

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Guilherme Zubaran de Azevedo

ENCENAÇÕES DA LEI
MEMÓRIA E VIOLÊNCIA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E A*
MENINA MORTA

Belo Horizonte
2016

Guilherme Zubaran de Azevedo

ENCENAÇÕES DA LEI
MEMÓRIA E VIOLÊNCIA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS E A*
MENINA MORTA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Políticas do Contemporâneo

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Belo Horizonte

2016

R788g.Ya-e Azevedo, Guilherme Zubarán de.
Encenações da lei [manuscrito] : memória e violência em
Grande sertão: veredas e *A menina morta* / Guilherme Zubarán de
Azevedo. – 2016.
223 f., enc.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura

Comparada.

Linha de pesquisa: Políticas do Comportamento.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 207-223.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Grande sertão – Crítica e interpretação – Teses. 2. Penna, Cornélio. – Menina morta – Crítica e interpretação – Teses. 3. Violência na literatura – Teses. 4. Alteridade – Teses. 5. Literatura e sociedade – Teses. 6. Política e literatura – Brasil – Teses. 7. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Encenações da lei: memória e violência em "Grande sertão: veredas" e "A menina morta"*, de autoria do Doutorando GUILHERME ZUBARAN DE AZEVEDO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG

Prof. Dr. Jaime Ginzburg - USP

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de junho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que muito me incentivaram e me ajudaram na minha mudança de Porto Alegre para Belo Horizonte. Sem o apoio dos meus pais, esta tese não teria sido possível.

Agradeço especialmente ao meu orientador Wander Melo Miranda, que acreditou no meu trabalho e contribuiu decisivamente para esta tese. Obrigado pelas conversas, pela leitura rigorosa e pelas indicações bibliográficas. Todas essas contribuições foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e intelectual.

Agradeço a Viviane Monteiro Maroca por compartilhar intimamente a vida comigo. Obrigado pelo convívio carinhoso, as conversas, as leituras. Sem sua companhia, esta tese não seria a mesma.

Agradeço ao professor Georg Otte por todo apoio, atenção e confiança durante meu doutorado. Agradeço também às importantes contribuições durante a banca de qualificação.

Agradeço ao professor Reinaldo Marques pelas aulas e pelas importantes sugestões durante a qualificação da tese.

Agradeço às professoras Graciela Ravetti e Márcia Marques de Moraes e aos professores Jaime Ginzburg e Rainaldo Marques por terem aceitado o convite para a banca de defesa da tese. Agradeço pelas leituras cuidadosas e ótimas arguições.

Agradeço à professora Cláudia Campos Soares por proporcionar uma visão rica e produtiva da fortuna crítica da obra de Guimarães Rosa. Suas aulas foram muito importantes para enriquecer a minha leitura da obra do Guimarães Rosa.

Agradeço aos funcionários e coordenadores do Pós-Lit por proporcionarem as melhores condições para a realização deste trabalho.

Agradeço ao CNPQ por conceder a bolsa de estudos que possibilitou a realização desta pesquisa e deste trabalho.

Agradeço à CAPES pela bolsa sanduíche (PDSE), que muito enriqueceu a minha formação e o meu trabalho.

Agradeço ao *staff* da Tulane University, pelo apoio em New Orleans.

Agradeço à professora Rebecca Atencio, da Tulane University, pelo diálogo e por abrir espaço de sua aula para eu falar sobre minha pesquisa.

Agradeço ao professor Idelber Avelar por me receber em New Orleans durante o estágio sanduíche.

Agradeço aos meus amigos e amigas que eu conheci em Belo Horizonte. Gustavo Araújo, Cleber Cabral, Paulo Caetano, Joelma Xavier, Willy Carvalho, Talles Luiz, Tatiana Sena, Pedro Kalil, Fernando Pacheco, Josué Godinho, Rogério Brittes. Obrigado pelo convívio, pelas conversas, pelas indicações bibliográficas e pela leitura da tese. Agradeço, especialmente, ao Juan Silveira pela leitura e pela revisão.

Agradeço à Laurie Molnar por me receber e me acolher em New Orleans. Obrigado pelo convívio, pela atenção, e pelo carinho.

Agradeço aos meus amigos do departamento de espanhol e português da University. Obrigado pelo convívio, pelas conversas, pelo futebol.

Para trás, não há paz
Riobaldo

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a comparação dos romances *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e *A menina morta*, de Cornélio Penna. O objetivo principal é analisar, nessas duas obras, tanto os mecanismos de funcionamento do poder político, tendo em vista, sobretudo, sua face violenta, como os significados de conviver e se relacionar com a alteridade. Com o objetivo de desenvolver essas duas linhas de reflexão crítica, alguns conceitos –propostos por Roberto Esposito, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jacques Derrida – foram abordados: comunidade, imunidade, herança, espectro, testemunho, perdão, justiça, biopolítica e estado de exceção. A leitura teórica é articulada com estudos clássicos da história política e social do Brasil, contrastando as diferentes perspectivas, a respeito da violência e da relação com o outro, presentes nas duas narrativas com as de autores do pensamento social brasileiro, como Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Maria Sylvia de Carvalho Franco. Portanto, acredita-se que este trabalho comparativo apresenta novas possibilidades de leitura, capazes de iluminar novas compreensões da história e da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Comunidade. Violência. Poder. Memória. História.

