavras que encontro: por subtração”, diria o francês (Barthes, 2002, p. 49). Como se, nessa busca pela palavra, pudesse manter-se viva e em movimento. Ou, como diz o alter-ego de Clarice em *A hora da estrela*: “escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias” (Lispector, 2017, p. 55).

Clarice Lispector também fez de seu último romance um testemunho do “querer escrever” e do desafio inerente a esse gesto, problematizando o fazer literário enquanto adia, tece e destece a história de Macabéa. Uma escrita atravessada pelo que Barthes chama de “linguagem ininterrupta: vida” (Barthes, 2005, p. 27), que intercala anotações sobre a escrita com pausas para recuperar o

fôlego e o fio da narrativa – “vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa” (Lispector, 2017, p. 98); que escancara a dificuldade para escolher cada palavra e o dever ético para seguir em frente, ainda assim; que ultrapassa a descontinuidade do fragmento para estabelecer um fluxo à narrativa, mesmo que aos solavancos e com pausas na história. E assim, ciente da distância entre realidade e linguagem, Clarice consegue inscrever, não o real – inapreensível, inacessível –, mas o corte necessário no deslizar incessante do significante, o instante exato “em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo” (Lispector, 2017, p. 110); a pausa, a suspensão, o silêncio que há entre o significante e o significado, libertando-se, assim, de qualquer compromisso com a significação, a teleologia, a verdade.

Nos manuscritos que dão origem ao livro *A hora da estrela*, sob a guarda do Instituto Moreira Salles – também reunidos em edição da casa editorial francesa *Les Saints Pères* – (figura 30, p. 164), é possível acompanhar a dinâmica de construção da obra, das páginas numeradas organizadas em blocos de texto com poucas rasuras, aos trechos avulsos escritos em envelopes e talões de cheque, guardanapos e papéis soltos, acrescidos de anotações feitas em versos ou margens por Olga Borelli, amiga da autora, em uma tentativa de colocar alguma ordem ao material manuscrito.

Com letras miúdas, Clarice preenche páginas sequenciais de entrelinhas estreitas, que crescem e se esparramam à medida que a história avança. Mas são as notas avulsas que melhor denotam a escrita movida pela urgência de quem quer absorver o que resta de vida: gestos, restos, lampejos possíveis para compor uma existência. Entre os fragmentos manuscritos, a letra treme, transborda e desobedece a qualquer linearidade; invade papéis avulsos manchados por café e batom, divide páginas ocupadas por datas ou endereços; movimentada-se em linhas inclinadas ou curvas. A escrita parece brotar aos borbotões, em momentos de descanso ou de descuido, perseguindo o que escapa por entre as margens do texto, sabendo de antemão que a palavra contorna o vazio e a mantém afastada apenas o suficiente do abismo para não ser tragada por ele – situando-se nesta borda, transformando em letra o que se foi capaz de suportar e elaborar.

A escrita mantém viva a escritora e a personagem. Quantos finais teve Maca? A morte da protagonista é adiada com o movimento contínuo de tessitura e reescritura do romance. Inúmeras notas avulsas ensaiam o fim da personagem, e

carregam a palavra morte em destaque, como significante organizador do manuscrito (figuras 31 a 33, p. 164). Clarice passa a limpo todo o trecho final do livro, no qual narra a saída de Macabea da cartomante, até a morte da personagem. Anota a palavra morte no topo da primeira página desse bloco de texto. Mas é nas notas avulsas que escreve trechos fundamentais da gênese e do fim da personagem, para depois serem posicionados em momentos-chaves da trama. “Antes da pré-história havia a pré-história da pré-história”, anota e risca Clarice, para depois incorporar a sentença à abertura do romance. Logo a seguir, no mesmo bloco, acrescenta: “o instante é aquele mínimo átimo de tempo em que o pneu do carro correndo toca o chão” (Lispector, 2017, p. 110), frase encontrada na última página do romance.

Uma escrita que tenta apreender a pulsação e a intensidade da vida, até o fim; que tenta contornar o inapreensível do real, visível na repetição de gestos e palavras, na sensação de *atoleiro* coincidentemente descrito por Barthes e por Clarice como uma espécie de morte em vida. Para se livrar da nordestina que lhe grudou “na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (Lispector, 2017, p. 55), Clarice escreve um romance em dois atos, preparando o leitor para a entrada em cena de Macabéa. Para sair do atoleiro, “este afundamento imóvel em areias movediças” (Barthes, 2005, p. 8), Barthes propõe-se reinventar-se por uma nova prática de escrita, capaz de interromper o nhenhê e fazer o sujeito realinhar-se em torno de um projeto e finalidade únicos: a própria escrita. Escrever como desejo de escrever, e de manter-se vivo através dessa prática, interrompendo a linearidade da história que tudo arrasta através de um corte, um ato: a prática literária em si. Não à toa, o narrador de *A hora da estrela* depara-se com a própria morte ao final do romance: “Meu Deus, só agora lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!” (Lispector, 2017, p. 110).

Clarice escreve mesmo quando a palavra escapa. Em *A genealogia do vazio*, Raul Antelo demarca o lugar da literatura como umbral, esse mais além, que fica depois de todo o limite; onde o vazio ocupa um espaço transgressor de potência criativa, para além de qualquer normatização ou leitura reducionista. Se, como defende Antelo, a linguagem é uma experiência de formação, e se “todo discurso guarda uma dimensão ética intransferível” (Antelo, 2001, p. 27), ela é resultado de uma construção que parte de um vazio para ganhar significação. Há na origem, portanto, um oco, uma coisa, um buraco, que ganhou sentido e foi tamponado pela

verdade – conceito definido por Antelo como “o nó de uma cadeia de erros autoindulgentes” (Antelo, 2001, p. 25).

Nem toda literatura suporta lidar com o vazio, ou tolera sustentá-lo como parte integrante da narrativa, como vazio necessário para ouvir o silêncio do significante. Para além de um modelo preestabelecido, Antelo defende a importância de manter o espaço da ficção para o “indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia” (Antelo, 2001, p. 26). Para a experiência que escapa à ordem e ao sentido, para uma escrita para além do signo – feita pelo corpo e afetada por ele. Ou, como diria Clarice Lispector através de seu alter-ego, uma escrita do intangível, “névoa úmida”, “palavras (que) são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão” (Antelo, 2001, p. 51).

**

Na epígrafe de *O espaço literário*, Maurice Blanchot afirma que todo livro possui um centro fixo que se desloca, tão central quanto incerto e esquivo, em torno do qual se tece a escrita. “Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido” (Blanchot, 2011, p. 7). Blanchot aproxima movimento e desejo, escrita e travessia, conceitos que abarcam a produção desse capítulo sobre o sertão no feminino e em torno do qual foram traçados alguns pontos de aproximação e contato entre obras tão díspares quanto as de Marilene Felinto, Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. Talvez o que aproxime as autoras seja justamente o incômodo permanente com este vazio estrutural em torno do qual ousam construir suas narrativas, bordando um contorno para o abismo da existência – um território para o desejo feito de palavras.

4

Sobre derivas e travessias: restos de um sertão feito de letras em Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho

Quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado deve fazer como um homem que escava. Ele não deve temer voltar incessantemente a um único estado de coisas – a dispersá-lo como dispersamos a terra, a revirá-lo como reviramos o reino da terra. – Walter Benjamin

Foi com um traçado no chão de terra queimada que Antonio Conselheiro definiu o início da guerra de Canudos, conta a octogenária Maria Mamede a Glauber Rocha, em um dos depoimentos colhidos pelo cineasta, em viagem à região de Monte Santo e Cocorobó, no interior da Bahia, palco da batalha de Canudos. “Entrevada numa rede, cega, semissurda e semimuda, suja, assistida por sua filha, quarenta e poucos anos, semilouca, magra, esfarrapada, olhos no fundo, gengivas à mostra” (Rocha, 1965, p. 14), Mamede relata que o beato de barbas longas e chapéu de palha pregava de costas e com voz baixa, sem nunca fomentar a guerra. “Ele apenas passou o cajado na estrada, riscou um traço e disse: ‘Se as tropas passar daqui, que a gente se defenda’”, conta Maria (Rocha, 1965, p. 9).

O relato é um entre vários reunidos por Glauber Rocha em artigo publicado em dezembro de 1963, na revista *Senhor**, pouco antes da estreia de *Deus e o diabo na terra do sol* nos cinemas, em março de 1964; e tem o mérito de sintetizar, em uma única imagem, a disputa simbólica por um território em ausência – o sertão, por longo tempo, espaço do vazio e do sem-sentido, à margem da ciência e da cultura, onde foram encenadas algumas das mais violentas formas de expansão colonial e ocupação pelo progresso nos trópicos. Se lido a partir do conceito de ausência como *ab-sens*, tal qual trabalhado por Raul Antelo, o sertão se transforma em paisagem desértica e devastada, epítome do desamparo e do abandono, palco de disputas territoriais e de múltiplas inscrições de sentidos – “fruto de articulações no interior de uma série de discursos” (Antelo, 2009, p. 37).

Como outras regiões inóspitas que insistem em escapar ao escrutínio da razão ou ao controle do Estado – o deserto africano, o chaco argentino, ou mesmo a floresta amazônica, para citar alguns espaços em permanente disputa de forças e legitimidade política –, o sertão foi e ainda é a região continuamente escolhida para testar múltiplas técnicas de dominação e dizimação desenvolvidas pela colonização,

do extrativismo mineral à agricultura em larga escala, da escravidão à catequização, do desmatamento à destruição dos povos originários. Nesta margem dentro da margem, até um passado próximo, habitada por povos considerados primitivos, atrasados ou selvagens, delineou-se a fronteira mais distante, radical e indomesticável entre civilização e barbárie no país: espaço fora-da-lei e da história, do tempo e da lógica do progresso, ocupado por foragidos e deserdados, nômades e exilados – ou por beatos, jagunços, cangaceiros, camponeses e vaqueiros, personagens que sobrevivem às contradições do território e que habitam algumas das obras analisadas neste recorte de pesquisa.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o cineasta baiano Glauber Rocha parece se esforçar para tornar visíveis esses frágeis traços e restos feitos a mão por uma população que não detém as mesmas armas da civilização para se impor ou se defender, rastros de existências soterradas por disputas de terra, teto e pão; vidas que brotam à margem do progresso – “mulheres e crianças (que) ciscam como cabras e galinhas as migalhas dos motoristas de caminhão” (Rocha, 1965, p. 9) –, silenciadas por anos de violência e opressão. Mesclando referências da literatura a depoimentos de moradores, música clássica a cacos de versos e provérbios transmitidos oralmente, o cineasta cruza fronteiras entre o erudito e o popular, problematizando os limites e imbricações entre corpos e território – ou entre paisagem e linguagem – para construir um sertão feito de fé, fome e fúria, transformando o silêncio histórico em um grito abafado de dor²². Desde a primeira versão do roteiro, escrito em 1959 sob o título *A ira de Deus*, é possível identificar o percurso traçado por Glauber Rocha para se aproximar do sertão pelas beiradas, interrogando aqueles que enfrentaram a privação e o desamparo com as armas que tinham à mão – a violência do jaguncismo e do cangaço, ou a busca de salvação pela religião.

Do outro lado do Atlântico, o escritor, antropólogo, poeta e cineasta lusoangolano Ruy Duarte de Carvalho constrói uma obra inteira – em versos, filmes, ensaios ou romances – dedicada às populações pastoris do interior de Angola, incômodos habitantes de uma região igualmente fora do tempo, “que em si

²² No filme de Silvio Tendler, *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*, Darcy Ribeiro diz, durante cerimônia fúnebre do cineasta, que “Glauber chorava as crianças com fome. Glauber chorava este país que não deu certo. Glauber chorava a brutalidade, a estupidez, a mediocridade, a tortura. E ele chorava, e chorava, e chorava. Os filmes do Glauber são isso. É um lamento, é um grito, é um berro. Essa é a herança que fica de Glauber”.

mesmos constituem uma afronta para a ordem que se pretende dominante e para a afirmação do progresso, da adoção dos sinais do progresso”. (Carvalho, 1999, p. 27). Carvalho cria uma cosmogonia particular a partir da observação do território e dos modos de vida ancestrais; transpõe para seus livros e ensaios críticos a análise de uma paisagem que resiste à passagem do tempo e ao rolo compressor do processo civilizatório; coloca a terra como centro de força e disputa política em torno do qual se constrói a trama e as relações entre os homens. *Desmedida – Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* é a única obra do autor encenada fora dos limites do continente africano. No livro, publicado em Angola e Portugal em 2006, e, no Brasil, em 2010, Carvalho altera o recorte geográfico, mas mantém o interesse e o foco na paisagem ao escrever sobre o território sertanejo a partir do deserto sul-angolano, criando pontos de contato e contágio entre ambos.

Para Carvalho, se a África carrega um passivo mitológico ancestral disseminado na Europa, mesmo que atravessado pelo olhar do explorador, o Brasil é um território vazio, desprovido de sentido, não previsto pela narrativa oficial, a exigir dos invasores que aqui aportaram um deciframento, um limite e um sentido. “Na ideia do tempo não há lugar para o Brasil senão à margem das cartas do mundo e dos mapas da ideia”, afirma o autor (Carvalho, 2010, p. 164). Foi necessário, portanto, criar uma narrativa que contemplasse os povos originários das Américas na história ocidental protagonizada pela Europa.

Os índios são homens, decreta o papa em 1532, e reitera em 1537, nem que para isso se tenha que conceber que os índios são a evidência da degenerescência de um ramo da humanidade prematuramente envelhecido e destinado à extinção antes de chegar à sua plena realização (Carvalho, 2010, p. 199).

Em *Desmedida*, o autor parece investigar o ímpeto de ocupação, escrutínio e deciframento que motivou pesquisadores, escritores, cientistas e exploradores a se lançarem por terras nunca atravessadas pelo sujeito cartesiano da cultura iluminista europeia. Até o século XIX e o início do XX, são diversas as tentativas de construções narrativas encobridoras de sentido e significação totalizantes para a região. Mesmo os relatos ficcionais se aproximavam do olhar cartográfico do viajante deslumbrado com a paisagem, temeroso diante do desconhecido, em busca de explicações científicas que dessem conta do outro e da diferença.

O narrador-viajante procurava integrar os sertões à escrita e à história, cujos limites e fronteiras estariam em contínua expansão. Povoar, colonizar e escriturar são os instrumentos de tal transplante da civilização para os territórios bárbaros. Fora da escrita e da história, não há salvação: só existe o deserto. (Ventura, 2006, n.p.)

De certa forma, Carvalho atualiza o gesto do narrador-viajante que segue rastros pelo sertão para tentar dar um limite, um contorno e uma existência para a região, revelando o que se esconde sob a superfície árida. Ele também se lança em travessia, refaz os passos – cartográficos e literários – dos que o antecederam, mas subverte a lógica de decifração e completude que motivaram as construções narrativas da modernidade. Em *Desmedida*, o autor maneja restos – impressões de leitura, relances de paisagem captados no percurso, cacos de conversa e trechos de ensaios variados, lidos e relidos ao longo de toda a vida – para construir uma espécie de diário de bordo, um texto em processo de construção e elaboração de sentidos, que se mantém inacabado até o fim.

É a terra, em suas múltiplas perspectivas – ocupação, exploração, demarcação, ultrapassagem – o território comum e o interesse compartilhado por Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho nas obras aqui analisadas; um espaço em permanente disputa, “uma reserva de continente aberta ainda hoje à expansão e à circulação de grupos humanos” (Carvalho, 2010, p. 83); um convite ao deslocamento – geográfico e de sentidos – e à inscrição de um novo riscado sobre as páginas de terra batida de um chão compartilhado²³. Herdeiros do colonialismo, ambos cresceram em regiões convulsionadas por conflitos de terra, revoltas camponesas, movimentos populares, violência e luta armada – múltiplas versões de uma Canudos revivida em lugares distantes e miseráveis. E fizeram dos relatos coletados, sejam eles orais ou literários, a superfície para novos, superpostos e imbricados traçados narrativos.

Mais de quarenta anos separam *Desmedida* de *Deus e o diabo na terra do sol*. Em tempos distintos, Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho viajam ao sertão, revolvem as ruínas do legado colonial, sem tentar reintegrar ou adequar a região ao projeto de civilizar territórios considerados bárbaros ou atrasados. Carregam

²³ A imagem da escrita atuando como um riscado sobre a terra para demarcação de novas possibilidades de existência foi construída por Mariana Patrício Fernandes e apresentada durante o colóquio internacional *Literatura e Relação: da apropriação às novas divisões*, na PUC-RJ, em setembro de 2023. O conceito foi utilizado como disparador de sentido para a construção desse capítulo.

consigo um legado comum: ambos são leitores e admiradores confessos de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, atravessam páginas e paisagens, decantam referências teóricas, restos de leituras e anotações esparsas para construir suas obras. Orientam-se por ínfimos traços deixados sobre a areia – cacos de histórias, fragmentos de conversa que, embaralhados e reposicionados, ganham novas significações e sentidos. Colocam-se em cena, suturando corpo e linguagem, para produzirem obras de borda – ou litorâneas – que marcam o encontro entre campos híbridos e heterogêneos, preservando suas singularidades.

Neste trabalho, o escritor e o cineasta são analisados a partir de uma terceira margem, ponto onde o sertão de Guimarães Rosa e o de Euclides da Cunha deságuam no cinema de Glauber Rocha, forjando com imagens o que o luso-angolano define como “o delta de um rio que acumula restos de literaturas variadas, uma confluência” (Carvalho, 2010, p. 125), e na cacofonia de vozes que compõe *Desmedida*, construído com camadas sobrepostas de textos e relatos de viajantes-narradores, em permanente revisão crítica, nos interstícios de narrativas em sobreposição.

4.1.

Fé, fome e fúria em *Deus e o diabo na terra do sol*

É julho de 1963 e Glauber Rocha tem apenas 24 anos quando parte para a região de Monte Santo e Cocorobó, no noroeste baiano, para filmar *Deus e o Diabo na terra do sol*. Leva com ele as inúmeras referências que absorvera das sessões de cineclube, no Rio e em Salvador, da *Nouvelle Vague* francesa ao neorrealismo italiano, passando pelo *western* norte-americano e pelo formalismo russo; as leituras de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, para citar alguns dos que problematizaram a imensidão e a contradição do sertão, nas primeiras décadas do século XX; as lembranças das histórias de jagunço e do cangaço que ouvira na infância, em Vitória da Conquista. Agrega à bagagem a música de Heitor Villa-Lobos, que conhece pouco antes, na escala em Salvador; e os múltiplos casos, versos e canções que coleta nas visitas de campo, entrevistas e encontros que realiza com moradores da região. Costura improvisos e imprevistos

de gravação àquela que já é a quinta versão do roteiro original²⁴, em produção há quatro anos, para criar a alegoria de um sertão em permanente tensão entre a violência do cangaço e a salvação pela religião.

“A narrativa que prometi foi a mais simples e brasileira: transportar ao cinema um autêntico romance de aventuras nordestinas, destes que se compram nas feiras”, afirma Glauber (Rocha, 1965, p. 153). No filme, a fé, a fome e a fúria conduzem a trajetória do vaqueiro Manoel (Geraldo del Rey) e de sua mulher Rosa (Yoná Magalhães) pelo sertão. Em uma primeira mirada, a trama se aproxima de um relato realista, quase documental: Manoel perde parte da boiada, tem o salário descontado e não consegue comprar o pedaço de terra que tinha planejado. Espera-se da cena, filmada em enquadramento tradicional, com câmera estável e elementos que remetem à aridez e à penúria da região – mandacarus, animais mortos, esqueletos ressequidos sob o sol – um desfecho trágico para o casal de camponeses.

No entanto, revoltado e enfurecido, Manoel mata o patrão e foge com a mulher. A violência cometida pelo vaqueiro coloca em ato a travessia do casal pelo sertão. Sozinhos e sem destino, buscam um líder para lhes servir como guia. Filiam-se ao grupo de fiéis do beato Sebastião (Lídio Silva). Acompanham o bando de cangaceiros liderado por Corisco (Othon Bastos). Sobrevivem às chacinas de Antônio das Mortes (Maurício do Valle) sob a proteção do cego Júlio, violeiro e narrador da história. Desamparados, sem Deus ou o diabo para conduzir a travessia, caminham “pra frente, até o fim” (Rocha, 1965, p. 88), como sugere Rosa ao marido, até onde o sertão encontra o mar, e o mar vira sertão. Incorporado à trama, o provérbio proferido por Antônio Conselheiro promove uma reviravolta, um convite à travessia e à transformação – íntima e solitária, empreendida pelo sujeito ao pôr-se em movimento. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o sertão se faz verbo, convida à ação, modula modos de sentir e de narrar.