ABSTRACT

This thesis studies, under a comparative perspective, the Brazilian novels *The Devil to Pay in the Backlands*, by João Guimarães Rosa, and *A menina morta*, by Cornélio Penna. It mainly aims to analyze the mechanisms through which political power works, bearing in mind its aspects of violence, as well as the meanings of living with and relating to otherness. In order to develop the two fronts of critical reflection, some concepts – as they were proposed by Roberto Esposito, Michel Foucault, Giorgio Agamben and Jacques Derrida – were approached: community, immunity, heritage, specter, testimony, forgiveness, justice, biopolitics and state of exception. The theoretical reading is articulated with classical studies of Brazilian Social and Political History, contrasting the different perspectives concerning violence and alterity present in the novels with the perspectives of Brazilian authors (Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre and Maria Sylvia de Carvalho Franco). Therefore, it is believed that this comparative study presents new reading possibilities, which will be able to illuminate new comprehensions of Brazilian history and society.

Keywords: Community. Violence. Power. Memory. History.

RÉSUMÉ

Cette étude tient sur la comparaison des romans *Grande sertão : veredas*, de João Guimarães Rosa, et *A menina morta*, de Cornélio Penna. L'objectif principal repose sur l'analyse des mécanismes de fonctionnement du pouvoir politique, visant, surtout, son aspect violent, ainsi que les significations de vivre et d'avoir relation avec l'altérité. Afin de développer ces deux pistes de réflexion critique, certains concepts – proposés par Roberto Esposito, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jacques Derrida – ont été traités : communauté, immunité, héritage, spectre, témoignage, pardon, justice, biopolitique et état d'exception. La lecture théorique est articulée avec les classiques de l'histoire politique et sociale du Brésil, contrastant différentes perspectives à propos de la violence et de la relation avec l'autre dans les deux récits avec celles développées par des auteurs de la pensée sociale brésilienne, comme Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre et Maria Sylvania de Carvalho Franco. Ainsi, cette étude comparative offre de nouvelles possibilités de lecture, capables d'ouvrir la voie à des nouvelles compréhensions de l'histoire et de la société brésilienne.

Mots-clés: Communauté. Violence. Pouvoir. Mémoire. Histoire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 OS AUTORES E SEUS GESTOS	17
1.1 O colecionador e o arquivista	18
1.2 O herdeiro	25
2 HERANÇAS DO SERTÃO E DO GROTÃO	32
2.1 Dois corpos, muitos espectros, muitas heranças	32
2.2 Espaços do comum	43
2.3 Herança de corpos abandonados	54
3 ENCENAÇÕES DO CRIME	68
3.1 O arquivo e os testemunhos dos espectros	68
3.2 A injunção trágica de Carlota	85
3.3 Encenações trágicas do crime: entre Diadorim e Antígona	100
4 CENAS DO COMUM	116
4.1 O perdão impossível	116
4.2 A comunidade: entre hospitalidade e hostilidade	131
4.3 Resistências do comum	142
5 ENTRE A BESTA E O SOBERANO	152
5.1 Escutar o animal	152
5.2 Os confins do humano	161
5.3 A bestialidade do soberano	171
5.4 O estado de exceção	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208
GLOSSÁRIO	217

INTRODUÇÃO

O estudo comparativo sobre os romances *Grande sertão: veredas*(1956) e *A menina morta*(1954)de Guimarães Rosa e Cornélio Penna respectivamente, deve observar, em primeiro lugar, que as posições desses autores no campo literário brasileiro são distintas. Se as obras de Rosa possuem grande fortuna crítica, adquirindo importante projeção literária, os livros de Cornélio Penna, por outro lado, não tiveram a mesma atenção da crítica especializada, o que produziu uma certa invisibilidade desse autor. A proposta de comparação dessas duas obras não foi ainda devidamente contemplada pelos estudos críticos acadêmicos. A reflexão crítica, então, aproxima-se da memória, na medida em que a análise visa questionar as diferenças entre as figuras de Penna e Rosa, sobretudo de suas obras, para deslocar os lugares cristalizados da ficção, fazendo emergir corpos esquecidos e soterrados de ambas as textualidades.

Inseridas dentro da cultura brasileira, tradicionalmente centrada no mesmo, as obras dos dois escritores realizam a função fundamental da literatura: ecoar vozes de vidas indefinidas e desconhecidas, mas que apresentam algum tipo de familiaridade (BARTHES, 20007, p. 20-21). Nesse sentido, os narradores de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* atuam de modo a ouvir tais sujeitos que vivem na zona fronteiriça entre o dentro e o fora da cultura nacional. Revirar a figura narcísica do mesmo ao avesso é um exercício que remonta à tradição da literatura brasileira, de maneira que as vozes rosiana e corneliana acolhem e criticam o exemplo emblemático de narrador ensimesmado, Bento Santiago, de Machado de Assis, cuja narração reduz o outro – no caso Capitu – a si, tornando esse olhar sobre a alteridade uma metáfora da opressão e do esquecimento que constituem a história cultural da nação.

Os narradores de *Grande sertão* e *A menina morta* acolhem a herança machadiana, disseminando em seus espaços ficcionais o dom e a obrigação com a alteridade. Assim, os dois romances são configurados pela lei da comunidade, conforme conceito de Roberto Esposito, na medida em que os modos de relacionamento com o outro indicam a indistinção das fronteiras subjetivas, fazendo com que a presença da alteridade se instale no sujeito: “o outro nos constitui profunda e internamente” (ESPOSITO, 2013, p. 26). O estar com outro não é, nos dois universos ficcionais, a ocasião de uma comunhão ou mesmo de uma realização identitária; ao contrário, o acontecimento da morte, principalmente o da Menina morta e o de Diadorim, é o que propicia o convívio baseado no *munus*, no dom e no

dever, pois “a perda é a situação a partir da qual emerge a comunidade” (ESPOSITO, 2013, p. 24). Nesse sentido, a vida em comum, ao coincidir com a figura da alteridade, implica o desmoronamento das agências políticas e dos dispositivos de subjetivação que conformam identitariamente o sujeito coletivo da nação.

Por outro lado, há outro legado machadiano, também expressado na relação de Bentinho com Capitu, herdado pelos narradores rosiano e cornelianos: a anulação da alteridade. Tal aspecto, na realidade, constitui um traço importante não apenas da cultura brasileira, mas também da sua vida política e social, pois esta se configura, argumenta Jaime Ginzburg (2012), pelo papel destacado da violência que organiza a sociabilidade nacional. As práticas autoritárias, consolidadas no âmbito das ações do Estado, possuem uma capilaridade pela qual se cristalizam microdespotismos, espalhados por toda convivência cotidiana, que perpetuam a exploração e a opressão.

A dimensão política da violência baseia-se na sua estrutura biopolítica, cujo conceito teórico ancora-se nas perspectivas de Michel Foucault, Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Foucault propõe pensar uma nova mecânica do poder, a partir do mundo moderno, que se constitui não mais pelo direito de vida e de morte do soberano sobre os súditos, mas pela gestão da vida, ampliando seus processos e suportes biológicos. Assim, a morte, que era o objeto do poder do soberano, torna-se aquilo que deve ser escondido, evitado, e a vida, por outro lado, deve ser ampliada, domesticada e disciplinada, sendo foco destas ações o corpo humano e, principalmente, o seu desenvolvimento.

Para a análise dos mecanismos biopolíticos do poder e seus efeitos violentos, é importante pensar a maneira pela qual Roberto Esposito e Giorgio Agamben reelaboram o pensamento de Foucault, que pode ser sintetizado no trecho “foi (...) a entrada dos fenômenos próprios à vida da espécie humana na ordem do saber e do poder” (FOUCAULT, 1998, p. 154). No caso de Esposito, a vida se configura como objeto do poder a partir da criação de dispositivos imunitários capazes de controlar e neutralizar o dom e a obrigação com o outro, isto é, de interromper o relacionamento comunitário dos viventes. A vida é o critério de legitimação do poder, uma vez que este deve protegê-la do risco representado pela circulação comum do dom. O mecanismo da imunização restringe a dimensão comunitária da vida, criando barreiras identitárias capazes de separar os sujeitos e colocá-los num espaço do próprio (ESPOSITO, 2011). Assim, os viventes são constituídos como pessoas proprietárias de seus direitos e garantias individuais. Com isso, o espaço social é configurado por meio da separação dos indivíduos do conteúdo comum da vida: “o que permanece em comum é nada além da separação mútua” (ESPOSITO, 2011, p. 13). A violência do sistema imunitário do

poder aparece no momento em que se busca evitar o contágio social representado pelo dever com a figura do estrangeiro e da alteridade, destruindo-os a fim de assegurar a proteção identitária e subjetiva do corpo político:

Nós deveríamos também dizer que a imunização em altas doses significa sacrificar qualquer forma de vida qualificada pela razão da simples sobrevivência: a redução da vida para a sua camada biológica nua, de *bios* para *zoé*. Para permanecer assim, a vida é forçada a curvar-se a um poder [*potenza*] exterior que a penetra e a destrói (ESPOSITO, 2013, p. 61).