Glauber Rocha dá um novo sentido ao conflito secular entre beatos, cangaceiros e justiceiros ao contar a história pela ótica dos camponeses e propor uma outra saída para o casal de vaqueiros que protagoniza a trama: a terra, diz

²⁴ Informação compartilhada por Glauber Rocha em evento realizado em março de 1964. Sob a condução de Alex Vianny, o encontro reuniu diretores, produtores e críticos de cinema para debater o lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*, às vésperas da participação do cineasta no Festival de Cannes. O diálogo foi publicado em livro, pela Editora Civilização Brasileira S.A., em edição que traz ainda textos de Glauber Rocha e outros profissionais envolvidos na gravação do longa-metragem, roteiro comentado do filme e fortuna crítica sobre o longa-metragem.

Glauber, não é de Deus nem do diabo, é do homem; cabe a ele, apenas, assumir as rédeas da travessia. A subversão proposta pelo cineasta ultrapassa os limites da trama e transborda para a linguagem. Glauber rompe com a estabilidade da imagem ao utilizar uma câmera que treme, gira e salta, seguindo os movimentos dos personagens, como no duelo final travado entre Corisco e Antônio das Mortes; uma montagem tensa que se apropria da cena para desconstruí-la em múltiplos ritmos, enquadres e olhares, ilustrando com nuances a diferença entre Corisco e Lampião, ambos interpretados por Othon Bastos; uma direção de atores que transforma o sertão em palco para interpretações formais e figurativas; um roteiro que incorpora referências da linguagem popular – de cacos de conversa a cantigas populares e versos de cordel –, e dos modos de narrar do sertanejo – com suas elipses e silêncios, rimas e saltos na narrativa –, colocando em prática o que Ismail Xavier definiu como “uma peculiar junção entre o olhar do documentarista e o cerimonial dos atores – gesto e palavra” (Xavier, 1983, p. 7).

É assim que o filme ganha a narração de um cego, violeiro e trovador, com rimas em formato de repentes, declamadas em coro pelo cantor Sérgio Ricardo; restos de frases que, recolhidas no sertão, transformam-se em mote para uma batalha épica narrada em versos; decisões abruptas que, tomadas em ato e com poucas palavras, detonam sequências de violência e transformação. “Fiquei por tempos a ruminar e reinventar a essência das coisas que tinha ouvido; e um enorme romance em versos nasceu, impuro e rude, narrando o filme”, conta o cineasta (Rocha, 1965, p. 110).

Glauber inscreve com imagens o dito e o não dito, respeitando as pausas, as omissões e os gaguejos de uma transmissão oral acostumada a saltar da palavra à ação. Incorpora versos soltos do cancioneiro e os transforma em um coro popular, com potência para expressar a dor de um povo inteiro. Apropria-se da ambiguidade dos gestos duros, violentos e intempestivos, sem tentar traduzi-los ou resumi-los em palavras. Ecoa a opressão, a penúria e o desalento em que vivem os sertanejos, em falas sussurradas ao pé do ouvido por personagens em diálogos curtos, secos e elípticos.

Unindo o factual ao figurativo e o erudito ao popular para problematizar o embate secular entre o messianismo e o cangaço – duas faces da miséria e da violência que habitam o sertão e as narrativas sobre a região desde Euclides da Cunha –, Glauber Rocha põe em cena a implosão de certezas que nortearam

narrativas clássicas sobre o sertão para construir uma alegoria da modernidade em ruínas. Se lido à luz da filosofia de Walter Benjamin, *Deus e o diabo na terra do sol* aproxima redenção e revolução para fazer uma crítica à teleologia do progresso e arrancar o presente de um continuum histórico. A travessia de Manoel e Rosa aponta para uma terceira via – ou margem – ao beco sem saída do determinismo histórico apregoadado pela modernidade; incide um corte, uma parada brusca à marcha do progresso, aqui lido ecoando Benjamin como “a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe” (Lowy, 2005, p. 23).

Em Glauber, a fome engendra a violência, é o rastilho de pólvora para o choque inevitável e inadiável com as forças históricas; um alerta e um convite à mobilização e à revolução; ou, dialogando com Walter Benjamin, um aviso permanente de que a luta não está ganha. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o cineasta encena a fúria do sertão. A morte é um caminho para a salvação: “[...] estou cumprindo minha promessa, padrim Ciço [...], num deixo pobre morrer de fome”, grita Corisco, enquanto dispara tiros para todo lado. (Rocha, 1985, p. 273). Antonio das Mortes também executa por princípios: “Matei porque não posso viver descansado com essa miséria” (Rocha, 1985, p. 279), afirma depois de exterminar os beatos de Monte Santo. Paradoxalmente, Glauber torce conceitos e desloca sentidos ao fazer da privação potência para a criação. A fome que justifica a violência também é a fonte de transformação. Como Benjamin, o cineasta sustenta a dialética sem chegar a uma síntese apaziguadora; constrói, a partir de restos e de escombros, incômodos gerados pelo excesso de mercantilização da vida e por um progresso imposto a qualquer custo.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha, 1965, n.p.)

“A culpa não é do povo, Antônio” (Rocha, 1985, p. 279), atesta o cego cantador em diálogo com o matador de cangaceiros. Paradoxalmente, é o cego²⁵ quem enxerga, sentado de frente para o sertão de Canudos, “a terra vermelha do

²⁵ Apesar de paradoxal, o cego profeta e vidente é uma figura encontrada já na mitologia grega clássica e em narrativas populares. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o personagem surge do encontro de Glauber Rocha com um cego violeiro e cantor, em uma feira popular do Nordeste, e é incorporado à trama como solução de linguagem para a narração em *off* e intervenções pontuais e decisivas para o desenrolar da história.

sangue de Antônio Conselheiro” (Rocha, 1985, p. 278). Das ruínas de um projeto de modernidade, ainda não submergidas pelo Açude de Cocorobó²⁶, Glauber Rocha torna visível o abandono de uma população acostumada a portar as marcas do passado em seus próprios corpos, “exibindo sua miséria de dentes amarelos, olhos injetados, barriga grande e dócil servilidade” (Lima Jr., 1964 in Rocha, 1965, p. 27); faz emergir o lamento, a revolta e a dor de um povoado inteiro – beatos, cangaceiros, jagunços e camponeses – em “um grito de espanto e de fúria [...] um paroxismo de imagem e de sons” (Silveira, 1965 in Rocha, 1965, p. 180).

4.2. Derivas pelo sertão

Se Euclides da Cunha é a referência direta para a escolha do cenário de *Deus e o diabo na terra do sol* – Monte Santo, Cocorobó e Jeremoabo são lugarejos no entorno de Canudos usados como locação para o longa-metragem –; e para o mote da conversão religiosa de uma população de miseráveis, com o personagem do Santo Sebastião emulando Antônio Conselheiro, a influência de Guimarães Rosa no longa de Glauber Rocha é estrutural, e vai além do embate com as forças do diabo que dá título ao filme. Do autor mineiro, o cineasta parece incorporar a escuta atenta às soluções de linguagem empregadas pelo sertanejo e aos modos de narrar dos moradores da região. Ambos, cineasta e escritor, esforçam-se para incorporar o saber e o sotaque locais à tessitura da trama. “Pode-se observar as etapas dessa aprendizagem, onde o raciocínio afetivo do artista funciona como filtro das tradições diferentes e das vivências contraditórias registradas e combinadas em resultado paradoxal”, afirma Marília Rothier (2005, p. 113).

Já na crítica que assina para um periódico baiano, em 1956²⁷, o jovem Glauber Rocha exalta a importância de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa para a compreensão do sertão, mas posiciona o escritor mineiro como o responsável por uma ultrapassagem no contorno e no sentido dado à região. A última frase da

²⁶ O Açude de Cocorobó entrou em funcionamento em 1968, sob o governo militar de Arthur Costa e Silva. Construído no trecho mais árido da caatinga, ao norte do Estado da Bahia, o reservatório fez submergir a cidadela de Canudos que, até a década de 1940, atraía peregrinos em busca do legado de Antônio Conselheiro. Durante a realização desse trabalho, não foram localizadas quaisquer menções ou referências de Glauber Rocha à construção do açude.

²⁷ A resenha crítica é posteriormente publicada como prefácio do romance *Riverão Sussuarana*, única incursão do cineasta na ficção literária, publicada em 1975, e uma homenagem irônica e subversiva de Glauber Rocha ao mineiro Guimarães Rosa.

resenha parece sintetizar o mote para a criação do roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, que começa a ganhar forma poucos anos depois, em 1959. Já estão lá os elementos para a construção da ambivalência entre o messianismo e a violência dos grupos armados, o protagonismo dos vaqueiros para a cultura regional, o destaque dado à subjetividade do sertanejo – seus modos de viver e de narrar.

Assim como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é base inadiável para qualquer estudo que se faça do nordeste, *Grande sertão: veredas* é, não apenas base, mas resultado de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilim, ou veredas do Tatarana. Ali o latifúndio e suas guerras dos jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua, amor, costume, jeito de SER (Rocha, 1978, p. 7).

Nota-se neste movimento de Glauber em direção ao sertão a mesma tentativa de Guimarães Rosa de capturar histórias locais a serem recriadas e reelaboradas posteriormente, de modos distintos, pelo autor e pelo cineasta: Rosa, em anotações cuidadosas e listagens exaustivas, de nomes de bois e somido dos pássaros a falas dos vaqueiros e impressões de viagem; Glauber, de forma mais dispersa e errática, sem registro ordenado, mas citando a experiência em entrevistas e artigos publicados à época. É assim que sabemos que o cego violeiro se chamava Zé e vagava pelas feiras acompanhado de um primo, “furando as tardes de Monte Santo, invocava amores perdidos e crimes terríveis” (Rocha, 1965, p. 110). Transformadas em versos por Glauber Rocha e em canção pelo músico Sérgio Ricardo, as histórias transmitidas pelo cego Júlio condensam a trama em frases curtas e sincopadas, contribuindo para a narração elíptica do filme.

Antonio das Mortes é feito de restos de depoimentos do Major Rufino, responsável pela morte de Corisco e de dezenas de outros cangaceiros. “Eu uni elementos do major com elementos de outros jagunços, alguns que eu conhecia, outros de informação, e fiz aquele tipo que me parece ser a síntese do jagunço-matador do sertão”, explica Glauber (1965, p. 125). O encontro com o militar rende ainda uma das cenas mais emblemáticas do filme, o diálogo entre Antônio das Mortes e Corisco – “se entrega Corisco”, grita o justiceiro. “Eu não me entrego não”, afirma o cangaceiro –, com uma única alteração: na versão de Glauber, a máxima “mais fortes são os poderes de Deus” (Rocha, 1965, p. 12), proferida por Rufino, transforma-se em “mais fortes são os poderes do povo”, reiterando, uma vez mais, a aposta do cineasta em uma terceira via ao binarismo entre messianismo e cangaço.

A entrevista de Glauber Rocha com o major Rufino foi publicada em fevereiro de 1960, no jornal *Diário de Notícias*, de Salvador. A conversa aconteceu em Jeremoabo, na casa do Major, e rendeu uma matéria de página inteira no periódico baiano. Durante a entrevista, o major relata ainda que um casal de cangaceiros sobreviveu ao assassinato de Corisco e sumiu na caatinga, para nunca mais ser visto. Os protagonistas Rosa e Manoel surgiram desse fragmento de história contada a Glauber por Rufino. “A partir dali foi que comecei. Depois o major Rufino me contou toda a vida de Corisco e todo o problema de Corisco dentro do bando”, explica o cineasta (1965, p. 126). Glauber capturou os depoimentos para narrá-los a contrapelo, tirando o foco do major e entregando as rédeas da história para os camponeses convertidos ao beatismo e ao cangaço, vagando pelo sertão à procura de um líder. “Não inventei nada da estória porque a estória foi uma espécie de organização dos fatos acontecidos, que eu ouvi relatados”, conta (Rocha, 1965, p. 125).

Das viagens de reconhecimento, Glauber recolhe mais do que casos e fatos para criar a história: ele se apropria também do modo de narrar do sertanejo, com falas entremeadas por silêncios e saltos temporais, condensadas em formato de cordel, transformando fato em fábula; utiliza a linguagem dos cancioneiros populares e dos cegos trovadores encontrados em feiras livres e praças públicas para estruturar a trama; faz um filme sertanejo, “impregnado de sertão”, para usar expressão utilizada por Alex Vianny, em debate sobre o longa: “O Glauber nasceu no sertão da Bahia; foi criado a ouvir aquelas histórias todas; e o filme está de tal maneira impregnado de toda uma formação que seria impossível para uma pessoa que viesse de fora” (Vianny, 1964 *in* Rocha, 1965, p. 123). Para além da paisagem, é a oralidade que o cineasta incorpora à criação: “a fita tem, [...], em muitas partes, senão no todo, um tom próprio de história ouvida, ou entreouvida, dessas histórias em que o narrador faz elipses muito rápidas”, completa (Vianny, 1964 *in* Rocha, 1965, p. 123).

No longa-metragem, são poucos os diálogos travados pelos personagens e escassas as explicações ou considerações sobre as decisões que os colocam em movimento. A sequência do assassinato do coronel e da mãe de Manoel, no início da trama, é narrada em “um-abrir-e-fechar-de-olhos” (Rocha, 1965, p. 124), ocupando meros cinco minutos de um filme com duas horas de duração. Glauber explica que a inspiração para a construção concisa da cena veio do relato de um

pistoleiro, que mata gratuitamente dois homens em um bar. “Os homens começaram a insistir, começaram a insistir, e aí, quando eu menos esperei, olha o miolo dos homens colado na parede” (Rocha, 1965, p. 124), conta o cineasta, repetindo a fala do jagunço. “O sujeito que narra histórias de crime costuma dizer que num abrir e fechar de olhos acontece muita coisa [...]. Isso é o tipo de narrativa que eles têm, altamente violenta e com elipse”, completa (Rocha, 1965, p. 124). O movimento de câmera acompanha a singularidade rítmica da narrativa: é lenta, fixa e estável quando exhibe a paisagem sertaneja, e ágil, trêmula e inquieta para narrar a violência, os duelos, o dedo no gatilho.

4.3. Sobrevoos

Na sequência que abre *Deus e o diabo na terra do sol*, a falta, o silêncio e a privação ocupam toda a imensidão da cena. A vista aérea do Cocorobó ecoa o cenário e o olhar panorâmico de Euclides da Cunha na abertura de *Os sertões* e a tentativa do autor para localizar, entender e dar contorno ao excesso de terra, de aridez e de vazio de que é feita a região. O diretor parece à espreita, à procura da fagulha de dor e delírio no olhar de cidadãos que, como Manoel, um dia se revoltam contra o coronel ou o patrão e se lançam pelo sertão. A câmera se aproxima do vaqueiro e dos fiéis que acompanham o santo Sebastião, apresentando em poucos quadros os elementos, o mote e os personagens do que poderia ser uma *Canudos* em gestação, décadas depois. Estão lá, esboçados em imagens, os componentes que criaram as condições para o surgimento do lugarejo: a seca, a miséria e o desamparo da população, sem-terra e sem-sonho, à procura de um líder capaz de expiar a violência e a dor de existências à deriva.

Apesar de se apropriar de elementos factuais e de farta pesquisa de campo – entrevistas *in loco*, viagens para pesquisa de locação, leitura de reportagens publicadas à época –, Glauber Rocha não produz uma síntese realista e documental da realidade sertaneja. Os elementos coletados na região servem de base para uma torção da linguagem: diferente do que faz, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos em outro importante longa-metragem do Cinema Novo sobre o sertão (*Vidas secas*), aqui Glauber utiliza dispositivos narrativos que apontam para o rompimento com a representação tradicional – radicalizado em *Terra em transe* e obras posteriores-,

como o uso do cordel para a narração em *off*, das elipses temporais que comprimem o tempo, provocam implosões na trama e alteram o destino dos personagens, ou o recurso da câmera na mão, acompanhando a intensidade do movimento em cena dos atores.

No longa, Glauber Rocha subverte forma e conteúdo ao se apropriar de um saber em fracasso, tecido a partir da dúvida crescente revelada em cada gesto e a cada passo da travessia de Manoel e sua mulher, Rosa, pelo sertão baiano. A câmera estável e em sobrevoo da abertura do longa, exibindo uma série de elementos do imaginário sertanejo – mandacarus, restos de animais mortos, uma casa de farinha – , dá lugar à imagem suja e tremida, em permanente movimento, que perscruta a cegueira débil de Manoel diante da fé de Sebastião, e o fascínio amedrontado do vaqueiro frente à violência diabólica de Corisco.

O corte brusco de estilo narrativo, logo no início do filme, antecipa o rompimento do cineasta com qualquer tentativa de se ajustar a um sertão monumentalizante, tributário à linguagem cinematográfica clássica, ou ao escrutínio exaustivo de um olhar centralizador em busca de unidade e sentido, como empreendido por Euclides da Cunha. Glauber, ao contrário, rompe a distância protocolar entre sujeito e objeto, mistura-se à população local e utiliza moradores do lugarejo como figurantes no longa; filma a fé e o abandono dos sertanejos travestidos de beatos nas escadarias do santuário de Monte Santo; capta as imagens com a câmera nas mãos, circulando entre os transeuntes, como na sequência da feira – “filmamos uma parte no Monte Santo e outra na Feira de Santana, improvisando tudo [...]. Geraldo Del Rey confundiu-se com os vaqueiros e os feirantes e ninguém percebeu que estava sendo filmado” (Rocha, 1965, p. 37).

Se Euclides narra o conflito do alto do Morro da Favela, fazendo de Canudos o palco da batalha, Glauber utiliza um narrador violeiro e cego, sertanejo como todos os outros, que se apropria do que ouve em suas andanças na região, em permanente fricção com a paisagem, e conta a história em *off*, acompanhado por um coro de múltiplas vozes. A cegueira do narrador esvazia a onipotência da imagem, abre espaço para a polifonia dos discursos, para os cacos de conversa entreouvidos no percurso, para o silêncio que acompanha a fala entrecortada dos

personagens, para o som do próprio sertão que invade a cena e a gravação²⁸. A limitação de visão, no entanto, não impede o personagem de ver a cegueira histórica que levou ao genocídio de Canudos:

Cego: Tá vendo bem aí adiante de seus olhos?

Antônio: É o sertão grande Canudos...

Cego: Apois...esse grande eu vejo por dentro; enxergo no fundo a terra vermelha de sangue de Antônio Conselheiro...Se a gente olha bem no Vaza Barris vê Moreira César empinando o cavalo branco, com um tiro no peito...No meu escuro vejo melhor que os videntes..., mas nunca sei o bastante para entender por que um moço como o sinhô persegue um cabra como Corisco... (Rocha, 1965, p. 90-91)

A utilização de um cego narrador ilustra o dispositivo utilizado por Glauber para se aproximar do sertão pelas entranhas, furando a pretensa estabilidade e a transparência da imagem ao se apropriar de cacos de diálogos entreouvados em conversas de bar ou de feira, de vozes tantas vezes abafadas pelo discurso oficial e de ferramentas narrativas utilizadas pelos moradores da região – como os versos em estrutura de cordel que tecem a trama em *off* – para logo depois subverter o registro popular e incorporar um coro – herança grega – à trilha sonora do longa-metragem. Os dez blocos de versos que compõem a narração em *off* são feitos de costura de cenas, personagens e frases coletadas no sertão. “Todo o episódio de Corisco, por exemplo, nasceu das cantigas que ouvi cantar em vários lugares diferentes e, dispensada a música, perderia um significado maior”, conta o cineasta (Rocha, 1965, p. 110).

“Na voz de um cantador está o ‘não’ e o ‘sim’ – e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobó e Canudos”, afirma Glauber Rocha em texto escrito para o encarte musical do longa-metragem (Rocha, 1965, p. 110). Contraditoriamente, recolhendo versos, causos e rimas de cantigas populares e cantadores anônimos de Monte Santo e arredores, o cineasta ultrapassa o sertão monumental de Euclides da Cunha para se aproximar da paisagem temática – e da linguagem – roseana. É o autor de *Grande sertão: veredas* quem aproxima o olhar, e recolhe elementos, diálogos e expressões de cenas cotidianas da vida sertaneja para construir suas histórias – não sem antes deslocá-las de seu contexto e uso correntes para reelaborá-las e transfigurá-las através da linguagem. Se

²⁸ Em entrevista, Walter Lima Junior comenta que o vento da região fez tocar as cordas do violão do cego narrador, na cena em que ele e Antônio das Mortes, sentados de costas para a câmera, observam Canudos.