O vocabulário de Roberto Esposito dialoga com a reflexão proposta por Giorgio Agamben a respeito do potencial destrutivo do poder na formação do espaço político e social. Sua leitura pensa a constituição de uma vida qualificada, a *bíos*, por meio de uma cisão originária pela qual se produz uma vida nua excluída do mundo político. Agamben (2010, p. 15-16) desenvolve essa reflexão (quanto à constituição biopolítica do espaço social concebido por meio dessa zona de interseção em que se fundamenta a existência política) a partir, ao mesmo tempo, da dupla exclusão inclusiva da vida nua. Ao contrário de Foucault, para quem a biopolítica nasce na modernidade, Agamben defende a antiguidade da produção de um corpo biopolítico, visto que este decorre do surgimento mesmo do poder soberano e, por conseguinte, da própria ordem civil e jurídica.

A “politização” na vida nua é a tarefa metafísica por excelência, na qual se decide a humanidade do vivente homem (...). A dupla categoria fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência qualificada, *zoé-bios*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva (AGAMBEN, 2010, p. 15-16).

Seguindo a reformulação que Agamben¹ realiza na tese de Foucault sobre o caráter biopolítico do poder moderno, emerge a questão relativa ao processo de indistinção gradual em torno do contrato político e da vida nua necessária para o estabelecimento da

¹“A tese foucaultiana deverá, então, ser corrigida ou, pelo menos, integrada, no sentido de que aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na *polis*, em si antigüíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser objeto eminente dos cálculos e das previsões do poder estatal: decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção.” (AGAMBEN, 2010, p. 16).

nação brasileira. Ou seja, o Estado-nacional do Brasil – como fenômeno próprio da modernidade – se estabelece pela progressiva coincidência da comunidade imaginária (o interno) com as áreas de banimento e exclusão, efetivadas pela dissolução crescente entre a regra e o estado de exceção, tal como também explica Agamben, baseando-se, agora, em Carl Schmitt e Walter Benjamin.

Essas perspectivas a respeito do funcionamento do poder, principalmente de sua modalidade biopolítica, servem para pensar a fronteira porosa entre exclusão e inclusão que conforma o sujeito coletivo da nação. Sua incessante busca pela homogeneidade gera zonas externas de banimento e abandono ocupadas por grupos subalternos. Essa constante luta biopolítica – em que o que está em jogo é, sobretudo, a própria definição política da vida (nacional) – produz memórias que configuram as narrativas de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*. Ao acolher o passado desses conflitos, esses dois romances contrapõem a coesão social expressando imagens do povo e da nação por meio das quais se abre a possibilidade para a reorientação do “conhecimento através da perspectiva significativa do ‘outro’ que resiste à totalização”(MIRANDA, 2010, p. 22-23).

Os universo narrativo de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* interpelam o esquecimento subjacente à ideia unitária de história do Brasil para abrir um campo discursivo onde circulam as formas de vidas apagadas na construção do ideário nacional. Desse modo, como bem coloca Ettore Finazzi-Agrò (2013, p. 33), a costura de suas tramas visa não apenas lançar um olhar crítico ao passado brasileiro, mas tornar o presente o tempo da memória, sobre cujos restos mnêmicos se compõe um mapa espectral que confere lugar ao morto. Portanto, as duas obras assumem a responsabilidade de acolher uma herança baseada em tudo aquilo que ficou de fora do projeto moderno nacional, dando uma face imagética a essa exterioridade radical, a essa alteridade totalmente outra, tradicionalmente sufocada por uma identidade brasileira sacralizada.

A aproximação de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* ocorre por meio do choque entre essas obras, na medida em que a profanação da história nacional expõe a ferida traumática da violência e da catástrofe impostas pelos mecanismos de biopoder constituidores da sociedade brasileira. A leitura profanadora – pensando em seu significado destabilizador dos dispositivos de subjetivação – visa analisar as performances de Cornélio Penna e Guimarães Rosa materializadas nas entrevistas concedidas a Ledo Ivo, pelo primeiro, e ao tradutor Günter Lorenz, pelo segundo. As falas de ambos os autores evidenciam gestos capazes de liberar textualidades em cujos espaços ficcionais diferentes formas de vidas são encenadas e dramatizadas. Esses gestos são analisados também como performances uma vez

que teatralizam ações pelas quais “a experiência passa a ocupar o lugar da ficção” (RAVETTI, 2002, p. 48). Nesse sentido, destacam-se nas entrevistas de Penna e Rosa os gestos de colecionar, arquivar e herdar. Tais ações performatizam práticas cotidianas da vida que se transformam em gestos de escrita literária. Essas reflexões serão desenvolvidas ao longo do primeiro capítulo, “Os autores e seus gestos”.