Guimarães Rosa foi a campo munido de uma escuta apurada e múltiplas cadernetas, anotando com rigor científico detalhes sobre a fauna e a flora, variações de nomes de boi ou de mugidos do gado, aliteraões produzidas por pássaros ou histórias da vida cotidiana dos vaqueiros, Glauber Rocha transformou em imagens e canções – e alguns poucos diálogos – os restos de histórias que recolheu de moradores e sobreviventes do conflito de Canudos.

Neste ponto da análise, é válido abrir um parêntese para problematizar e localizar os paralelos traçados entre o cineasta e os autores. *Deus e o diabo na terra do sol* é uma obra da juventude de Glauber Rocha, uma explosão criativa e criadora construída a partir da leitura atenta de múltiplas obras da literatura, de referências variadas do cinema mundial, de interferências musicais que vão do erudito ao popular, e de relatos coletados e cacos de conversa entreouvados em viagens pela região. Segundo o antropólogo Pedro Paulo Gomes Pereira,

[o] filme absorve e transforma o legado do cinema ocidental e da tradição cinematográfica em geral. A intenção é a de liberar a linguagem cinematográfica do mimetismo das formas clássicas do cinema internacional, sobretudo do cinema europeu e norte-americano (Pereira, 2008, p. 18).

Glauber Rocha persegue os múltiplos rastilhos de pólvora que demarcam disputas e derivas pelo território sertanejo, explicitando as condições e os elementos que fazem a centelha chegar à dinamite²⁹ – ou de quantas ausências do poder público se faz um conflito como o de Canudos. O cineasta explora a tensão que antecede a implosão de uma estrutura já corroída pelo abandono e pela violência. Cria o roteiro a partir de Corisco – “um fogo de artifício que a gente solta e sai rodando”, explica o cineasta (Rocha, 1965, p. 138) – nome que evoca também a disposição de Glauber Rocha para turbilhonar estruturas combalidas³⁰, criticando igualmente messianismo, poder público e cangaço. Lança o filme às vésperas do golpe militar de 1964, problematizando na tela uma outra saída para tensões e contradições políticas que culminariam em décadas de violência e repressão no país. De certa forma, Glauber explicita e antecipa sentimentos e sensações latentes em parte da população, em um período crítico da história do país. “Com *Deus e o*

²⁹ O trecho desloca um fragmento de texto de *Alarme contra incêndio*, de Walter Benjamin. No original, o filósofo diz: “É preciso cortar o rastilho antes que a centelha chegue à dinamite. Intervenção, risco e rapidez do político são coisas técnicas – não cavaleirescas” (Benjamin, 2020, p. 42).

³⁰ São várias as menções à genialidade explosiva do cineasta e à carreira hiperbólica que construiu, atravessada por exageros e incongruências. De certa forma, Glauber Rocha fez do paradoxo o território inflamável de sua curta e apoteótica existência.

diabo na terra do sol, o filme que nós queríamos e precisávamos ver surgiu na tela. Quando acabou aquela sessão, a gente sabia o queria, talvez antes não”, resume o ator Hugo Carvana, em depoimento para o documentário de Silvio Tendler, *Glauber, o filme, o labirinto do Brasil*.

Glauber Rocha aproxima-se da temática de *Os sertões* e revisita a obra do autor, trazendo para a cena a dimensão política da ocupação territorial na região. Se Euclides da Cunha faz uma síntese da progressão geológica e evolutiva da natureza para tentar compreender o conflito de Canudos, o cineasta se esforça para compendiar os discursos de dominação e poder que forjam as formas de existência na região. É o que defende o crítico de cinema Ismail Xavier, em debate na FLIP de 2019, ao dizer que Glauber “resume meio século de história do sertão na relação do casal protagonista”, condensando as múltiplas formas de opressão em duas horas de filme. Ambos constroem a narrativa a partir da ambiguidade, mas utilizam modos distintos de apreensão da realidade e representação do sertão, dando diferentes contornos ao que escapa à compreensão ou à razão. Glauber evita uma abordagem realista a partir de uma estratégia alegórica que potencializa as tensões e contradições inerentes à crise do projeto de modernização, enquanto Euclides acaba por tornar latente a contradição que tanto se esforça para explicar. Afinal, em *Os sertões*, afirma Walnice Galvão, “a síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições” (Galvão, 2019, p. 630)

*

Diferente de Euclides da Cunha, que fez da narrativa um sobrevoo à distância da violência de Canudos filtrado pelas lentes da ciência positivista e do militarismo - então responsável por acabar com a monarquia e instaurar a recém-criada República -, o cineasta fala do sertão *por dentro*, desde igrejas, praças e feiras, incorporando o povo e as formas narrativas populares na elaboração do filme (figura 34, p. 165). Aproxima-se dos corpos, gestos e existências marcados pela aridez, pelo abandono e pela fome. Identifica os elementos e oposições explorados por Euclides - atraso e progresso, razão e fé -, e os transforma em paradoxos para construir a alegoria de um sertão em permanente transformação.

Da literatura de Guimarães Rosa, o cineasta parece se aproximar pela habilidade do escritor mineiro para narrar uma história pelas entranhas,

apropriando-se de sons ambientes, de restos de conversa e expressões populares para ressignificá-las em outros contextos e sentidos, ultrapassando continuamente os limites da palavra, esticando-a, torcendo-a, revirando-a para descrever cenas de pura intensidade plástica e mobilidade de sentidos, sustentando a ambiguidade da trama e as nuances dramáticas dos personagens ao longo de toda a narrativa. Guardadas as devidas possibilidades de influência e transbordamento entre as duas formas de expressão artística; assim como Rosa, Glauber inverte o foco narrativo e coloca o sertanejo para falar. São jagunços, beatos, vaqueiros e cangaceiros que assumem o protagonismo da trama para narrar o sertão pelo avesso, a partir de um léxico e de uma estrutura narrativa cinematográfica próprios.

Como na obra do autor mineiro, também em Glauber Rocha os restos da linguagem oral marcam a cadência da trama; a objetividade dos gestos – tantas vezes violentos e abruptos – contrasta com a densidade subjetiva dos personagens, atravessados pela dúvida que desorienta e altera o percurso da caminhada. Tanto em Glauber quanto em Rosa, o sertanejo deixa de ser “sobretudo um forte” (Cunha, 2001, p. 207), visto à distância – como uma miragem – sob uma pretensa unidade de consistência e sentido, para se tornar a “matéria vertente” (Rosa, 2019, p. 77) com a qual ambos manejam a narrativa, sustentando a ambiguidade dos personagens.

Atravessados pelo conflito íntimo e pela ambiguidade, os sertanejos construídos pelo cineasta escapam das formas fixas: como o jagunço Riobaldo³¹, mas guardando as inúmeras diferenças e inegáveis (des)níveis de complexidade entre ambos, o vaqueiro Manoel altera a rota, ajusta o percurso – questiona, hesita e teme. Busca respostas, temente que é a Deus ou ao diabo, mas encontra novas dúvidas. Ou, como explica Riobaldo, em fala que reverbera na estrutura narrativa tecida por Glauber – tocando no cerne do que parece ter motivado o cineasta a revisitar o sertão:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes [...] Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para más ações estranhas, é que gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (Rosa, 2019, p. 77).

³¹ Apesar de Riobaldo e Manoel explicitarem a divisão subjetiva do sujeito contemporâneo, em caminhada errante pelas veredas do desejo em território sertanejo, não há intenção aqui de apontar para uma tentativa de cópia redutora de um jagunço letrado em vaqueiro convertido de cangaceiro. Ambos apontam para a tentativa de Rosa e de Rocha em apreender a travessia – o rastro do pássaro em pleno voo, a efemeridade do movimento.

Ambos, cineasta e escritor, explicitam as derivas do percurso, a incerteza da travessia, a impermanência e a dúvida inerentes à transformação subjetiva, deslizando para os personagens as intensidades tantas vezes associadas por Euclides da Cunha à paisagem sertaneja.

Mais do que transpor para a tela um retrato naturalista do secular abandono sertanejo, Glauber Rocha tece a alegoria de uma modernidade em ruínas ao construir personagens que carregam a dor e o silêncio de um lugarejo inteiro. O duplo acompanha a narrativa desde o título. No entanto, ao invés de construir polaridades estanques entre Deus e o diabo, o arcaico e o novo, o atraso e a civilização, o cineasta explora os pontos de contágio entre os opostos – as nuances, o processo, o percurso: o tempo que escorre lentamente na rotina de Manoel e Rosa até a latência do gesto que altera suas vidas; a violência contida no silêncio das palavras mudas; o passado posto em ato quando menos se espera, com a ferocidade tomando forma como um monstro adormecido, brotando na tela em cenas de abuso e agressividade explícitas. Se o cenário e o legado histórico utilizados na construção do filme remetem a *Os sertões*, a ambiguidade que atravessa a trama e os personagens aproxima o longa de Glauber do sertão roseano de *Grande sertão: veredas*. Certezas são postas à prova ao longo de todo o percurso, testando os limites da fé e da maldade de quem se lança em travessia.

Sustentando a ambiguidade, Glauber constrói um vaqueiro temente a Deus e ao diabo que, sob a alcunha de Satanás, questiona a convicção de Corisco para combater a miséria com fuzil em riste, e resiste a sujar o destino com sangue, fazendo justiça com as próprias mãos. Antes disso, o cineasta contrapõe a fé cega do vaqueiro Manoel à violência de Rosa diante dos delírios do beato e do marido, e da chegada iminente das tropas do governo a Monte Santo. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o reviramento é narrativo: o filme subverte o conteúdo pela forma, torcendo a linguagem para explicitar a ambiguidade e a complexidade dos personagens, seja do casal de protagonistas, Manuel e Rosa; de Corisco, o cangaceiro de duas cabeças; ou de Antônio das Mortes, matador de beatos e de bandidos.

As oposições são construídas para serem refeitas e desfeitas, compondo uma complexa rede de contrapontos, como a operada pelas duplas de personagens: o deus negro, personificado pelo beato Sebastião, e o diabo louro, ou Corisco, opõem-

se à Rosa e ao Manoel, respectivamente, questionando e criticando, a seu tempo e a seu modo, os excessos cometidos em nome da fé, no primeiro, e da violência, no último. A saída, parece apontar o cineasta, é se apropriar da dúvida, segurá-la por entre as mãos, revirá-la sem esgotá-la em uma forma ou sentido fixos. Filmar a travessia, usando as armas disponíveis, expondo as fissuras do discurso, explorando as brechas de verdades estanques, as limitações de orçamento e de um aparato técnico precário; fazendo da falta a potência necessária para implodir a legitimidade da linguagem figurativa clássica, reverberando o silenciamento histórico a que os sertanejos estavam submetidos.

Com a câmera em riste, Glauber desestabiliza a linguagem cinematográfica e revela o que há de mais ambíguo e indomesticável nas narrativas sobre o sertão. Mais do que misturar verdade e imaginação, como afirma em verso o narrador cego ao final do longa-metragem³², Glauber Rocha problematiza as ambivalências que estruturam o imaginário da região em polaridades estanques – ora vista como exemplo do atraso civilizacional, ora como força bárbara e irascível que precisa ser contida. Estão lá o embate entre o messianismo e o cangaço, o conflito entre o individual e o coletivo, a dúvida entre a luz ou a escuridão, a culpa e a redenção, que há séculos dão contorno às narrativas sobre o sertão, apresentadas como as opções possíveis para a sobrevivência dos moradores da região.

No longa, Glauber radicaliza os polos de opostos ao ponto máximo do paradoxismo, escancarando a violência contida nos avanços do processo civilizacional imposto à população, implodindo os lugares de poder que tradicionalmente nortearam o percurso do sujeito pelo sertão. Como afirma Vladimir Safatle:

Mundos não são transformados ocupando os próprios lugares dos antigos senhores, mas destruindo os próprios lugares, decompondo a gramática que lhe sustenta. Matar senhores nunca foi a ação mais difícil. Mais difícil sempre foi se recusar a ocupar seus lugares, recusar a agir como até agora se agiu” (Safatle 2020, p. 99).

Com *Deus e o diabo na terra do sol*, o cineasta desliza funções e sentidos arraigados e carregados de determinismo ao repetir a profecia proferida por Antônio Conselheiro em três diferentes momentos e contextos: no filme, “o sertão vai virar mar” é primeiro articulado pelo beato, em tom de salvação, depois pelo cangaceiro,

³² “O sertão vai virar mar | E o mar vai virar sertão! | Tá contada a minha estória | Verdade e imaginação. | Espero que o sinhô tenha tirada uma lição: | Que assim mal dividido | Esse mundo anda errado | Onde a terra é do homem | Não é de Deus nem do Diabo!” são os versos do epílogo do longa-metragem.

em uma ode à vingança, e por último pelo vaqueiro, apontando para uma possibilidade de transformação. O cineasta vislumbra uma rota de fuga ao binarismo exercido pelo messianismo e pelo cangaço, uma terceira via – ou margem – um outro traçado para o sujeito que se lança em travessia: entre Deus e o diabo há, ao final da trama, o homem e a linguagem, fazendo litoral entre o mar e o sertão.

4.4. A desmedida aventura da escrita

O lusoangolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) fez da mobilidade e do trânsito entre culturas um método de investigação e de busca de sentido que perpassa toda a sua obra. Em *Desmedida – Luanda, São Paulo, São Francisco e volta* (2006), ele esgarça as fronteiras geográficas, temporais e de gênero literário ao cruzar o Atlântico em busca de simetrias, semelhanças e convergências em (e entre) outras margens: de um lado, o deserto do interior africano, habitado por pastores, aventureiros, povos nativos ou caçadores; do outro, o sertão continental brasileiro, terra tantas vezes marcada pela ocupação de indígenas, escravos forros, jagunços, bandeirantes, coronéis, viajantes ou exploradores. Em busca de um fio em comum entre Angola e Brasil, o autor revisita os sertões de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa, trazendo na bagagem outros tantos viajantes e estrangeiros como Blaise Cendrars e Richard Burton que, como ele e antes dele, partiram em viagens em busca de um sentido para a região. Usando as paisagens literárias de *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* como frágeis fronteiras espaciais, Ruy Duarte de Carvalho busca um outro contorno à imensidão territorial do interior do Brasil, tateando com palavras uma nova fronteira para o sertão.

Com Ruy Duarte de Carvalho, o sertão se aproxima de outras áreas afastadas e desérticas, apartadas da história e da civilização, que fascinam pelo mistério e pelo desconhecido, e convidam à travessia e à decifração. Em tempos distantes e distintos, tanto o britânico Richard Burton quanto o franco-suíço Blaise Cendrars estiveram na África antes de chegar ao Brasil e cumpriram, como o próprio Carvalho, um trânsito entre regiões consideradas “à margem da empresa escritural e discursiva que se apropriou do além-mar e do Novo Mundo transatlântico como parte da expansão e da implantação das operações militares, comerciais e religiosas da civilização ocidental” (Certeau, 1982 *apud* Ventura, 1998, n.p.).

Viajante contumaz, Burton esteve na Ásia, na África, no Oriente Médio e nas Américas; quase perdeu a vida e a sanidade na busca pelas nascentes do Rio Nilo – “chega o momento em que é preciso saber abandonar o continente negro, quando este toma conta do nosso espírito a ponto de se tornar uma ideia fixa que se alimenta dela mesmo” (Burton *apud* Carvalho, 2010, p. 40), antes de lançar-se em outras aventuras, do outro lado do Atlântico, aportando em Santos em 1865. Viajou por Minas Gerais e pelo rio São Francisco; caiu doente e no ostracismo antes de cobrir a guerra do Paraguai e produzir aquele que é considerado um de seus mais importantes legados, o livro *Letters from a battefield* (1870). Já Cendrars, descrito por Carvalho como “o escritor, o poeta amputado pela Primeira Guerra Mundial e aventureiro, brilhante e de cigarro sempre, no canto esquerdo da boca” (Carvalho, 2010, p. 21), narra em prosa e verso suas viagens a Nova York e à Rússia nas primeiras décadas do século XX, escreve romances e antologias sobre a África e ensaios sobre o Brasil na década de 1920, quando aporta no país. Cendrars esteve na vanguarda literária e artística mundial, e foi peça-chave na cena modernista brasileira, convivendo de perto com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado. Fez do Brasil sua *Utopiolândia*, celebrando a cultura e as belezas locais em suas obras até o resto da vida.

Para o lusoangolano, tanto Burton quanto Cendrars conseguiram narrar uma África que escapa ao modelo para exploração e exportação europeus, comumente preso à selvageria, ao exotismo ou ao extrativismo, e terem suas vidas e obras atravessadas e profundamente marcadas pela experiência de deslocamento e travessia em terras distantes. É pelas mãos de Burton e Cendrars que Carvalho chega ao Brasil, antes de seguir rio abaixo acompanhado por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Para Carvalho, os dois europeus são uma espécie de salvo-conduto a autorizá-lo a se embrenhar pelas matas brasileiras, com motivações para traçar pontos de contiguidades e contradições entre os continentes, sem tentar aprisionar o país ou a si mesmo em uma leitura teleológica, totalitária ou redutora de sentidos.

Em comum, talvez todos eles transponham para suas obras o desejo de travessia e ultrapassagem capturados pela linguagem. Há um excesso neste percurso – de rotas a serem desbravadas, de obras produzidas, de referências utilizadas, de riscos no caminho – sempre a exigir limite e contorno pela palavra; uma *desmedida*, como tão bem sintetiza Carvalho, algo que transborda o limite do humano e flerta

com o indomesticável, o selvagem e o feroz, no território ou em cada um de nós; e uma invenção, um saber-fazer com a falta de sentido, a pedir demarcação, decifração e criação, parece atestar o autor, “e tudo pelo São Francisco, tudo situável ao longo do São Francisco, eu de Luanda à Barra do Rio Grande, ou mais longe ainda, à procura da terceira margem de mim mesmo, pois então” (Carvalho, 2010, p. 54).

Já na epígrafe, o autor adverte que o percurso não seguirá qualquer linearidade, espacial ou temporal. “...Estamos é juntos, no vaivém das balsas...” (Carvalho, 2010, p.). A frase dita o tom e o ritmo da narrativa que virá depois: as reticências que antecedem a sentença e as que não a encerram dão ênfase ao movimento, à deriva e à travessia, e apontam para uma abertura a outras vozes, em outros tempos, mantendo viva a continuidade da narrativa e da caminhada. Em uma frase sem princípio nem fim, resta, portanto, o meio – toda a matéria-viva de que é feita a vida, ou o real, em suas múltiplas deformações e derivações, veredas e desvios; real que “se faz mesmo é de repetições, variações e simetrias, acasos, encontros e convergências” (Carvalho, 2010, p. 19), afirma o autor, fazendo ressoar Guimarães Rosa³³ já na abertura do livro.

As reticências utilizadas na epígrafe se repetem no início dos três primeiros parágrafos do primeiro capítulo do livro, reiterando o índice de abertura, imbricações e transbordamentos estabelecidos por Ruy Duarte de Carvalho com obras que antecedem o *Desmedida*. O farto referencial teórico-literário utilizado pelo autor ultrapassa Guimarães Rosa e Euclides da Cunha e estabelece pontos de fricção com outros pesquisadores ou escritores igualmente atravessados pela amplidão e abertura, de sentidos e fronteiras, impostos pelo território sertanejo – do aventureiro e escritor Richard Burton ao poeta Blaise Cendrars, do naturalista Auguste de Saint-Hilaire ao botânico e cientista Von Martius, passando pelo engenheiro e geógrafo baiano Teodoro Sampaio. Todos são invocados por Carvalho para compor a cartografia literária de um sertão, cujo vértice, afirma ele, fica lá “onde os estados de Goiás, de Minas Gerais e da Bahia se encontram, e o Distrito Federal é mesmo ao lado” (Carvalho, 2010, p. 19-20). As coordenadas literárias delimitam o território, e o rio São Francisco, metonímia de um país que o autor se

³³ “O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia”, afirma o autor de *Grande sertão: veredas*, em uma de suas mais conhecidas máximas.

propõe a investigar, aponta o percurso:

É lá que se passa muita da ação de *Grande sertão: veredas*...e depois descer para o alto São Francisco, que é o resto das paisagens de Guimarães Rosa...e ao baixo São Francisco [...] porque encosta ao sertão euclidiano...Sou estrangeiro aqui e nada me impede de incorrer no anacronismo de querer ir ver, de perto, Guimarães Rosa e Euclides da Cunha. (Carvalho, 2010, p. 20)

Em *Desmedida*, o autor escreve a partir do encontro com a experiência de criação de outros que ali estiveram antes dele. E, como seus antecessores, vai além: parte do literário para o território, faz viagens de reconhecimento para o alto, o médio e o baixo Rio São Francisco, revisita paisagens – geográficas e literárias – para “tentar apreender os seus passados para ver se consigo situar-me nos seus presentes” (Carvalho, 2010, p. 150). Nesta travessia, Carvalho adiciona camadas de singularidade à trama; incorpora trechos de *Grande Sertão: veredas* à própria narrativa, acrescentando novos recortes à paisagem descrita por Rosa – “quando você ascende do oco, depara é com a superfície horizontal de um platô que excede horizontes sem nenhuma árvore, cultivado de soja e de braquiária para semente” (Carvalho, 2010, p. 82); dialoga com Euclides da Cunha, puxando fios – e frases inteiras – da trama construída quase cem anos antes.

Nesse movimento de ir e vir entre textos e paisagens, Carvalho arranca o passado da imobilidade e explicita o silêncio abafado pelo tempo histórico. É assim que, ao chegar em Bendegó, costura o que vê com o que leu e sentiu com o relato de Euclides:

enquanto os fios da condução elétrica, de poste em poste, se iam destacando riscados num céu cada vez mais cobalto até virar de um negro doloroso e fundo porque *nuvens volumosas abarreciam ao longe os horizontes, recortando-os em relevos imponentes de montanhas negras* (Carvalho, 2010, p. 382, grifos reproduzidos do original citado).

Carvalho se lança em viagem à procura de rastros e vestígios de um território feito de letras. Atravessa páginas e paisagens; coloca-se em cena, suturando corpo e linguagem. É o sertão ficcional, “e às vezes fictício, e não raro fictível da referência rosiana, que persisto e insisto em reter como guia”, explica Carvalho (2010, p. 123). Ele aproxima trechos de obras lidas com impressões colhidas *in loco*; abre capítulos com a descrição do lugar onde foram escritos, explicitando o caráter móvel e em trânsito de feitura da obra; faz da travessia o eixo da narrativa, leito fluido e movediço onde se decantam referências teóricas, restos de leituras,

anotações esparsas, traços na paisagem. Expõe a costura entre textos e tempos, ecoando o silêncio que as palavras guardam.

O movimento de reviramento entre paisagem e palavra reflete-se já no título da obra. Carvalho esvazia a concretude geográfica do sertão ao escolher um substantivo abstrato e no feminino para se referir à região de “desmesurada desmedida de um liso enorme, raso perverso, o liso pior havente, escampo dos infernos, chão esturricado, esses mares do sertão” (Carvalho, 2010, p. 81). *Desmedida* carrega a torção de sentido já em sua estrutura significante: o prefixo *des* ressoa Guimarães Rosa e a sucessão de significantes torcidos que o autor mineiro utiliza em *Grande sertão: veredas* – desfalam, desdoitam, desrodeam, deslembam, desexistem, para citar alguns – potencializando a ambivalência entre excesso e vazio, interior e fronteira, íntimo e êtimo, centro e margem, que perpassa a obra.

Ao chamar de desmedida o que outros nomeiam sertão, Ruy Duarte de Carvalho estiliza a rigidez da fronteira cartográfica, arbitrária e de formas fixas, para dar contornos fluidos à região. Com o autor, o amplo território do interior do Brasil transborda – em excesso de falta, desamparo e silêncio – até o interior do continente africano, e faz litoral com o deserto sul-angolano. Diferente do conceito de fronteira, que assinala uma certa continuidade e homogeneidade entre territórios segregados, litoral aponta para o encontro entre dois campos híbridos e heterogêneos, que se tocam, mas não se misturam, preservando suas singularidades. Utilizado por Jacques Lacan para se referir à permeabilidade entre psicanálise e literatura, o conceito de litoral aponta para a potência do encontro que preserva a radicalidade da alteridade e da diferença. Sem tentar reduzir ou decifrar, representar ou igualar, povos, línguas, nações ou autores, Ruy Duarte de Carvalho constrói, com *Desmedida*, um texto litorâneo – ou de borda – no qual maneja a linguagem até o abismo do impossível; uma narrativa atravessada pela deriva, no vaivém das balsas, até o fim.

4.5. No vaivém das balsas

Tecido a partir de anotações esparsas e desvios teóricos, aproximações e afinidades – literárias ou geográficas –, *Desmedida* expõe o processo de elaboração

de pensamento de um autor acostumado às travessias e às margens. Nascido em Santarém, no interior de Portugal, Ruy Duarte de Carvalho chega a Angola ainda na infância, acompanhando o pai, aventureiro e caçador português. Retorna a Portugal para estudar em uma escola agrícola, profissão que passa a exercer ao retornar para Angola, no início da idade adulta, e que o acompanha, direta ou indiretamente, por toda a vida. É o campo, a vasta paisagem do interior do país, o contato direto e frequente com pastores e animais que compõem o eixo temático das produções de Ruy Duarte de Carvalho como antropólogo, cineasta, artista plástico e escritor.

A busca por uma fronteira cada vez mais distante e ao sul do progresso parece guiar a existência nômade de Ruy Duarte de Carvalho, refletindo-se na produção de suas obras artísticas, fílmicas ou acadêmicas. À maneira dos pastores que estuda e admira, Carvalho migra de uma expressão artística a outra, sem fixar-se em qualquer um dos registros, ou estabelecer um ponto de chegada para nenhum deles. É o movimento que faz Carvalho transitar da poesia para a prosa, da etnografia para o documentário, dos relatos ficcionais aos ensaios de não ficção.

Um fio parece manter a unidade, mesmo que precária, entre as múltiplas expressões artísticas praticadas pelo autor: a elaboração do pensamento através da produção de imagens alegóricas que mostram, mais do que narram ou descrevem, a alteridade, a diferença, o outro, a ambiguidade, o resto, a ruína. Transitando entre múltiplos espaços – geográficos ou literários – e linguagens artísticas, o autor desloca sentidos e verdades, rompe a linearidade do tempo histórico e faz emergir outras vozes, tempos e experiências, ao manejar e explorar a espessura e a densidade de significantes estanques. Ao investigar a ressonância entre textos e o ir e vir de sentidos entre palavras, Carvalho parece seguir o mesmo rastro de elaboração de pensamento traçado pelo alemão Walter Benjamin, ele também um filósofo-viajante, à deriva entre culturas, em permanente estado de exílio: sustentando a ambivalência, ele expõe a fratura do signo e a fragilidade da linguagem para construir formas fixas. Através da escrita, maneja o tempo como se fosse possível dar-lhe alguma espacialidade, agarrando o passado por entre os dedos e o riscado da letra, fazendo da palavra, imagem – construindo alegorias.

Carvalho estreia nas letras com a coletânea de versos *Chão de oferta* (1972). Já no primeiro poema, “O Sul”, traça as coordenadas que guariam a sua trajetória pelas artes: uma confluência entre a paisagem – cada vez mais ao sul, ao sol e ao

sal, como descreve nos versos de abertura do livro, atravessando áreas rurais e distantes da metrópole, seja ela Luanda ou Lisboa – habitada por pastores e nômades de diferentes povos autóctones, e o território da linguagem, marcado pela influência e confluência de múltiplas vozes nativas e narrativas, em especial as da sociedade Kuvale. Da primeira à última obra – o inacabado *Paisagens efêmeras* (2010) -, o espaço resiste como uma das dimensões e obsessões mais visíveis da trajetória do autor, juntamente com a aproximação, apropriação ou tradução do registro e das tradições orais dos povos nativos angolanos da língua portuguesa, como efetuado nas coletâneas *Ondula, savana branca* (1982) e *Observação directa* (2000). Em ambas as obras³⁴, o autor escuta, compila, refunde, aglutina ou simplesmente converte para o registro poético as vozes, versos, cantos e provérbios de povos que habitam a savana angolana.

Burilando a palavra como matéria bruta, Ruy Duarte de Carvalho dá outras formas aos significantes e à existência. O texto – ensaístico, poético ou literário – transforma-se em território de experimentação de uma linguagem em constante hibridismo e permanente deslocamento, “um palimpsesto composto por diferentes camadas de textualidades e registros, orais e escritos, que se influenciam mutuamente, num processo de contaminação criativa, numa obra em aberto (Agustini, 2021 in Carvalho, 2022, p. 208). Com Carvalho, o trânsito entre registros – do oral para o escrito, do oral para o visual, do escrito para outros escritos, para citar alguns – faz da travessia e do movimento uma experiência de linguagem que carrega, em sua estrutura, o inacabado e o transitório.

O autor chama de extração o dispositivo de coleta de provérbios e versos que dá forma à coletânea *Observação directa*. Na nota que antecede a obra, Carvalho explica que as extrações vieram de fontes escritas e comentadas por padres ou missionários que circulavam na região, entremeadas por outras, coletadas por ele mesmo durante andanças no território Kuvale, e alternadas por uma modalidade que ele chama de extrações pessoais, “que não recorreram a nada em particular senão talvez a tudo” (Carvalho, 2022, p. 103), da *Bíblia* às cosmogonias, das fabulações à imaginação. Em quaisquer das modalidades, nota-se o resgate de formas de vida arcaicas e pastoris, vinculadas à terra, à subsistência e aos animais que remetem às anotações feitas por Guimarães Rosa em suas andanças pelo interior do Brasil.

³⁴ As duas coletâneas de poemas foram publicados em edição única no Brasil em 2022 com o título *Ondula, savana branca*, pela editora Círculo de Poemas, com posfácio de Prisca Agustoni.

Diferente do autor mineiro, que utiliza o que coleta em campo como matéria-prima para o fazer ficcional, Carvalho publica muitos dos versos em estado bruto, nomeando as fontes, explicitando as referências, contextualizando as imbricações que o levaram à seleção dos provérbios. Contraditoriamente, o minucioso trabalho de documentação e indexação de fontes não impede o autor de, alguns versos à frente, executar diferentes procedimentos de reconfiguração ou reconversão de provérbios e ditos populares em poemas ou ficção. É na tênue e tensa fronteira entre contágio e contato, citação e derivação, saber arcaico e etnográfico, oralidade e verdade que Ruy Duarte de Carvalho constrói suas obras.

Movimento similar é feito em *Desmedida*. O autor explicita o farto referencial teórico-literário que traz na bagagem para cruzar o sertão brasileiro; menciona as obras e o ano das edições em um cuidadoso levantamento bibliográfico ao final do livro; elucida como, quando e onde chegou à maioria dos volumes utilizados para a construção de *Desmedida*; constrói pontos de diálogo entre títulos-chaves para o projeto; elenca elementos que remetem à construção de um ensaio. Páginas à frente, no entanto, trechos de *Os sertões* misturam-se a *Desmedida*, deslocando fragmentos do passado de sua imobilidade histórica para fazê-los ressoar no presente. Citações irrompem no texto grifadas em itálico, sem aspas ou indicações bibliográficas, quebrando o fluxo de pensamento e a linearidade temporal da narrativa. Em um procedimento que remete ao filósofo alemão Walter Benjamin, o autor lusoangolano parece utilizar as citações para arrancar o tempo da ordem linear das coisas e construir uma escrita em movimento – e em fragmento – capaz de aproximar temporalidades distintas, espaço e ideias entrecortadas e descontínuas. O resultado é um sertão feito e efeito de letras, composto de um emaranhado de textos, tempos e sentidos em sobreposição.

É assim que, chegando ao sertão mais seco e profundo de Bendengó, Carvalho nos faz vislumbrar as “lagoas mortas de aspecto lúgubre escoltadas por mandacarus despídos e tristes como espectros de árvores, icozeiros virentes viçando em tufos entremeados de palmatórias de flores rutilantes, velhos jardins sem dono e sem abandono” (Carvalho, 2010, p. 386), descritas por Euclides ao percorrer as cercanias de Canudos; e faz saltar da paisagem um vaqueiro amigo, “entrajado de couro, sombreiro largo galhardamente revirado à testa trigueira e franca” (Carvalho, 2010, p. 386), tal qual referido à página 683 de *Os sertões*, ao ser avistado por Euclides na estrada para Monte Santo. Assumindo o duplo papel de escritor e crítico

do próprio trabalho, Carvalho avalia a própria escrita à distância, lendo-a por sobre os ombros, desloca o tempo, apropria-se do passado para mirar um outro horizonte – é o que explica e justifica, alguns parágrafos à frente: “a apropriação de um lugar não passa só por pisá-lo e poder, a partir daí, recordá-lo. Será também poder, a partir de então, reter-lhe a impressão de um qualquer momento futuro, simultâneo ao meu” (Carvalho, 2010, p. 382).

Em outro trecho, Ruy Duarte de Carvalho faz ressoar o que a história calou, ao escutar o silêncio dos mortos no conflito de Canudos e os rastros do passado submergido com a construção do Açude de Cocorobó, em 1970, tornando visível o silêncio histórico, traduzindo pensamento em potentes imagens através da linguagem:

a assonância indescritível de gritos, lamentos, choros e imprecações refletindo o mesmo espaço, o espanto, a dor, o exaspero e a cólera da multidão torturada que ruge e chora [...] gritos, e choros, e risos, de crianças...e o silêncio...o mesmo silêncio formidável que acontece com o último disparo, quando cessa o fragor dos estampidos” (Carvalho, 2010, p. 384).

Desmedida faz coexistir múltiplos extratos de tempo em um único espaço literário. Entre as margens do livro, o autor cria uma experiência de simultaneidade temporal que aproxima a obra de uma montagem cinematográfica, capaz de fazer coexistir passado e presente em uma única cena, ou página. É assim que, refazendo os passos e o relato de Euclides da Cunha, Ruy Duarte de Carvalho também chega a Canudos depois de uma tempestade cobrir céu e terra de água e nuvens escuras. Fios de postes elétricos riscando o céu cobalto conectam *Desmedida* aos relâmpagos descritos em *Os sertões*, “fulgurantes, sucessivos, sarjando fundamente a imprimidura negra da tormenta” (Cunha *apud* Carvalho, 2010, p. 383), com trechos escritos por Euclides da Cunha sendo costurados à frase e à experiência forjadas por Carvalho, mais de um século depois:

Os fios da condução elétrica, de poste em poste, se iam destacando riscados num céu cada vez mais cobalto até virar de *um negro doloroso e fundo porque nuvens volumosas abarreiravam ao longe os horizontes, recortando-os em relevos imponentes de montanhas negras, e subiam vagarosas, e inchavam, bolhavam em lentos e desmesurados rebojos, enquanto embaixo os ventos tumultuavam nos plainos [...]* (Carvalho, 2010, p. 382-383 – grifos reproduzidos do original citado).

Para conectar as sentenças à trama, o autor se apropria de um presente perpétuo que parece manter o tempo em suspenso – ou em embaraçosa repetição histórica. É assim que, depois da tempestade que desaba sobre o lugarejo, o autor decanta os corpos – dos mortos e dos poucos sobreviventes – do massacre de

Canudos e de outros genocídios que se sucedem até hoje, fazendo ecoar a fúria e o lamento de gerações de silenciados. Para o autor, é preciso encarar e “ter em conta a permanência, a sedimentação, a perpetuação de certos embaraços e a crise que a queda da sua justificação provoca” (Carvalho, 2010, p. 385) em uma referência ao discurso, sustentado pela imprensa, pelo Governo e pelo Exército, de que Canudos era um levante monarquista contra a república recém-proclamada.

O mecanismo de apropriação e deslocamento de fragmentos de textos de terceiros utilizado por Carvalho expõe as limitações da linguagem para estabelecer uma visão íntegra e sem furos da experiência ou da paisagem. No livro, ele rompe com a linearidade histórica ao fazer ressoar do passado ecos de um futuro em permanente destruição; transpõe os limites da memória pessoal ao se apropriar de restos de uma experiência coletiva acessíveis apenas através de relatos de terceiros; põe suspensos pares de opostos como dentro e fora, íntimo e êxtimo, explicitando a estrutura moebiana do sujeito, feito e efeito do tempo e do espaço em que está inserido, superfície contínua em permanente fricção com o mundo.

Se, no trecho intitulado “Primeira metade”, Carvalho elenca os referenciais teóricos que o acompanham para narrar o sertão brasileiro e assume um tom mais ensaístico ao listar autores e influências; na “Segunda metade”, o autor alterna o foco e a perspectiva ao contar o que viu, leu e ouviu em terras brasileiras para o assistente Paulino e outros hesitantes falantes de língua portuguesa, habitantes do deserto angolano. Ao fazer o percurso de volta à casa, Carvalho assume a oralidade como recurso narrativo, e justifica: “contar do que se viu, depois de ter andado a viajar, faz parte do que compete a quem volta ao lugar de onde saiu antes, quando regressa aos seus” (Carvalho, 2010, p. 211).

Em alguns trechos que compõem a “Segunda metade” de *Desmedida*, o tom do relato se torna mais fabuloso, impreciso e imaginativo. História puxa história, em descrições tecidas por frases longas e tortuosas como o curso dos rios que cruzam a região. É na Barra, município que leva o nome do encontro das águas – “tanto faz se é entre as águas de dois rios como entre as de um só com o mar”, (Carvalho 2010, p. 212) –, que o autor desfia um desses causos coletados no sertão: o da “menina neta de uma cunhada da senhora capaz de desafiar o Militão” (Carvalho, 2010, p. 226), que conheceu seu futuro marido em Juazeiro, “um juiz de direito que tinha lidado, ali, ou ia lidar depois, não estou certo agora, com o Antônio Conselheiro de Canudos, e era bisneto de um herói da luta da independência, no

Recôncavo Baiano” (Carvalho, 2010, p. 216).

Independências, o primeiro capítulo da “Segunda parte” da obra foi escrito em São Paulo, enquanto Carvalho cumpria o início do percurso de volta à África. A narrativa traduz o deslocamento geográfico e a aproximação de casa: a partir desse ponto, Carvalho elege um interlocutor angolano para a trama, e adiciona, aos poucos, elementos da história africana à trama. Paulino já fora seu assistente em viagens de campo e seu personagem nos livros *Os papéis do inglês* e *As paisagens propícias*. Em *Desmedida*, ele retorna como ouvinte e ponto de contato entre as duas culturas. Como o interlocutor de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de Paulino pouco se sabe e nada se escuta. Ao tomá-lo como ouvinte, Carvalho explicita o esforço de narrar um outro para o outro, em outro tempo e outro lugar, enquanto tenta entender o seu território de origem, “enquanto o outro ainda existe, antes que haja só outro”³⁵ (Carvalho, 2010, n.p.).

Há um duplo outro na narrativa construída por Carvalho: ele não é apenas o estranho, estrangeiro ou invasor; ele é também o que há de mais íntimo e familiar nas entranhas de um território. Neste litoral compartilhado entre as duas margens internas do Atlântico, vaqueiros e pastores, nômades e sertanejos carregam em si a gênese de uma nação e o seu potencial de ultrapassagem, ocupação e destruição; o choque entre um tempo mítico, arcaico e petrificado e uma existência estruturada sobre ruínas, em nome de um futuro que sempre escapa. Com Paulino, Carvalho põe em ato a possibilidade de transmissão de uma experiência compartilhada, transformando o passado em memória e narração, criando pontos de contato entre esses tantos *outros* que escaparam à domesticação. É como *outro*, afinal, que Paulino poderia ser um deles, desestabilizando a polaridade entre sujeito e objeto, sentido e verdade, íntimo e êtimo.

Ao embaralhar tempo e espaço, eu e o outro, outro e o outro do outro, tradição e transmissão, em uma única narrativa, Carvalho aproxima-se de Glauber Rocha ao construir um sertão alegórico, território a contrapelo da história oficial e do discurso homogeneizador do progresso. Edificado como um palimpsesto, com múltiplas camadas de referências, apropriações, deslocamentos e traduções, *Desmedida* acessa e revolve da selvageria do processo civilizador à inclemência do fanatismo

35 O trecho entre aspas dá título à conferência proferida por Ruy Duarte de Carvalho em outubro de 2008 no Programa Gulbenkian Distância e Proximidade, posteriormente publicado pela Ed. Tinta da China.

religioso, dos latifúndios geridos por coronéis e jagunços ao extrativismo destruidor das monoculturas do século XXI, mantendo a ambiguidade em suspenso e sem resolução, até o fim.

4.6.