No segundo capítulo, “Heranças do sertão e do Grotão”, a comparação entre *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* estabelece o ponto de contato entre a morte, o velório e o enterro de Diadorim e da Menina morta. A cena final do romance rosiano e a cena inicial do cornelianiano são aproximadas, porque apresentam a encenação de dois fantasmas cuja espectralidade abre a dimensão do comum. Tal abertura é pensada nos termos da herança derridiana, de maneira que esses dois espectros, enquanto metáforas da falta e da ferida inscritas na história da nação, acenam para a herança de uma comunidade de espectros do sertão e do Grotão.

No terceiro capítulo da tese, “Encenações do crime”, pretende-se analisar as relações entre arquivo, crime, comunidade e justiça. A literatura encena a imagem do arquivo relacionada àqueles que foram excluídos na formação do sujeito coletivo do povo nacional. O crime, então, aparece como uma herança da criação jurídica do poder. Desse modo, os livros *Facundo*, de Domingo Sarmiento, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, constituem-se em textos que apresentam o legado de imagens literárias relativas, de um lado, às guerras comandadas pelo poder soberano e, de outro, às vozes espectrais que morreram em virtude dessas batalhas. Os narradores rosiano e cornelianiano assumem esse legado por meio do testemunho dos mortos tanto no sertão como no Grotão. O gesto de testemunhar faz reviver esses fantasmas, formando uma comunidade de espectros. Além disso, o problema do crime, entendido como legado do direito, é analisado nas personagens de Carlota, Riobaldo e Diadorim, cujas trajetórias trágicas de vida deslocam essa interpelação do poder, abrindo espaço para a emergência do comum e da justiça.

No quarto capítulo, “Cenas do comum”, procura-se abordar diferentes manifestações do comum. O perdão se torna um elemento importante para estabelecer o dom com o outro. Aproximando a visão de Derrida a respeito do perdão com a abordagem de Esposito sobre a comunidade, a leitura dos romances enfoca o ato de perdoar como um gesto impossível, devido à brutalidade das violências cometidas contra o outro. Em virtude da característica impossível do perdão, o seu ato se realiza esvaziando os cálculos políticos do direito, principalmente a expiação da culpa, e instaurando uma experiência do dom endereçado ao outro. Além disso, as cenas do comum emergem a partir de suas características

impolíticas ou conflituosas. Em várias passagens de *Grande Sertão: veredas* e *A menina morta*, o contato com a alteridade gera um medo como reação imunitária contrária à diferença representada pelo outro. Isso acontece, por exemplo, na cena em que Riobaldo se depara pela primeira vez com os catrumanos, o que desperta no narrador um sentimento imunitário contra aquela população de excluídos. Desse modo, a sucessão de encontros libera a circulação do dom, da obrigação entre os viventes, de maneira a desestabilizar a identidade mesma dos sujeitos, como no caso de Celestina ao ouvir a história da escrava sem rosto. Por fim, a zona conflituosa do comum é a condição para a vocalização dos subalternos, cujas falas atuam como uma forma de resistência aos dispositivos de poder.

No último capítulo, “Entre a besta e o soberano”, as relações entre comunidade e animalidade são analisadas a partir dos vários contatos estabelecidos entre os animais e as personagens humanas, nos dois universos narrativos. O encontro com os animais desestabiliza a identidade de humano das personagens, causando-lhes estranheza por compartilhar um relacionamento comunitário com outros viventes. Novamente, a aproximação entre Derrida e Esposito embasou a percepção sobre o sofrimento animal e a sua vocalização, bem como a própria situação de conviver num espaço desprovido das propriedades filosóficas antropocêntricas. Na verdade, deparar-se com a figura do animal desconstrói a superioridade ontológica atribuída ao humano, na medida em que o animal restabelece a conexão dos viventes baseada no dom e no dever, instaurando, com isso, uma vida vivida no espaço do impróprio.

A relação entre animal e soberano também será o foco da leitura das manifestações da soberania em ambos os romances. O objetivo é pensar não apenas o espelhamento entre o soberano e o animal, mas principalmente a característica bestial e fállica da atuação do poder soberano. Por fim, o poder soberano passa a ser pensado a partir da sua estrutura de exceção. Assim, o Comendador, Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo e Urutu-Branco evidenciam o estado de exceção subjacente à criação de qualquer espaço político. O Grotão e o sertão representam uma ordem jurídica baseada no permanente estado de exceção, cuja vigência transforma a vida no domínio de aplicação da lei, o que mostra o caráter biopolítico da soberania. Os estados de exceção, mobilizados pelos soberanos em questão, revelam outra perspectiva sobre a realidade política do Império e da Primeira República no Brasil. Há, portanto, um tensionamento entre as obras ficcionais e os conceitos de favor, coronelismo e patrimonialismo utilizados em obras da sociologia e da história brasileira, como se verá.