A palavra que resta

Em *Desmedida*, Carvalho inverte a lógica do que se espera de um relato de viagem, ou do encontro entre sujeito e paisagem. Ele parte do texto para o sertão, da fortuna crítica para a experiência, expondo as costuras do fazer literário, escrevendo o percurso, elaborando experimentação e sentido. É o movimento que ele persegue – de corpos, de textos e ideias – e alcança no gesto da escrita. A viagem é uma tentativa de tocar o desconhecido pelas beiradas, ou uma forma provisória de lidar com a falta, de conhecimento ou de sentido. É a linguagem que funciona como operador da aproximação entre paisagens díspares, costurando pontos de contato entre os sertões brasileiro e angolano, virando do avesso as duas margens internas do Atlântico.

Desmedida é a palavra que resta, insiste e retorna, ao final da leitura da obra, título e significante-mestre a guiar o percurso do autor pelo sertão, geográfico ou literário, por toda uma vida. Desmesurado é também o desejo do autor de lançar uma mirada sobre a experiência individual em fricção com o que lhe é êxtimo – estranho ou familiar. É desse ponto de contato e contágio entre sujeito e mundo que escreve Ruy Duarte de Carvalho; uma zona de interseção permanente do eu com o outro – ou em contato epidérmico com ele, parafraseando Silviano Santiago em expressão utilizada no prefácio da nova edição de *Stella Manhattan* –, tocando o mundo com as mãos para tentar contorná-lo, formá-lo ou deformá-lo através das palavras.

Há também um jogo de olhar e perspectiva, que atravessa toda a obra de Carvalho, e uma tentativa de virar do avesso o que se fez quadro, montando e desmontando forma e sentido, contorno e verdade. O autor desloca frases, versos ou citações de seus contextos originais para utilizá-las em outras páginas ou parágrafos, desarticulando a cena inicial para mostrar que o sujeito não se ancora em um único ponto, determinado e determinante. Como Lygia Clark na peça *Caminhando*, o autor parece demonstrar que toda a obra é feita em ato, e cada passo

e cada gesto realizados no percurso alteram sua forma final; é da relação única e singular do sujeito com o outro e com o território que o contorna que fronteiras são forjadas ou cruzadas, desfeitas, refeitas e novamente demarcadas; é do movimento e da travessia que advém a criação (figuras 36 e 37, p. 166).

Talvez por isso o relato de uma travessia por uma região fora do tempo e à margem do progresso, por longo tempo, até os inícios do século XX, habitada por vaqueiros e jagunços a cruzar vastos territórios em busca de sobrevivência, exigindo justiça com as próprias mãos, tenha chamado tanto a atenção do autor. Carvalho conta que se deparou com *Grande sertão: veredas* em 1965, numa tabacaria da Gabela, no interior do Kwanza-Sul, uma das províncias de Angola – a quinta edição da obra, editada pela José Olympio, que acompanhou o autor por toda a vida.

O facto foi, de facto e de várias maneiras, muito importante na minha vida. Foi um daqueles livros que vêm, literalmente, ao nosso encontro [...]. Deixei-me depois entrar naquilo para tornar-me, a partir daí e até agora, um leitor compulsivo, permanente e perpétuo, de Guimarães Rosa (Carvalho, 2010, p. 107).

À época, Carvalho trabalhava no norte como técnico agrícola em uma Angola já convulsionada pela luta armada que culminaria na independência do país e na queda do império português, em 1975. Era ainda um país a inventar-se, a criar para si uma narrativa de fundação que contemplasse as populações urbanas e aquelas à margem, habitantes de um outro sertão. O Brasil de vaqueiros e pastores, de fiéis e de jagunços que resistem ao descaso da República e à corrida pelo progresso remete Carvalho ao território de Angola da sua infância, habitada por populações nômades de pescadores e pastores. “Nas paisagens que Guimarães Rosa me descrevia, eu estava a reconhecer aquelas que tinha por familiares. [...] Gente de matos e de grotas, de roças e capinzais”, afirma (Carvalho, 2010, p. 108). Não há nostalgia nesta mirada para existências em desaparecimento: ao contrário, há um desejo de inscrevê-las no presente, descrevendo o que resiste e insiste, indomesticável, diante de toda transformação.

Do encontro com o sertão roseano à viagem pelo interior do Brasil, passaram-se quase 40 anos. Angola já vivera uma revolução e uma longa luta pela independência. Carvalho já deixara o norte do país em direção ao sul, território dos pastores kuvale, paisagem que ancorou sua existência nômade e motivou a produção de suas obras – acadêmicas, fílmicas ou literárias. Já fizera poesia e

cinema, chegara à antropologia e à pesquisa, nos anos 1980, e passara ao ensaio e à prosa mais longa de ficção, logo depois, nos anos 1990. Mas não deixara de trabalhar com a terra, ou com a relação dos homens com o território – fio que perpassa e aproxima toda a sua vasta e múltipla carreira profissional e artística, o chão que ele pisa e para o qual busca um contorno e uma margem, até o fim.

Era 2005, Ruy Duarte de Carvalho aceita o convite para permanecer no Brasil por seis meses, com uma bolsa de criação literária. Ele já estivera outras vezes no país: desde os anos 1980, viajava para dar palestras e ministrar cursos em universidades e centros de pesquisa brasileiros. Mas nunca tinha explorado as paisagens do interior – os campos gerais ou os sertões – para além da leitura das obras literárias; tampouco já havia escrito ou filmado para além das fronteiras angolanas. A viagem o coloca uma vez mais em movimento, reforçando a torção e a instabilidade permanentes entre paisagem e linguagem, literatura e antropologia, texto e vida, que atravessam e constituem a obra de Ruy Duarte de Carvalho. É a costura – ou o percurso – entre elas que parece interessar ao autor, sempre no vaivém das balsas.

Em *Desmedida*, Carvalho persegue o gesto que antecede o passo, o olhar que antecipa o quadro, o movimento que sustenta a escrita dos tantos que se lançaram à caminhada pelo território – sertanejo ou kuvale – antes dele. Mais do que investigar as obras, o autor procura a potência do movimento e o ímpeto à travessia que impulsionaram escritores, pesquisadores, viajantes e desbravadores a investigar o outro, o desconhecido, o inabitado ou inexplorado – do território e de si mesmos. Entre eles, há um desejo em comum de se lançar ao interior para desbravar a paisagem e fundar um território próprio e de fronteiras íntimas, tecido de dobras e reviramentos, repetições e desvios, feito e efeito de linguagem.

Se Lygia Clark utiliza um papel e uma tesoura para cortar uma fita e, fazendo nela um corte transversal, produzir uma dupla volta de largura cada vez mais fina para dar forma a *Caminhando*, Ruy Duarte de Carvalho corta, desloca, apropria-se de sentenças, frases e sentidos e as reorganiza para compor *Desmedida*. A artista plástica dá concretude ao processo de criação e coloca em ato a possibilidade de transformação e manipulação das formas; Carvalho problematiza os limites de gênero e a maleabilidade da linguagem como superfície que faz borda entre o sujeito e o mundo. Ele expõe as suturas do texto, tramando com palavras o desejo e o desafio de elaborar um livro sobre o sertão.

Há um reviramento neste movimento de travessia, uma torção entre *íntimo* e *êxtimo*, expondo a instabilidade do percurso e o estado de deriva do sujeito em relação ao espaço – refletidos na subversão das formas artísticas e na quebra da representação nas múltiplas expressões da linguagem. Sem coordenadas firmes capazes de atar o corpo ao espaço, o sujeito a uma identidade definida, a paisagem a um contorno e sentido únicos, ou a linguagem a uma representação de limites claros e estáveis, viramos estrangeiros em nossa própria casa³⁶, expostos a uma existência instável e nômade, em busca de rastros, traços e vestígios capazes de conduzir a travessia.

Em *Desmedida*, Carvalho faz da deriva um exercício de linguagem e explicita o percurso traçado neste movimento do sujeito com o *fora* e com o *outro*, em permanente formação, deformação e criação de contornos e sentidos para a existência – como faz Lygia Clark em *Caminhando*, uma abertura ao imprevisível e à transformação, um “itinerário interior fora de mim” (Clark, 1999 *apud* Rivera, 2008, p. 227). Antes disso, em *Os bichos*, a artista plástica já utilizara dobradiças para ampliar as possibilidades de (de)formação de objetos diante dos gestos do outro. Nas três obras aqui citadas, o dentro e o fora compõem uma mesma superfície, tecida e destecida pela linguagem artística, para narrar a experiência humana na contemporaneidade, diretamente afetada pelo fim da soberania do *eu* como centro organizador das relações do sujeito com o outro.

Ao expor as costuras do fazer literário, *Desmedida* por vezes lembra um caderno de anotações – ou uma caderneta de campo, como as utilizadas por Euclides da Cunha³⁷ e Guimarães Rosa, em suas andanças pelo sertão – território livre para a ambivalência e para a abertura, testemunho do inacabado, do processo e da elaboração. É a travessia que ele escreve, explicita e problematiza. É o desejo de seguir em frente que ele persegue. É pela escrita que ele se põe em movimento, e se aproxima de outros que o antecederam. *Desmedida* opera como um plano de voo para Ruy Duarte de Carvalho rever influências e apontar percursos que o levam de

³⁶ Ecoando a frase de Sigmund Freud, ao afirmar que “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917/1944, p.295), referindo-se à emergência do inconsciente e à fratura do sujeito na modernidade.

³⁷ O autor relata, quase ao final da obra, que trouxe o seu exemplar de *Os sertões* na bagagem, em sua terceira e última sequência de viagens ao Brasil. Comprado em 1968, Carvalho comenta ainda que o livro de Euclides da Cunha não ganhou camadas de leituras extras nos quase quarenta anos que o separam do momento da aquisição da obra.

volta até a Angola mítica de sua infância, aquela das sociedades pastoris que resistem à passagem do tempo e exigem uma outra narrativa para se integrarem a um projeto de país. Talvez por isso o autor conclua o livro apontando para uma terceira metade – ou margem – um fim que seja também uma continuidade e um recomeço, espaço para reelaboração permanente de significantes e sentidos, ou um reviramento pelo avesso do avesso.

E era para mim o fim abrupto da viagem. Até aqui fora vagar, a partir daqui a viagem passava a assumir, em si mesma, um tom que encaminhava, assim seja, para o encerramento deste lance da vida e para um renovado abismo que de novo aponta a cabos outros, mais austrais ainda. Tem rumos que o destino impõe. E há de ser uma vertigem nova, que irá talvez impor-me os rumos de um livro a seguir. E já tem título. *A terceira metade* (Carvalho, 2010, p. 386).

*

Ruy Duarte de Carvalho publicou *A terceira metade* em 2009. Último livro da trilogia *Os filhos de Próspero*, iniciada com *Os papéis do inglês* (2000) e *As paisagens propícias* (2005), a obra é também a última publicada em vida pelo autor de *Desmedida*, falecido no ano seguinte, em 2010.

5 Litorais

Alguma coisa no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevôo.

– Maurice Merleau-Ponty

Ao cruzar de avião a planície da Sibéria, a caminho do Japão, o psicanalista Jacques Lacan vislumbra, por entre as nuvens, percursos abertos no solo pela água que escoia do degelo. A letra, compara o psicanalista, é como o traçado escavado pelo efeito da erosão sobre o solo: ela ultrapassa os múltiplos sentidos gerados pela passagem de um significante; é a própria inscrição dos efeitos da linguagem no corpo-território, o sulco deixado pela palavra ausente, rastro “(d) que restou da passagem de uma intensidade” (Vidal, 2009, p. 34). O termo utilizado por Lacan para se referir à ravina aberta pela passagem da água no território é *ravinement*, ou *ravisement*, e tem a mesma raiz de *ravage* – desgastar, destruir, devastar, tornar deserto, despovoar. A escrita que faz letra impõe-se como o contorno para o escoamento do que a psicanálise chama de gozo: circunscreve o que parece impossível de se compreender ou comunicar; opera como uma barreira de contenção ao que excede pela falta de sentido.

Pela letra é possível chegar – mesmo que pelas bordas, apenas – lá onde as palavras faltam, fazendo litoral entre o simbólico e o real, polaridades pensadas à luz da psicanálise como a interseção entre o que é passível de ser codificado e o que escapa às tentativas de representação. A literatura, assim como a própria psicanálise, se ocupa dessa região limítrofe entre o impossível de apreender - restos e dejetos do real que invadem a existência diária, sem pedir licença -, e o saber que se aplica a alguma nomeação, passível de simbolização. Pela letra, ambas ousam se aproximar do vórtice da falta de sentido, operam cortes e contornos, tangenciam o vazio. Ambas interrogam os limites da linguagem e suas inscrições no corpo-paisagem, questão que serviu de fio condutor para o contorno deste trabalho.

Pensar o sertão pelo conceito de letra permite aproximar paisagem e linguagem, manejando os limites dessa *terra ignota* por todo o percurso. Talvez o sertão se preste à análise da letra por ser, ele próprio, um território no qual coexistem camadas sobrepostas de texto, tempo e sentido – um palimpsesto incrustado na paisagem; ou ainda por funcionar como superfície para inscrição gráfica, espécie

de pele sobre a qual escorrem significantes, abrem-se ravinas, imprimem-se marcas, sulcam-se trilhas para o desejo.

Perseguir o tênue traçado de um sertão feito de letra – “trilhamentos daquilo que se decanta nos intervalos da palavra” (Vidal, 2009, p. 34) - é seguir restos decantados de uma experiência com os limites da própria linguagem, até se aproximar do seu cerne, ali onde reside apenas a falta, o rastro, o vazio – nonada. De tela para a projeção especular organizadora de sentidos à superfície torcida e subvertida, tal qual uma banda de Moebius, o sertão aqui serviu de duplo suporte, geográfico e narrativo, para capturar os rastros da caminhada errante do sujeito, abrindo veredas na superfície árida - da modernidade à contemporaneidade.

Em comum, todos os selecionados para esta pesquisa estiveram, também, às voltas com travessias – de saberes, linguagens ou territórios – quando não todas juntas; produziram escritos conduzidos por narradores ou personagens em trânsito e em permanente estado de inadequação. Sob efeito do deslocamento, lançaram uma mirada em perspectiva, capaz de revelar uma outra cena, uma mudança de ponto de vista sobre a paisagem, um reviramento.

A banda de Moebius foi o dispositivo encontrado para ilustrar a mudança de posicionamento do sujeito no espaço, e seus efeitos para a narrativa. Com Euclides da Cunha, ainda havia uma tentativa de sustentar o território como um *fora* fixo e imóvel, suporte para projeção especular de sentidos. Já com Guimarães Rosa, o sertão deixa de ser uma superfície lisa, vista a partir de uma perspectiva estável, para se tornar uma borda móvel e elástica: o autor de *Grande sertão: veredas* torce paisagem e linguagem, manejando palavras como quem molda o barro, e encerra o livro com o símbolo do infinito.

Conjugado no feminino, o sertão de Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector e Marilene Felinto é ferida exposta, ou “o itinerário interior fora de mim”, para usar uma vez mais a frase de Lygia Clark (1999, p.121). Com Glauber Rocha e Ruy Duarte de Carvalho, é a ultrapassagem – entre paisagens, culturas ou sentidos – que ambos perseguem para construir suas obras. Ou, citando Maurice Blanchot, “o que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é a busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível” (2018, p. 291).

5.1. Travessia

Como capturar o ímpeto de movimento, o pássaro em pleno voo? Como traçar rotas de pesquisa diante de tantas derivas? E, finalmente, como criar um contorno de estudo para um tema e um território que se apresentam como desmedidos? Afinal, a produção da tese também cumpre um percurso, e exige escolhas ao longo da travessia.

Uma matéria publicada no site da rede BBC, em dezembro de 2022, chamou a minha atenção durante o esforço de delinear uma rota de análise e leitura para esta tese: intitulada “Linhas do desejo”³⁸, a reportagem descrevia o trabalho de um fotógrafo de Brasília que registrou, em uma série de imagens, os caminhos inventados por pedestres na capital federal. As fotos tiradas por Diego Bresani ao longo de dez anos retratam rotas alternativas abertas por quem anda a pé, em uma cidade pensada para a velocidade e o automóvel. Em preto e branco, as imagens (figuras 38 e 39, p. 167) captam o tênue traçado da presença humana em picadas de terra batida que correm ao lado de avenidas e calçadas, rotas alternativas que encurtam a caminhada daqueles que se deslocam de casa até o trabalho.

Em algumas fotos, as linhas são curtas e interrompem-se em pleno descampado; noutras seguem até um viaduto, desaparecendo por trás de um barranco. Todas elas perseguem e registram vestígios do sujeito no território, rastros na paisagem – inscrições para o desejo, como resume o título do ensaio. O esforço empreendido pelo fotógrafo ilumina a minha própria tentativa de identificar os trajetos possíveis para a produção da pesquisa sobre o sertão. Como nos registros de Bresani, aqui também são os traçados de um texto-território que delinham o percurso da caminhada.

Para a produção da tese, foram utilizados, sempre que possível, manuscritos, diários, relatos ou entrevistas dos autores e do cineasta – considerando que Glauber Rocha também foi um escritor prolixo, com um legado de mais de 500 registros, entre artigos, cartas, roteiros e livros - refazendo seus passos de pesquisa, perseguindo os riscos, os traçados ou as anotações que ficaram à margem, reconhecendo, como propôs Roland Barthes, “as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios” (2002, p. 46); ouvindo a pulsação da escrita,

³⁸ O artigo está disponível online, neste [link](#).

acompanhando o gesto da letra na página – as hesitações e lacunas de onde surgiram as obras.

Perder-se na imensidão de páginas de *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* em busca de uma referência, de uma marcação de texto ou de um significante que se repete, e, ao final, não saber mais o que se estava procurando; usar o texto como mapa, para depois confundir-se com as referências; encontrar por acaso uma frase, uma expressão, algo que salta e brilha, conduzindo a pesquisa para outro lugar: escrever sobre Guimarães Rosa e Euclides da Cunha prioritariamente a partir deles mesmos, cotejando cadernetas e obra, é um convite à deriva, aos becos sem saída, à paisagem que se abre, de surpresa, diante de olhos cansados. Ao final, é o sertão gigantesco, desmedido, que se impõe à pesquisa, exigindo cortes, revisões, enxugamentos, fazendo-se e refazendo-se em ato, no trabalho de elaboração da escrita.

Ao final, o excesso de caminhos, referências e fortunas críticas associadas às múltiplas leituras já feitas sobre os dois autores impôs o recorte da leitura: foi melhor aproximar os autores, buscar os pontos nos quais eles se tocam, os significantes que se repetem, colocá-los em diálogo; encontrar um litoral em comum para obras tão díspares. Nesse sentido, as cadernetas de campo de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa – duas indicações de leitura de Marília Rother que viraram a pesquisa do avesso – foram documentos decisivos para traçar o plano de voo e determinar o curso da pesquisa. A leitura das anotações pessoais permitiu vislumbrar que, além do fascínio pela geografia, os dois autores compartilham o mesmo apreço pela pesquisa e a mesma devoção pela linguagem.

Acompanhar as anotações feitas à luz de fósforos por Euclides da Cunha, com balas zunindo no horizonte, enquanto preenchia páginas com depoimentos de sobreviventes, expressões coletadas na região e registros sobre o clima, esvazia a sisudez teórica do autor e explicita o esforço que ele fez para construir *Os sertões*. Os registros minuciosos apontam para o esforço hercúleo de Euclides para tentar decifrar a cena e a paisagem, tão contraditórias e labirínticas quanto a linguagem que a descreve, com a ambiguidade transbordando por entre as frestas do texto, indomável.

As dúvidas e hesitações que Euclides se esforça para contornar, Rosa investiga para encenar o indizível da representação literária. Riobaldo emerge dos escombros da República Velha, restos de uma modernidade e de uma convicção

positivista em fracasso. Gosto de pensar Riobaldo também como uma espécie de homenagem velada de Rosa a Euclides da Cunha, uma proposta de conversa imaginária entre dois autores que compartilharam o fascínio pela paisagem e tanto se esforçaram para construir um sertão monumental, cada um a seu modo.

“O sertão no feminino” nasceu da leitura de *Desmedida*. O livro de Ruy Duarte de Carvalho chegou neste trabalho pelo título – a síntese perfeita da leitura sobre o sertão pela chave do excesso, com um significante que ainda convoca ao limite, à necessidade de medida e contorno ao que transborda. O substantivo abstrato e no feminino escolhido por Carvalho para nomear a obra esvazia a concretude geográfica do termo, com o sertão mais próximo do sentir, em suas múltiplas perspectivas, do que de um sentido – único, consistente e estanque. O capítulo foi uma tentativa de reunir três autoras que são pura intensidade, e sangram quando escrevem. Do fio da navalha, equilibrando-se à beira do abismo, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector e Marilene Felinto produzem para dar contorno à dor de existir. Das três, Felinto foi a única lida pela obra, apenas, sem acesso a manuscritos ou marginalia. Registros da mesa da autora na FLIP e de um encontro na Casa de Ruy Barbosa ajudaram a iluminar o percurso de leitura pelas costuras e margens de *As mulheres de Tijucoapo*.