Por fim, é importante fazer uma observação metodológica a respeito da comparação entre *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*. A leitura não analisará as obras separadamente; ao contrário, as cenas de ambos os romances serão abordadas e comparadas conjuntamente à medida que os temas teóricos forem surgindo. Essa forma de leitura visa identificar as diferenças e semelhanças dessas duas obras no que se refere tanto à manifestação da violência quanto aos modos de relacionamento com a alteridade.

1 OS AUTORES E SEUS GESTOS

A aproximação de dois romances publicados por autores tão distintos dentro do campo literário brasileiro, não tanto pelas características das respectivas obras, mas em razão da diferença quantitativa da fortuna crítica e, por conseguinte, da proeminência que *Grande sertão: veredas* adquiriu em relação a *A menina morta*, implica repensá-los por um caminho analítico profanador². O enfoque sobre os mecanismos biopolíticos inseridos nas duas histórias e sobre seus efeitos de subjetivação e violência mobiliza o olhar que visa profanar tais dispositivos para restituir ao comum o que havia sido capturado pelas instâncias do poder. Essa perspectiva dessacralizadora, pensada por Agamben (2007), contribui para desvendar os seres viventes escondidos sob as máscaras autorais, cujas funções repousam em autenticar os textos por meio de um dispositivo de subjetivação capaz de identificá-los a um indivíduo.

Desse modo, tanto Cornélio Penna como Guimarães Rosa se constituem em escritores exatamente pelo fato de atuarem performaticamente como um devir plural. Ou seja, a escrita não se reduz totalmente ao controle subjacente ao papel do autor, pois o tecido de signos, urdidos culturalmente para conferir autoridade a uma voz, libera espaços de resistência onde outros ecos encontram canais de enunciação. A batalha começa no momento em que a língua – mobilizada de maneira instrumental a fim de domesticar e produzir sujeitos – se transforma em escritura – por um gesto autoral –, abrindo a possibilidade para que nas suas brechas ou limiares sejam encenadas essas vidas submetidas às relações de força e poder.

Há uma ambivalência na função do autor, analisada por Agamben a partir da releitura dos textos *O que é um autor* e *A vida dos homens infames*, de Foucault: a presença do autor, isto é, a sua marca como escritor, manifesta-se unicamente pela sua ausência, de modo a ocupar o lugar do morto. Essa ambiguidade da presença-ausência se converte, conforme Agamben, no gesto do autor, cuja manifestação textual “possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). O performático desse ato marca uma ausência e, ao mesmo tempo, libera uma textualidade em cujos signos as vidas são postas em jogo. Daí que o envolvimento ético do ato de escrita decorre da sua capacidade performativa – não representativa – de traduzir diferentes formas de vidas assujeitadas por processos de subjetivação e controle, mas a constante luta contra tais dispositivos de poder implica uma experiência agônica desses sujeitos. A escrita, portanto,

² Segundo Giorgio Agamben: “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

metaforiza a guerra entre os seres vivos e os mecanismos do biopoder de captura e gestão dos corpos, mostrando que o vazio propiciado pelo gesto autorial “marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

A elaboração ficcional envolve o campo de força do qual emerge a constante tensão entre a vontade oficial de delimitar e consolidar perfis identitários e a dispersão de comportamentos e modos de existência aparentemente perdidos. Esse “corpo a corpo” (AGAMBEN, 2007) propicia a proliferação de memórias não como meio de atestar a coerência dos indivíduos na sua trajetória cronológica – espécie de maquinaria produtora de máscaras desveladas diante das marcas de sofrimento e dor – mas como revelação das descontinuidades dos sujeitos cuja “matéria vertente”, de acordo com a metáfora de Riobaldo, constitui o incessante movimento de vir a ser outro. Nesse sentido, escrever é uma maneira de inventar um cenário textual ao “ponto de emergência” (FOUCAULT, 1979, p. 23) em que as experiências coletivas se encontram sob “o jogo casual das dominações”. Aquele que escreve, portanto, situa-se na encruzilhada dessa guerra constante, cujos ecos de dor e vitória, de golpes e sangue, formam o palco textual onde se desenrolam as relações de poder.

1.1 O colecionador e o arquivista

A ambivalência da posição do escritor – presença estranha e ilegível que torna possível a escrita – possui uma dimensão metafórica relacionada com os perfis biográficos e objetos pessoais que suplementam a ficção, “transformando a linguagem cotidiana em ato literário” (SOUZA, 2011, p. 42). O arquivamento desses materiais é instituído pela lei do arquivo, cuja força legal respeita, de acordo com Derrida (2001, p. 17,18), a ordem “da casa (*oïkos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição”. O *oïkos* se destaca como a morada do comando, por meio do qual se estabelece o governo do espaço e dos seres, de modo que a fronteira entre o público e o privado aí se encontra, se confunde e se mescla. Os rastros da vida do escritor – dispostos em diversos materiais como cartas, entrevistas, anotações, diários, entre outros – adquirem um estatuto epistemológico (MARQUES, 2007), pois remetem à heterogeneidade de memórias que se constituem em narrativas capazes de ampliar o significado da escrita.