Uma imagem, apresentada por Karl Erik Schøllhammer em uma das disciplinas preparatórias da tese, ajudou a sintetizar o que eu sentia, naquele momento, ao tatear as possíveis aproximações entre as três autoras estudadas neste capítulo: se a memória não estiver pregando peças, o quadro era a *Caçada na floresta* (figura 40, p. 167), de Paolo Uccello, observado para ilustrar o percurso de escrita, com um resultado que se apresenta ou se concretiza em um *só depois*. Ao final, pesquisar aproxima-se, justamente, do ímpeto para lançar-se em uma busca às cegas, guiando-se apenas pelo brilho dos vaga-lumes; é preciso suportar a escuridão para conseguir atravessá-la. Naquele momento, do sertão de Clarice, Caroline e Felinto, eu só tinha mesmo o borrão, a noite escura – evocando aqui a imagem construída por Georges Didi-Huberman (2014).

Glauber Rocha foi o último nome agregado à pesquisa, e chegou à tese por sugestão da Marília Rothier. Em princípio, o livro a ser analisado neste capítulo, em diálogo com *Desmedida*, era *Torto arado*, do Itamar Vieira Junior – romance que me trouxe de volta ao sertão, meu tema de pesquisa também no mestrado. Talvez pelo excesso de exposição e comentários na imprensa, o livro sobre as irmãs

Bibiana e Belonísia perdeu a potência e a relevância para a pesquisa à medida que as leituras avançavam. O longa-metragem do baiano Glauber Rocha se mostrou muito mais apropriado ao embate estético e político que ainda hoje se trava na região e no país – mesmo 60 anos depois do duplo aniversário de estreia de *Deus e o diabo na terra do sol* e do golpe militar - este último, completado hoje, enquanto escrevo essas linhas.

Glauber Rocha carregava o sertão no próprio corpo e o fazia transbordar, em fúria, revolta e dor, em cena e fora dela, a cada passo de sua curta, intensa e imensa caminhada. Neste capítulo, a proposta de ler o sujeito no espaço, identificando seus rastros em um território em permanente disputa, para pensá-lo partir da “desapropriação de latifúndios existenciais”³⁹, tal qual apresentada por Mariana Patrício Fernandes referindo-se à Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, serviu de inspiração e disparador de sentido para a elaboração crítica da obra de Glauber Rocha.

Até o final do percurso, eu não sabia como utilizar o Ruy Duarte de Carvalho na pesquisa. Parecia que o autor já tinha entregado tudo que eu precisava logo no título, que serviu de guia para todo o trajeto de leitura dos múltiplos sertões que se encontram nesta tese. Da análise do ensaio do lusoangolano, restaram ainda diversas perguntas sobre um autor que eu não conhecia e um país ainda mais distante e desconhecido do que o território que me propus a atravessar; um escritor que viveu em estado de exílio por toda uma vida; que fez da errância dos pastores a fonte de pesquisa e criação de suas obras e que escolheu morrer só, em Swakopmund, na Namíbia, para onde se mudou depois de se aposentar.

De Ruy Duarte de Carvalho, gostaria de ter acessado as edições de *Os sertões* e *Grande sertão: veredas* mencionadas em *Desmedida*; descobrir que marcas o autor fez ao texto; que trechos saltaram à vista; identificar pistas de como e por que duas leituras, feitas há quatro décadas, mantiveram-se vivas, provocando questionamentos, reflexões e travessias – motivações similares às que me trouxeram até aqui, nesta pesquisa. Perguntei-me também se o autor traçou um percurso detalhado da roteiro de viagem pelo São Francisco ou se deixou-se levar pelo vaivém das balsas, como apontado na epígrafe. Questionei-me ainda onde e

³⁹ A metáfora foi citada por Mariana Patrício em palestra sobre Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, apresentada durante o colóquio internacional *Literatura e Relação: da apropriação às novas divisões*, na PUC-RJ, em setembro de 2023

como coletou as impressões da viagem ao Brasil, e o quanto aproveitou das notas iniciais para a produção do livro.

Um artigo da antropóloga visual e professora da Universidade de Lisboa, Inês Ponte, que participou da inventariação do espólio e da organização da exposição *Uma delicada zona de compromisso*⁴⁰ em homenagem a Carvalho, dava indícios de que o autor tomava notas e criava esquemas gráficos de pesquisa e organização do pensamento enquanto elaborava seus trabalhos. No texto, a pesquisadora conta que o arquivo do autor reflete a ampla e diversificada trajetória profissional de quem viveu no trânsito entre linguagens, paisagens e culturas. “Como mostrar uma vida preenchida por curvas, linhas e contracurvas, que se fundem em cruzamentos de lugares, saberes e vivências repercutidos com grande intensidade na obra produzida?”, questiona-se (Ponte, 2019, n.p.)

Entrei em contato com a pesquisadora para entender se Inês Ponte sabia onde localizar a biblioteca pessoal de leituras de Ruy Duarte de Carvalho, ou entender se havia uma caderneta ou anotações disponíveis para pesquisa online. No e-mail que prontamente recebi como resposta, ela conta que o espólio do autor está, desde 2016, na Fundação Mário Soares-Maria Barroso, em Lisboa, acessível apenas de modo presencial, com uma pequena parte, composta pelas ilustrações e quadros produzidos pelo autor, disponível online, no site da Casa Comum⁴¹.

O que lhe posso dizer por ora é que no espólio em depósito existem rascunhos, provas e planos da *Desmedida*, e de algumas outras obras suas, que poderiam dar para conhecer melhor o processo de produção da obra, ressaltando, contudo, que não lhe consigo confirmar se terá um caderno de viagens (PONTE, 2024, n.p.).

Sobre as edições de Rosa ou de Euclides mencionadas no livro, a pesquisadora afirma que o percurso é ainda mais longo, e labiríntico: “*Grande sertão, veredas* pode ter sido doado, em 2018, à biblioteca de uma universidade em Angola, no sul. Poderá estar também com a família. Teria de ter algum trabalho para lhe confirmar isso com precisão”, completa Inês, na mesma mensagem.

A tentativa de pesquisar o acervo do autor me levou a um beco sem saída –

⁴⁰ A exposição aconteceu na Galeria Quadrum, em Lisboa, de dezembro de 2015 a fevereiro de 2016, como parte do ciclo de homenagens *Paisagens efêmeras*, dedicada à vida e obra do escritor, antropólogo e cineasta lusoangolano.

⁴¹ No acervo de Ruy Duarte de Carvalho disponível no [site da Casa Comum](#), alguns esboços, pinturas e desenhos feitos pelo autor, além de documentos manuscritos e datilografados, e uma coleção de objetos.

ou, quem sabe, ao mote para uma próxima pesquisa, com tintas, cenário e enredo à moda Carvalho; terceira margem, como propõe o autor, ao final de *Desmedida*.

*

Desmedida é também a única das obras a chegar ao sertão contemporâneo. O sertão da Chapada Gaúcha, citada por Carvalho, cidade que carrega este nome por atrair migrantes sulistas em busca de terras baratas ao norte; território de intermináveis campos de soja, gado e alguns laranjais; área de exploração agropecuária que ameaça a destruição dos 50% de cobertura vegetal do Cerrado original que ainda resta no país – tema com o qual trabalho hoje, região que visito e sobre a qual escrevo, como jornalista.

Não posso, no entanto, dizer que o trabalho com a região me trouxe de volta ao sertão. O tema me acompanha há muito tempo: *Os sertões* já estava no meu recorte de pesquisa no mestrado e não constava do projeto que apresentei para ingressar no doutorado. *Torto arado* me trouxe de volta à paisagem, *Desmedida* esboçou o contorno temático; e as cadernetas de campo provocaram um reviramento no modo de olhar para a paisagem e manejar a linguagem, deslizando conceitos, esvaziando verdades estanques, apontando outras chaves de leitura e possibilidades de travessia.

6

Referências bibliográficas

- AGUSTONI, Prisca. Posfácio. *In*: CARVALHO, Ruy Duarte. **Ondula, savana branca**: seguido de Observação directa. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- ANTELO, Raúl. A genealogia do vazio. *In*: ANTELO, Raúl. **Transgressão e modernidade**. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001. p. 25-39.
- ANTELO, Raúl. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *In*: ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance**: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Alarme contra incêndio. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 41.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é a escrita feminina?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CAMINHA, Pero Vaz de. A carta de Pero Vaz de Caminha. **BNDigital**. [S. l.], [20--]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 1 dez. 2021.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. *In*: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p. 121-139.
- CARDOSO, Marília Rothier. Encontros fantásticos de Glauber e Rosa. **Matraga**, n. 17, p. 109-118, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Desmedida**: Luanda – São Paulo – São Francisco e volta. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Ondula, savana branca**: seguido de Observação directa. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" existe, antes que haja só o outro. Ou pré -manifesto neo-animista. **Buala**: cultura africana contemporânea. [S. l.], 17 jun. 2011. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>. Acesso em: 11 fev. 2024.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Uma espécie de habilidade autobiográfica. **Buala**: cultura africana contemporânea. [S. l.], 12 ago. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica>. Acesso em: 16 mar. 2024.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Brasil, país do futuro do pretérito**. Aula inaugural do CTCH, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 14 mar. 2019.

CHIARA, Ana. **Ensaio de possessão**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Nós, 2022

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022

CUNHA, Euclides. **Caderneta de campo**. Introdução, notas e comentário: Olímpio de Souza Andrade. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

CUNHA, Euclides. **Diário de uma expedição**. Organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**: campanha de Canudos. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora: Edições Sesc São Paulo, 2019.

DELLEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

DELLEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins da história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

ESCOREL, Eduardo. Deus e o diabo: ano I: Glauber Rocha e no turbilhão de 1964. **Revista Piauí**, [s. l.], ed. 90, mar. 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/deus-e-o-diabo-ano-i/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

FELINTO, Marilene. **As mulheres de Tijucopapo**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FELINTO, Marilene. Clarice Lispector e a alegria fatal de Recife. **Suplemento de Pernambuco**, [s. l.], 2021. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2798-clarice-lispector-e-a-alegria-fatal-de-recife.html?tmpl=component>. Acesso em: 26 mar. 2024.

FELINTO, Marilene. Filme inédito da destaque à doméstica em obra de Clarice Lispector. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 dez. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/12/filme-inedito-da-destaque-a-domestica-em-obra-de-clarice-lispector.shtml>. Acesso em: 26 mar. 2024.

FERNANDES, Mariana Patrício. Fronteiras e feridas na escrita de Carolina Maria de Jesus. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 97-106, jan./jun. 2020.

FERNANDEZ, Raffaella. Entrevista com Anné-Marie Métailie. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 293-296, 2. sem. 2014.

FERNANDEZ, Raffaella. Entrevista com Clélia Pisa. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 297-304, 2. sem. 2014.

FERNANDEZ, Raffaella. Vários “prólogos” para um Journal de Bitita/Diário de Bitita ou por que editar Carolina? **Scripta**, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 285-292, 2. sem. 2014.

FILME: Glauber: o filme, Labirinto do Brasil, 2003. Direção: Silvio Tendler. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (98 min). Publicado pelo canal Caliban cinema e conteúdo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFr5g>. Acesso em: 28 fev. 2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O certo no incerto: o pactário. *In*: ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O império do Belo Monte**: vida e morte de Canudos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Polifonia e paixão. *In*: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ubu Editora: Edições Sesc São Paulo, 2019.

GLAUBER Rocha: deus e o diabo na terra do sol (1964). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (119 min). Publicado pelo canal Clássicos da Sétima Arte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RyTnX_yl1bw. Acesso em: 28 fev. 2024.

GUARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2012.

GUARRAMUÑO, Florencia. Uma leitura histórica de Clarice Lispector. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. **Um Brasil para os brasileiros**: contos e poesias. Arquivo Carolina Maria de Jesus (ACMJ); Série Produção Intelectual do ACMJ. Acervo do Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro.

LACAN, Jacques. **A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **A terceira**. Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2016.

LACAN, Jacques. Lituraterra. *In*: LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEHNEM, Leila. O mapa da utopia. *In*: **As mulheres de Tijucopapo**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LIMA JR., Walter. Os nove meses de Deus e o diabo. *In*: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: manuscrito. Paris: Éditions de Saints Péres, 2021

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRANDA, Luiz Francisco A. de. O deserto mestiço: o sertão e seus habitantes nos relatos de viagem do início do século XIX. **História**, v. 28, n. 2, p. 621-644, 2009.

MONZANI, Josette M. A. Souza. Aspectos da gênese de deus e o diabo na terra do sol. **Manuscritica**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 4, p. 8-30, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177408>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MONZANI, Josette M. A. Souza. Glauber e a cultura do povo. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 290-306, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i30p290-306>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MORAES, Anita de. Guimarães Rosa lido por africanos: impactos da ficção rosiana nas literaturas de Angola e Moçambique. **Buala**: cultura africana contemporânea. [S. l.], 14 dez. 2012. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/quimaraes-rosa-lido-por-africanos-impactos-da-ficcao-rosiana-nas-literaturas-de-angola-e-mocam>. Acesso em: 26 mar. 2024.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. **Politeia**: História e Sociedade, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/politeia/article/view/3940>. Acesso em: 26 mar. 2024.

NODARI, Alexandre. “Tornar-se”: notas sobre a “vida secreta” de Clarice Lispector. **Instituto Moreira Salles**. [S. l.], 21 dez. 2007. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/12/21/tornar-se-notas-sobre-a-vida-secreta-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

PANORAMA com Clarice Lispector. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>. Acesso em: 28 fev. 2024.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o diabo na terra do sol. **Lua Nova**, São Paulo, v. 74, p. 11-34, 2008.

PONTE, Inês. Conhecer e animar o arquivo de RDC: processos e resultados a partir de uma inventariação. **Buala**: cultura africana contemporânea. <https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/conhecer-e-animar-o-arquivo-de-rdc-processos-e-resultados-a-partir-de-uma-inv>. Acesso em: 28 fev. 2024

PONTE, Inês. **Ruy Duarte de Carvalho**. Destinatário: Cíntia Borges A. Fonseca. [S.l.], 23 dez. 2023.

PORTELA, Eduardo. O grito pelo silêncio. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

REGARD, Frédéric. Ao! *In*: CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. **Agora**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 219-233, jul./dez. 2008.

RIVERA, Tania. O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 107-117, 2009.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Organização Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

ROSA, Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, Guimarães. **A boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**: ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe Editora, 2017.

SEGANFREDO, Gabriela de Freitas Chediak; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Das Ding: o mais primitivo dosêxtimos. **Cad. Psicanal.**, [s. l.], Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 61-70, 2014.

SERTÕES: histórias de Canudos. [Locução de]: Guilherme Freitas. [S. l.]: Rádio Batuta, 2 jul. 2019. *Podcast*, 5 episódios. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/sertoos-historias-de-canudos>. Acesso em: 28 fev. 2024.

SILVA, Gustavo de Castro; MORAES, Vanessa Daniele de. Ambivalências humanas e não humanas em “Meu tio o lauaretê”, de Guimarães Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.

SILVEIRA, Valter da. Um filme de transição. *In*: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Carlos Mendes. A revelação do nome. **Cadernos de Literatura Brasileira. Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 140-191, 2004

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. Posfácio. Sertão e memória: as caderneta de campo de Guimarães Rosa. *In*: **A boiada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Organização Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora 34, 2019.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha apresentou Os sertões aos leitores cubanos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 13 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/glauber-rocha-foi-quem-apresentou-os-sertoos-aos-leitores-cubanos.shtml>. Acesso em: 26 mar. 2024.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 5, p. 133-147, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-59701998000400008>. Acesso em: 28 fev. 2024.

VIANY, Alex. Debate conduzido por Alex Viany. *In*: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

VIDAL, Eduardo. **Do real, o que se escreve?** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

7 Anexos

7.1 Anexo – Capítulo 1 – Rastros no sertão

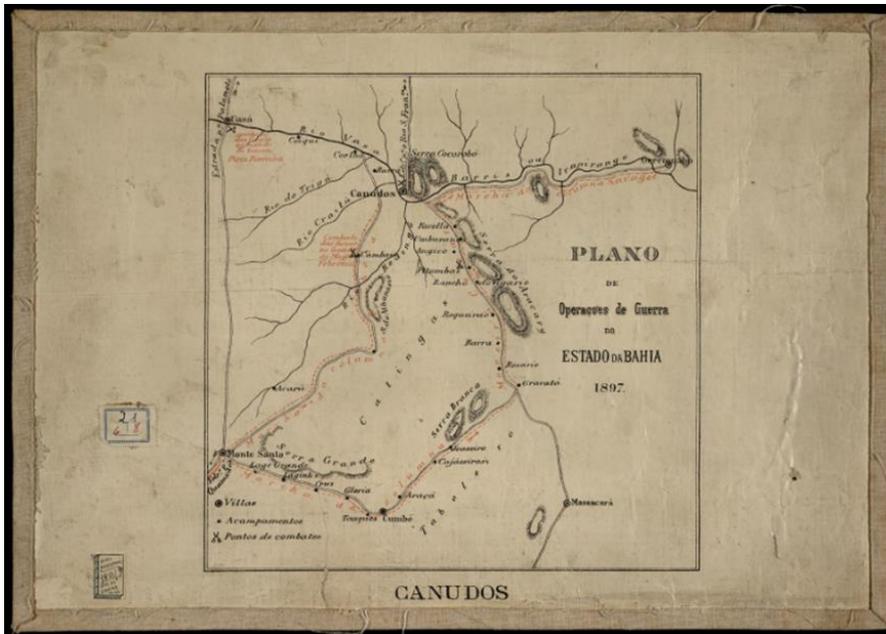


Figura 1: Mapa cartográfico de Canudos (sem escala) produzido por Euclides da Cunha. Acervo Biblioteca Nacional.

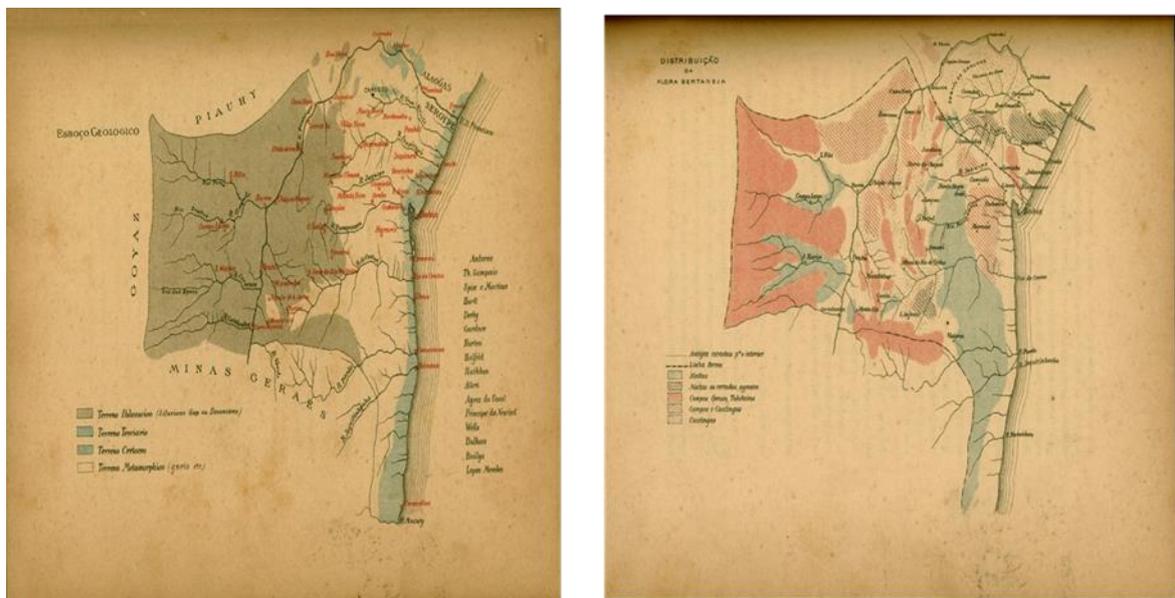


Figura 1: Esboço ecológico do estado da Bahia (esquerda) e distribuição da flora sertaneja (direita). Mapas produzidos por Euclides da Cunha. In: *Os sertões*. Euclides da Cunha. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert & C., 1905. 3a edição. Acervo Museu da República.