A biografia e o texto se entrelaçam na ficção de Cornélio Penna sob o signo da solidão e do isolamento, aspecto muito comentado por vários críticos a respeito dos traços estilísticos da sua prosa (CUNHA, 1970) e do seu comportamento, dada sua não inserção nos grupos de intelectuais. No preâmbulo da entrevista concedida a Ledo Ivo, publicada na edição dos *Romances Completos*, o jornalista descreve a casa do escritor como um espaço que simboliza esse modo de ser afastado dos outros:

A casa onde reside Cornélio Penna, em Laranjeiras, dá frente para a rua, e, com a sua alta porta de madeira pintada de escuro, cor de bronze antigo, lembra logo um pequeno convento. Para essa impressão, muito contribui o estar sempre de janelas cerradas, bem como o seu ar de recolhimento e de silêncio, no meio das outras residências ruidosas e muito abertas (IVO, 1958, p. 53).

A observação final ressalta o contraste entre as outras habitações, onde a presença das pessoas se faz sentir pelo som e a abertura para a rua, sendo a residência do escritor marcada pela atmosfera do recolhimento. A separação sugere a instituição de uma norma, reforçada também por meio da imagem do convento, imagem que delimita um campo semântico relacionado com a internação de condutas capturadas pelas esferas religiosa, penal e psiquiátrica. Assim, o *oikos* de Penna metaforiza o sentido disciplinar não apenas na ideia da reclusão, mas como uma forma de enunciação do ritual de poder pelo qual se põe em prática um sistema de dominação que “estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos” (FOCAULT, 1979, p. 25). A ambiguidade dessa metáfora reside em mostrar o lugar da escrita por meio do signo da fratura biopolítica da exclusão inclusiva da vida nua, pois a imagem da reclusão imposta pela instituição disciplinar descreve o momento em que, ao mesmo tempo, o vivente é capturado pela norma e mantido à margem da existência política. Tal local de dominação, por fim, articula outro sentido metafórico para a casa: a da violência instituidora e conservadora da lei (ou da regra), capaz de estabelecer as forças de controle e de governo, ativadas repetidamente, gerando, com isso, memórias gravadas nos objetos da residência.

Ledo Ivo percebe esse último aspecto na atmosfera interna da moradia e se lembra da antiga casa do escritor, localizada no bairro do Botafogo no Rio de Janeiro, a partir da diferença dos móveis:

O grande vitral que nos surge logo aos olhos, com duas figuras graves, de olhar sereno, aumenta a sensação de paz e de longitude, que os móveis sombrios, os papéis de cores discretas, a grande quantidade de quadros de

pintura de tons velados e os enormes retratos de família ainda mais acentuam. Não é uma casa mobiliada com móveis antigos, é todo um ambiente que vive tranquilo, um pouco sonolento, indiferente ao que se passa lá fora, e parece imutável. Sabíamos que esta era outra residência de Cornélio Penna, pois fôramos procurá-lo no Bairro do Botafogo, mas era impossível acreditar que aqueles sofás, aqueles tapetes, aqueles móveis preciosos de tartaruga e bronze tivessem vindo para onde estavam há pouco, carregados aos trambolhões pelas ruas... Ali deviam estar há muito tempo, colocados por mãos que já foram devoradas pela morte, e seria um crime retirá-los de seus lugares (IVO, 1958, p. 53).

Os móveis novos da casa de Laranjeiras despertam a recordação do mobiliário antigo da residência de Botafogo, justamente pelo fato de o ambiente parecer imutável. A antiguidade dos móveis constrói a imagem de um museu associado à perda e à paralisia do tempo, o que demonstra a força de conservação mnemônica desse grande *oikos*. Daí o seu caráter anacrônico, estampado também nos retratos familiares que testemunham a ambiguidade própria do arquivo, referida por Derrida (2001): do início e da ordem (ou do começo de uma ordem). Por outro lado, o anacronismo do *oikos* de Cornélio Penna, mostrando a sua face inatual, possibilita a emergência de um segundo aspecto da ambivalência do arquivo também destacada por Derrida (2001): a ruptura da conservação por meio da escavação do passado revivendo-o outro no presente.