Figura 3: mapa desenhado por Poty Lazzarotto para a 2ª edição de *Grande sertão: veredas* (1958).



Retrato da favela no diário de Carolina

Texto e foto de AUDÁLIO DANTAS

A FAVELA de Canindé, em São Paulo, é o pequeno (e miserável) mundo de Maria Carolina de Jesus. Uma favela aqui e lá fora as outras: seja, triste, torreada. E com a desvantagem de ter nascido no beira de um rio (o Tietê), que frequentemente invade tudo com as suas águas carregadas das sujeiras da cidade. Carolina vive aqui, como vivem todos na favela. Profundamente sofredora. Apesar de papéis nos beira de São da cidade. Nem sempre há o que comer (para ela e três filhos menores) em seu barraco. Mas ela aprendeu a "viver" além da lama de "terra" e dos barracos escuros: tem o seu mundo interior, ao qual, ao vivo, há de se recorrer. Escrivevemos algumas, neste caderno de anotações. Mas não se limita a escrever. Não esquece o mundo exterior que a cerca, a miséria de seus irmãos favelados — a sua própria miséria. Maria Carolina tem em seu barraco uma pequena oficina de venda de vida de favela, um diário íntimo, um artefato, de dia-a-dia de sua existência marginal. Há tempo assim, não vem escrevendo a respeito de seu pequeno mundo. "Integridade" sobrieta, desconfiança e, até, pessimismo libertos. Porém, segundo ela mesma em-



MESA DE CAIXOTE, CADERNO E LÁPIS: CAROLINA RETRATA FAVELA



LATA D'ÁGUA NA CABEÇA, COMO AS MARIAS DE TODAS AS FAVELAS.

A fome fabrica uma escritora

O "DIÁRIO" de Carolina é reportagem autobiográfica, iniciado sem intenção. Carolina Maria de Jesus faz reportagens diárias sobre a favela. Reportagens vividas e sofridas. Quando falta de tempo escreve no "Dia da Água" (há apenas uma torneira para o abastecimento de água a população) é com o embuchamento de roupa de quem permanece horas sentada nessa lata, aguardando a vez de chegar à torneira. E quando escreve, com sua caligrafia nervosa, que não tem o que comer. É com o desalento de quem está de estômago vazio, e sem perspectiva nenhuma de esbaldar-se.

Carolina Maria de Jesus tem 42 anos de idade: "22 anos de miséria na favela e 20 anos de miséria na cidade", confessa ela mesma durante a sua vida. Mas no interior de Minas (Brazópolis) e está em São Paulo desde 1947, com um que "nervoso" na favela. Hábitos, sem experiência, encontram todas as portas fechadas. Até que conheceu outros miseráveis, que lhe abriram a vida. Foi na favela, onde viveu até hoje, que encontrou um pouco de solidariedade. E, como marginal, começou a preocupar-se com o problema de outros marginais. Entre os papéis, que apinhava no chão, sempre encontrava revistas velhas, livros dilacerados. Lá tudo. Um dia, lendo um livro, achou bom e começou a ler "língua portuguesa". Tudo era muito para quem tinha apenas um pouco de educação. De gente rica, de gente boa e de gente ruim. Depois viraram os "contos" e os "romances" — histórias simples, mas sempre marcadas pelos tons negros da miséria.

Alguns dias de sua escrita e alguns que eram bons, que ela procurava-se no jornal. Carolina lê todos os jornais e revistas, mas nem sempre encontrava alguma coisa disponível para ler em seus cadernos. Com poucos papéis se escrevia. Nunca chegou a ser recebida. Desistiu, mas não deixou de escrever. Por necessidade de obter algum dinheiro, girar seu pequeno mundo. Sua barraca está cheia de cadernos velhos, empoeirados. Muitos dias giram nos dias favelados.

Mas Carolina não é apenas uma mulher que gira entre o mundo. Tem no seu pensamento de fogo, quando deixa o inglês para o português das histórias da favela e se encontra com o "mundo interior". Olha através da janela do barraco e não vê a lama de torréo. Nem vê o chão do rio de águas. Desce os passos solitários sobre os telhados de zinco, vê os olhos de um e o círculo de alegria.

E no "diário", porém, que se encontra a verdadeira Carolina Maria de Jesus, favelada falando da favela. Carolina só estava durante toda a sua vida, mas sabe contar histórias. Suas frases curtas, muitas vezes incoerentes, dizem muita coisa. Cópia de um pequeno mundo que se agita sob telhados de zinco. Eis alguns trechos de "Diário de Carolina", escolhidos ao acaso:

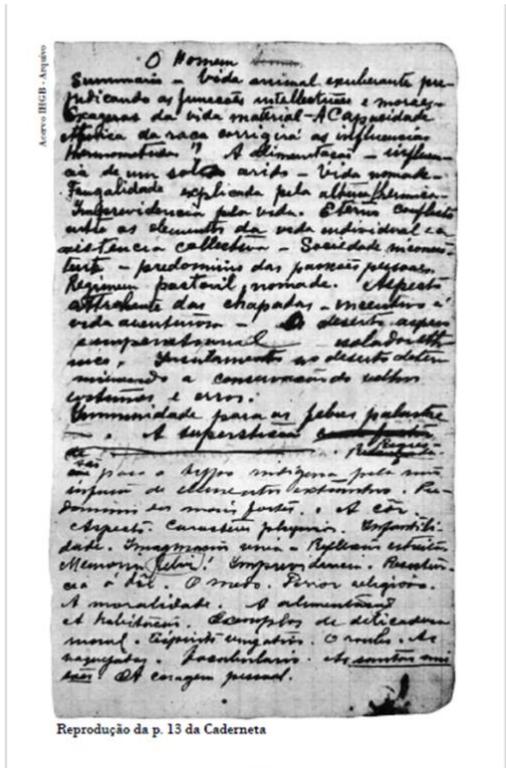
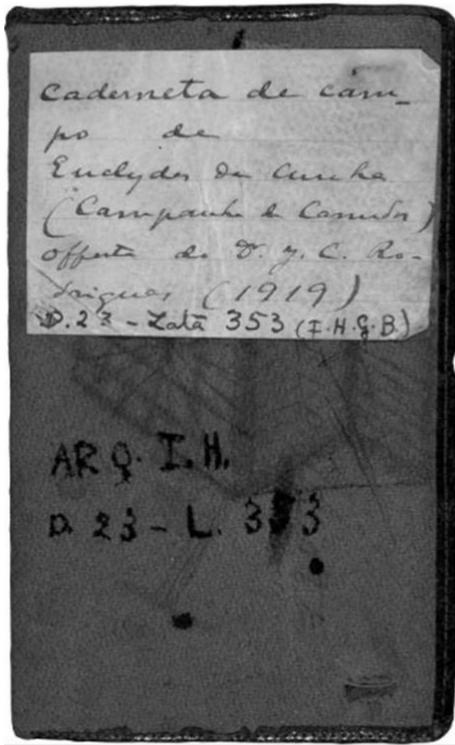
— 21 de julho de 1956. Despertei com o ruído de D. Maria perguntando-me se eu queria comprar bananas e alface. Olhei as crianças. Estavam dormindo. Fiquei quieta. Quando elas se levantaram eu obrigada a comprar. (...) Já habitava beber café no casa de meu filho. Tudo que eu faço é não respirar e não queimada. Quando eu vou trabalhar, não respiro. Foi beber água e não preparar o almoço. Não estou pensando. Tudo não tem o mesmo dia de alegria. Hoje é o meu!

— 11 de maio de 1956. Levantei nervosa. Uma vontade de morrer. Já que os pobres estão tão miseráveis, para que viver? Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil? Eu estava desconfiada que está chegando a brigar com o meu filho José Carlos sem motivo.

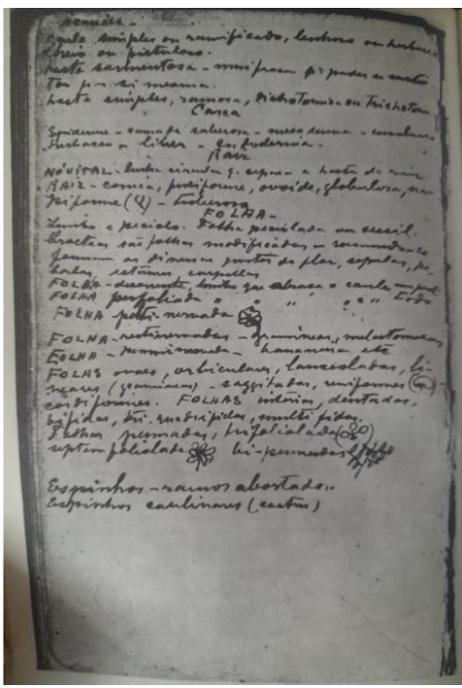
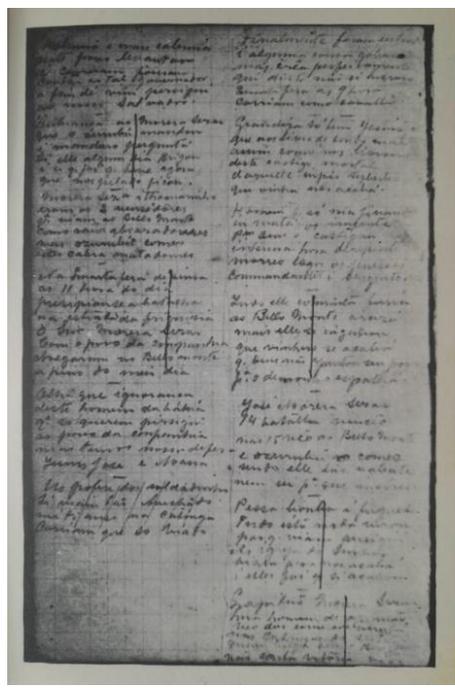
— 12 de maio de 1956. Deixei o julho de 8 horas. Os papéis já estão chegando a um nível muito alto. De sete dias em mais

Figuras 6 e 7: Reportagem do jornalista Audálio Dantas apresentando a escritora Carolina Maria de Jesus, publicada na revista *O Cruzeiro*, em 1959.

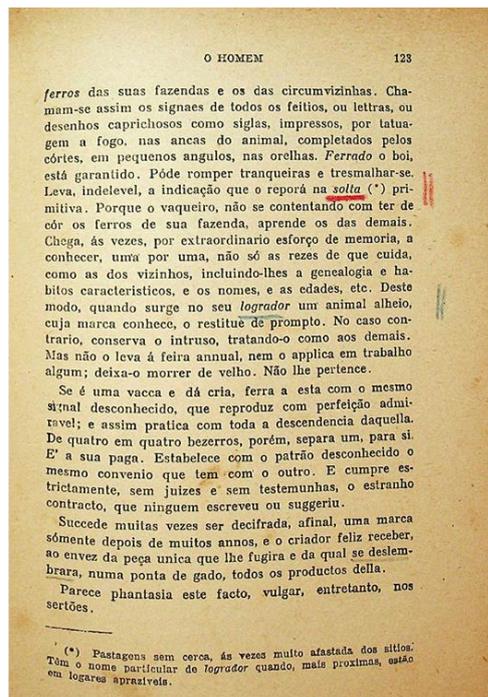
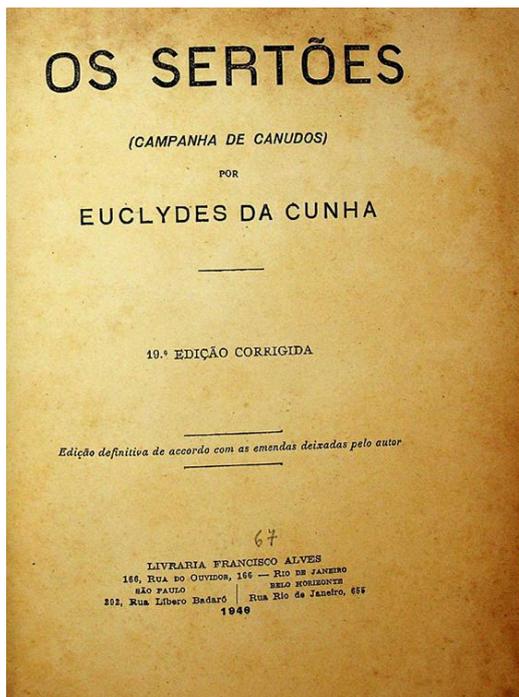
7.2 Anexo – Capítulo 2 - Veredas literárias de um grande sertão



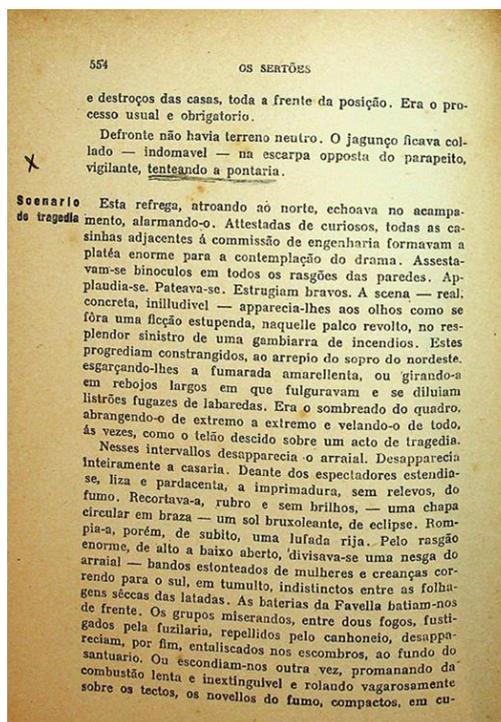
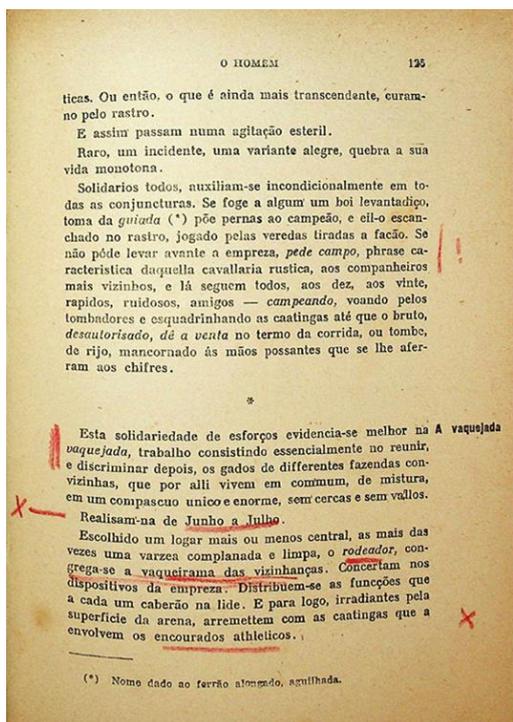
Figuras 8 e 9: Capa e páginas 13 da caderneta de campo de Euclides da Cunha, na qual o autor lista observações sobre “O homem”, título de uma das seções de *Os sertões*. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).



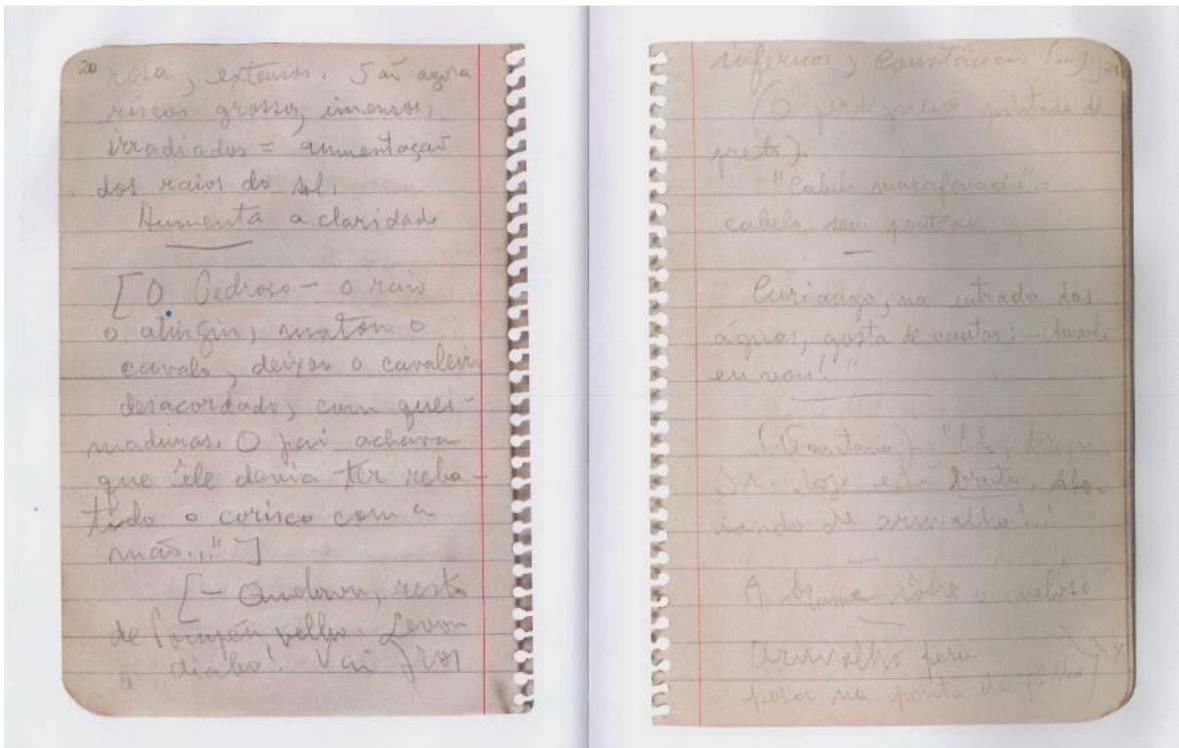
Figuras 10 e 11: Reprodução das páginas 58 e 69 dos manuscritos, disponíveis na edição da *Caderneta de campo*, org. Olímpio de Souza Andrade. À esquerda, prédicas recolhidas por Euclides da Cunha, algumas transpostas para *Os sertões*. À direita, anotações sobre a flora encontrada na região de Canudos.



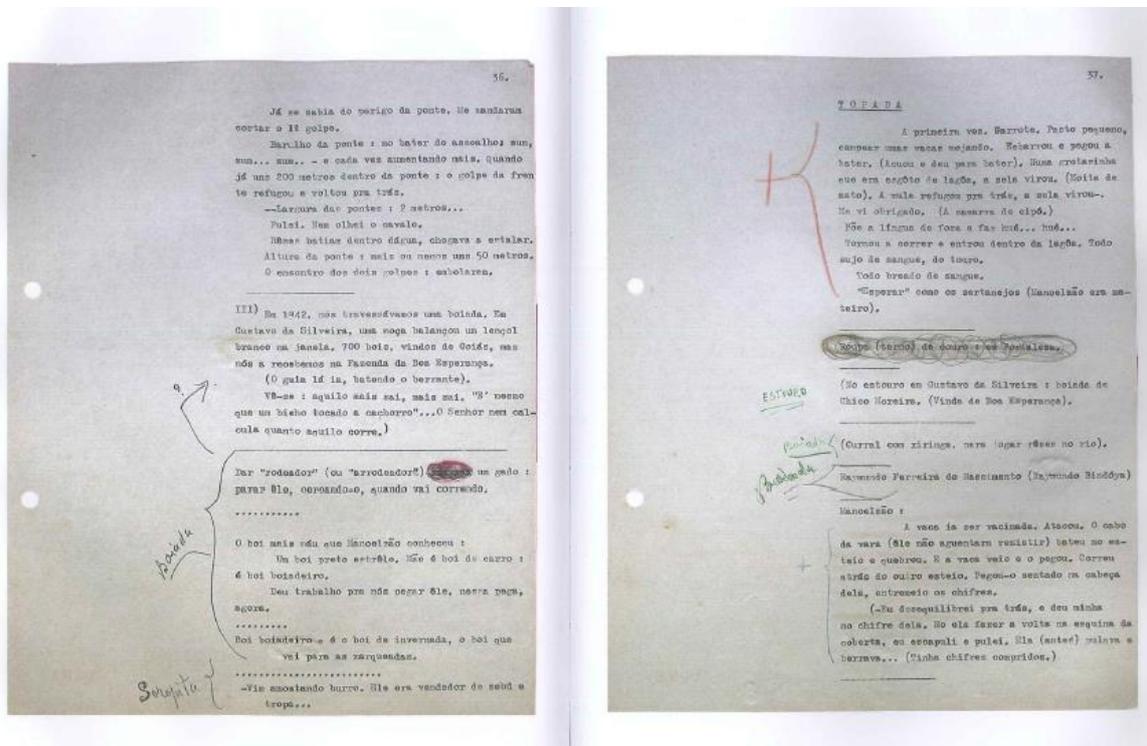
Figuras 12 e 13: Edição de *Os sertões* (1946) anotada por Guimarães Rosa, disponível no acervo do autor. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), USP.



Figuras 14 e 15: Edição de *Os sertões* (1946) anotada por Guimarães Rosa, disponível no acervo do autor. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), USP.



Figuras 16 e 17: reprodução da caderneta de campo utilizada por Guimarães Rosa no último trecho da viagem da fazenda de Sirga a São Francisco, realizada nos dias 27 e 28 de maio de 1952, acompanhando uma boiada. Manuscrito disponível no acervo do IEB/USP.



Figuras 18 e 19: reprodução de datiloscritos de Guimarães Rosa referentes à travessia da boiada realizada em maio de 1952. O próprio autor passou a limpo o manuscrito das cadernetas (hoje, descartadas ou desaparecidas), acrescentando às páginas marcações a lápis. Datiloscritos disponíveis no acervo do IEB/USP.

7.3 Anexo – Capítulo 3 - Um sertão no feminino



Figura 20: O encontro de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus. Foto: autor desconhecido.



Figura 21: Revista *Manchete*, 1961, edição 0485. Reportagem de Paulo Mendes Campos que relata o encontro de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus em livraria no Rio de Janeiro.

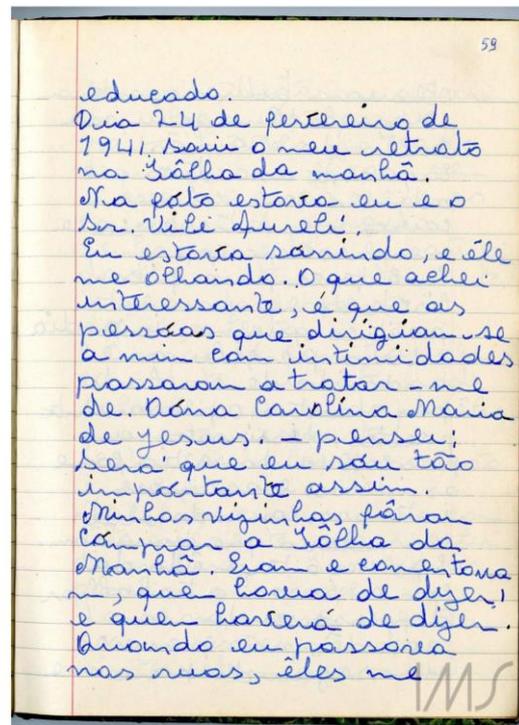
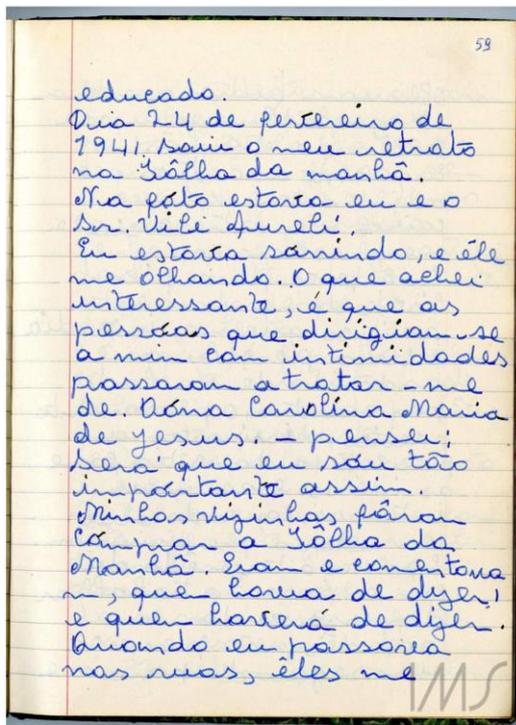
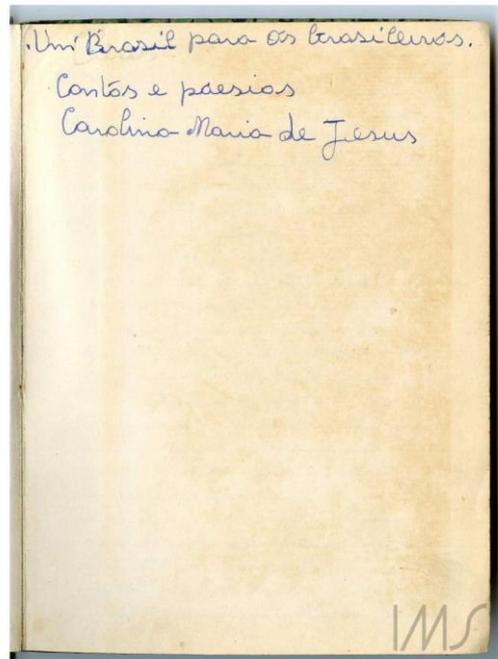
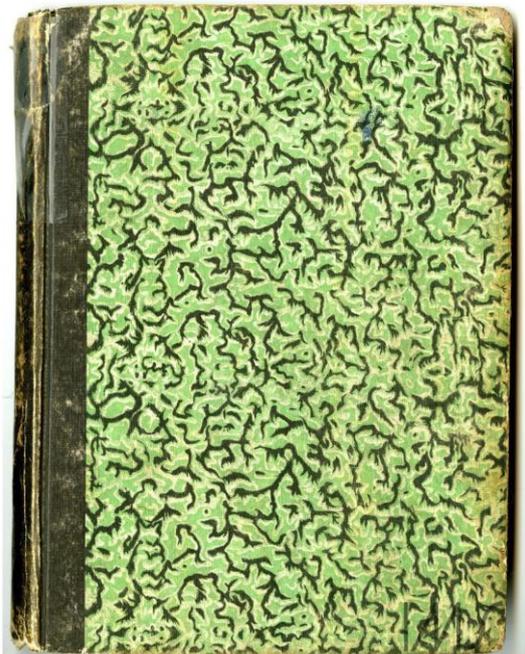
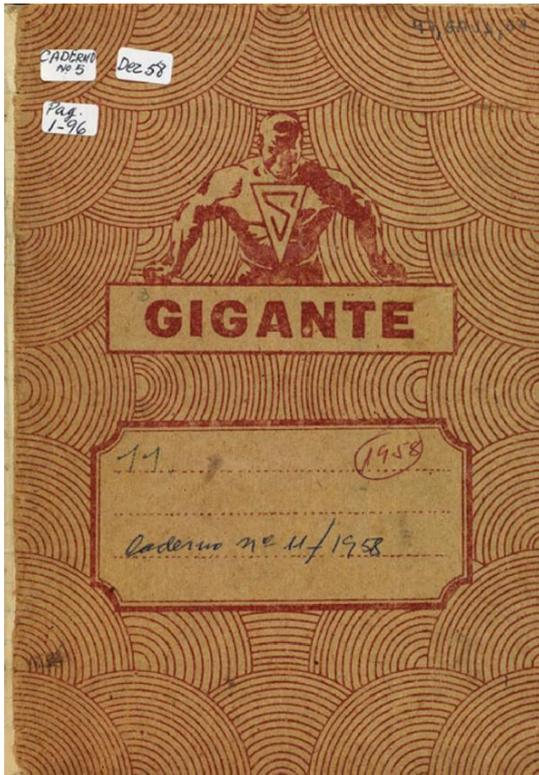


Figura 22 a 25: Manuscrito *Um Brasil para os brasileiros*, Carolina Maria de Jesus. Acervo Instituto Moreira Salles.



6 de Dezembro de 1958. 11-9

Descei o leito as 4 da manhã liguei
 o rádio para ouvir o amanhecer
 do tango. Descei o rádio ligado e
 fui para as latas na fila. Quando o
 fogo. Há muito cedo para eu ir
 comprar pão, resolvi escrever
 até as 6. Fui no empório comprar
 pão, e café. Hoje os filhos não vão
 na aula. Eu não descei o senhor
 João com a Vera e não leia só o
 José Carlos. Na Avenida
 do Estado Cruzes do Sul
 uma senhora deu-me 2 sacos
 de papéis. Com 1 que eu havia
 levado. Ficara 3.0 senhora e o do
 deu-me papéis. ganhei 700.
 Fui no sapateiro. utirão os
 papéis ganhei 50. Fui no
 sapataria utirão os papéis
 ganhei mais 20. Hoje eu cotei
 os papéis. Foi o Leon que
 pesou. O Leon antigamente era
 alegre. Agora anda tão triste

7 de Dezembro de 1958 11-53

Hoje o Aníbal Lopes que toma
 conta da luz não colar-me a
 luz. Eu não pagar. Ele só a
 água porque ele paga a luz,
 para eu dia 5 deste e já
 não colar a luz. Será que o
 mês do Aníbal é de 70 dias?
 Amanha não pagar só a água
 e a luz pagar ele dia 5 de
 janeiro de 1959. Se eu viver
 até lá.
 Hoje o João, e o José Carlos
 cantam colêlos porque, agora
 aqui na favela tem harmonia
 um artista pois um solãozinho
 aqui. Lata colêlos só aos
 domingos. Eu ando diferente de
 tanto andar e pensar no estado
 de vida. É que eu não gasto
 de ^{ver} não importo o sofrimento
 do próximo. Quando vejo
 alguém lá estando tão triste
 eu estava escrevendo quando

11-58

da tristeza.
 Será que existe Deus da
 aniquilação? Será que é Ele que
 está pedindo a atuição?
 O que eu sei dizer é que o
 mundo com tantas escolas,
 tantas ilustrações não proporciona
 aos homens o que a vida lhes
 dele, que é viver sem agruras.
 Quem conhece o passado e vê
 o presente fica harmonizado.
 Não se a impressão que estamos
 vivendo no inferno.
 Eu lutei só um saco de papel.
 ganhei 30. O Juliano e a
 porque dentro do saco de papel
 havia muitas latas. Quando eu
 despejei o saco e que eu vi as
 latas. elas deixam estar no
 chão das papéis que a Juliana
 guarda para mim.
 Quando eu passava perto do
 fone de doçes Bela Vista, eu

Figuras 26 a 29: Manuscrito *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus. Acervo Instituto Moreira Salles.

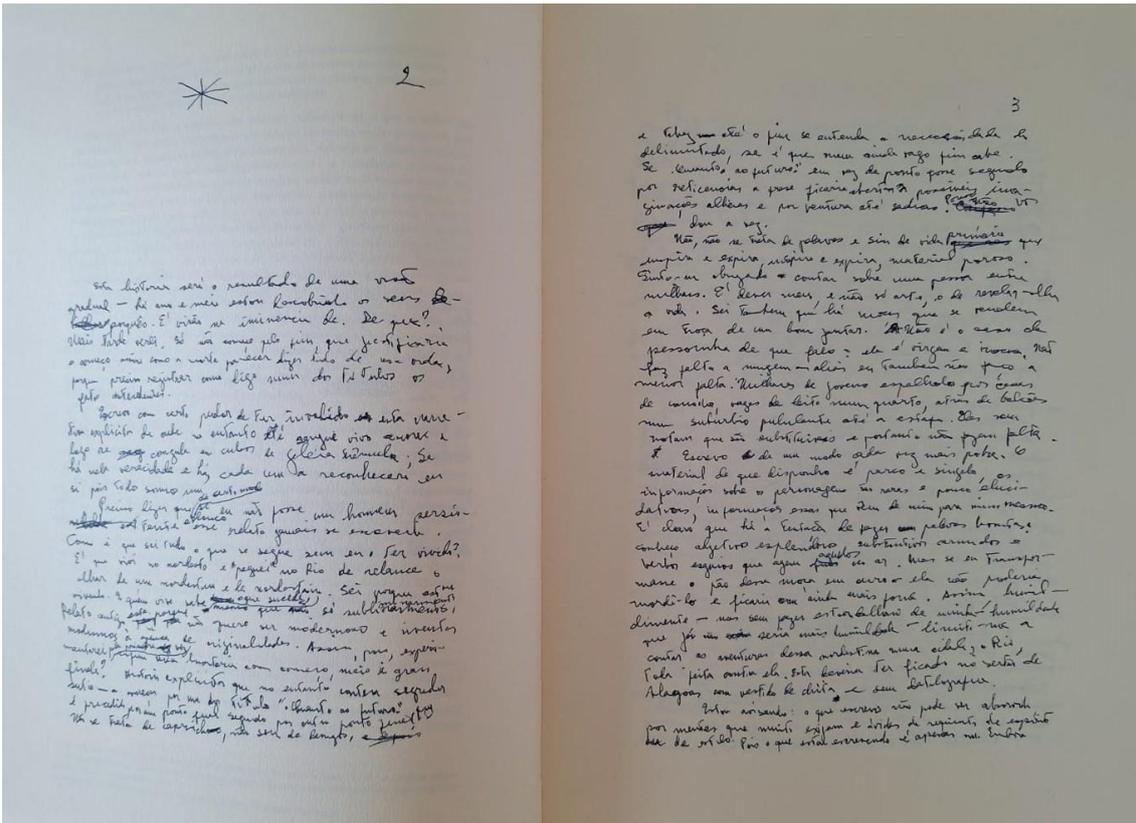
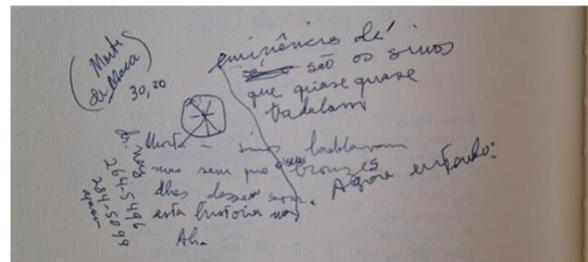
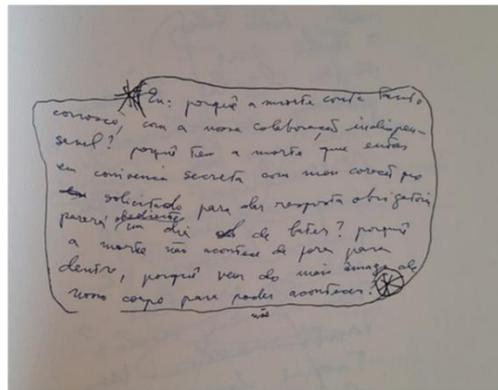
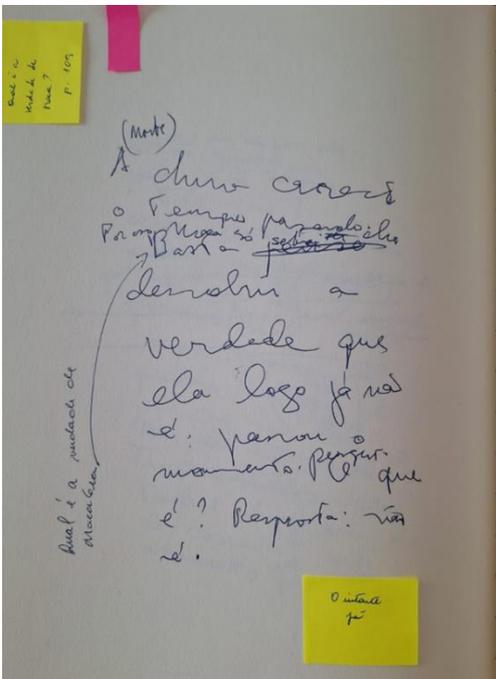


Figura 30: Manuscrito *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Acervo Instituto Moreira Salles. Reprodução da edição *A hora da estrela*: manuscrito. Paris: Éditions de Saints Péres, 2021



Figuras 31 a 33: Três recortes sobre a morte em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Acervo Instituto Moreira Salles. Reprodução da edição *A hora da estrela*: manuscrito. Paris: Éditions de Saints Péres, 2021

7.4 Anexo – Capítulo 4 – Sobre derivas e travessias



Figura 24: Cena de *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964.



Figura 35: Glauber Rocha dirigindo gravação de *Deus e o diabo na terra do sol*, autor desconhecido. Monte Santo (BA), 1963.

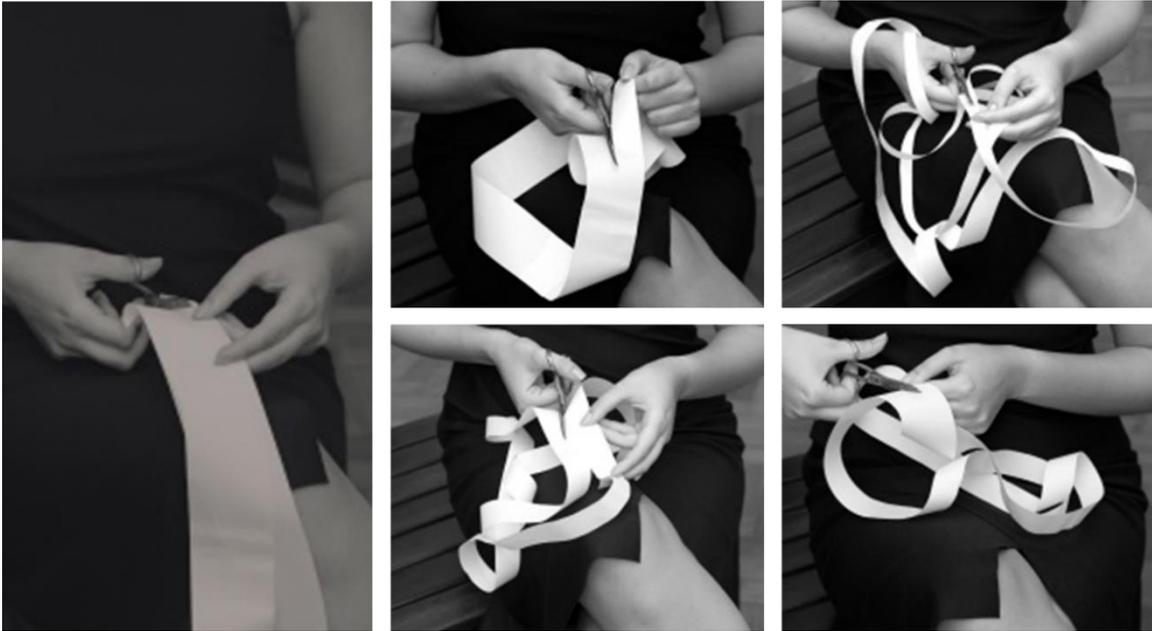


Figura 36: *Caminhando* (1963), Lygia Clark. Acervo da artista plástica, disponível [online](#).

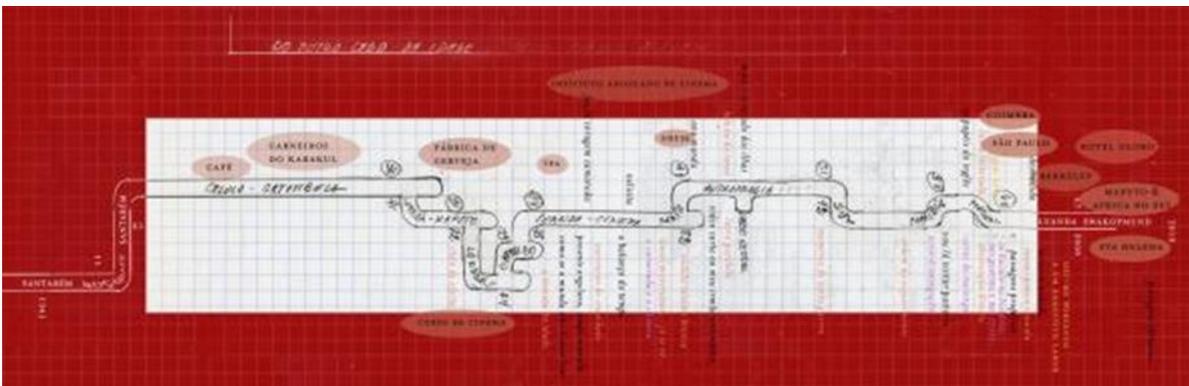


Figura 37: "Do outro lado da idade, pelo avesso do olhar". Diagrama produzido para a exposição "Uma delicada zona de compromisso" (2015) a partir de esquema original criado pelo autor Ruy Duarte de Carvalho (2001). Fonte: Inês Ponte/Herdeiros de Ruy Duarte de Carvalho.

7.5 Anexo – Capítulo 5 – Litorais



Figuras 38 e 39: Ensaio fotográfico "Linhas do desejo", de Diego Bresani. Fotos publicadas na página da BBC Brasil, dezembro de 2022.



Figura 40: Reprodução do quadro *A caçada*, de Paolo Uccello, de 1470.