Enclausurar-se numa casa que metaforiza externamente o espaço disciplinar e internamente o acervo de antiquários é um ato de colecionar as lembranças de outras vidas já mortas e marcadas por mecanismos de biopoder. A solidão, então, materializa a performance de intervenção simbólica por meio da ausência do espaço público, sobretudo dos meios intelectuais e literários, para iluminar outra exterioridade radicalmente heterogênea. O próprio acervo do escritor, caracterizado pelo caráter fragmentar e composto apenas de alguns manuscritos esparsos (CARDOSO, 2004), ou a sua correspondência com Lúcio Cardoso, analisada por Marília Rothier Cardoso (2004) e em que a solidão é o tema principal tratado por ambos, demonstra que o isolamento é um desejo pessoal de retirar-se de cena, ao mesmo tempo em que convoca outras memórias e novos agenciamentos coletivos que potencializam a escrita. Daí a fala de Cornélio Penna ao rechaçar qualquer curiosidade a respeito da vida do escritor, concluindo que “o isolamento para mim é um refúgio e uma necessidade” (PENNA, 1958, p. LXVI). O gesto espectral de Cornélio Penna transforma o signo da solidão em metáfora do vazio do lugar do autor, abrindo um campo vertiginoso de produção de significados capazes de inventar novos fluxos de tempos e espaços.

A atuação de Guimarães Rosa expõe outro movimento performático mediante o qual coloca em questão os protocolos de leitura: o paradoxo. Na famosa entrevista concedida ao crítico alemão Günter Lorenz, Rosa realiza uma sucessão de contradições, evitando fornecer respostas exatas a respeito da sua biografia, da criação, da escrita, da política entre outros temas conduzidos pelo entrevistador. Este não consegue, como mediador, delimitar uma imagem precisa do escritor e da sua obra para o público leitor.

Na arena discursiva da entrevista, Hansen (2006) observa que Rosa sempre tenta escapar das metalinguagens racionais de Lorenz, e, nessa mesma linha, Mônica Fernanda Rodrigues Gama (2013, p. 124) afirma que “o paradoxo é fundamental para a expressão do autor sobre si mesmo porque afasta o perigo da simplificação e do acesso à intimidade, engendrando um jogo de mostra e esconde”. Estendido para além do aspecto biográfico, o paradoxo adquire valor metafórico, já que simboliza a indeterminação e o vazio do lugar do autor, impondo uma barreira à violência interpretativa do interlocutor, ao mesmo tempo em que se constitui em gesto escritural: “Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA, 1991, p. 68). O paradoxo ritualiza um tipo de escrita performática (RAVETTI, 2001, p.63) que, segundo o próprio Rosa, mobiliza as forças químicas – como um híbrido que mistura suportes e conteúdos no sentido de transformá-los e modificá-los em outra linguagem – para construir e reforçar imagens e sentidos outros não regrados pela gramática oficial do pensamento lógico, revelando-se um canal de abertura à alteridade.

Se a língua é a primeira engrenagem biopolítica de conformação da vida à lei, o amor pela linguagem manifesta um sentimento contrário às amarras discursivas da comunicação corrente produtora de clichês (ROSA, 1991, p. 88). A conexão entre linguagem e existência indica o reconhecimento da força da linguagem em estruturar e organizar os sujeitos e as relações humanas. Ao colecionar dicionários, dialetos sertanejos e idiomas, Rosa retira a função utilitária da língua a fim de recordar um estado original das palavras com o modo de acolher vidas na sua forma de existência mais comum, ou seja: “um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria aorgânica, um corpo-sem-órgão, um ilimitado (*apeiron*) apto às individuações as mais diversas” (PELBART, 2011, p. 30). O sertão se torna a fonte privilegiada de dialetos que, misturados com outras linguagens, oferecem uma sabedoria linguística capaz de profanar a lógica instrumental da razão, liberando uma pluralidade de vozes, para restituir ao comum os modos de vida apagados ou esquecidos.

O escritor defende o senso de responsabilidade a respeito da atividade da escrita, o que significa a investigação da língua original com vistas à elaboração de uma “palavra polifacetada” (GARBUGLIO, 1972, p. 46), capaz de configurar textualmente a virtualidade de possibilidades infinitas da vida do comum e, por outro lado, as tentativas de sequestrá-las pelos dispositivos do *bíos*. Daí a associação ética entre literatura e vida: “Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida” (ROSA, 1991, p. 84). A fala de Rosa reconhece a força da máquina do poder disseminando-se em todos os âmbitos da existência; mas o objetivo do escritor é libertá-la, lançando um olhar arqueológico em direção à origem, que, na verdade, não atesta uma fase cronologicamente anterior capaz de conferir sentido a todo o processo histórico; ao contrário, ela se constitui por meio do próprio devir histórico, aproximando-se do presente com a finalidade de recuperar (ou devolver, conforme a fala do autor) outras temporalidades em que são encenados os modos de viver soterrados na construção do tempo de agora.

Essa posição evidencia o redimensionamento do político proposto por Rosa – Lorenz tem dificuldade de entendê-lo e de expô-lo ao público – que expressa metaforicamente a figura do biopoder, expropriadora da vertigem virtual de toda existência comum: “A política é desumana, porque dá ao homem o mesmo valor que uma vírgula em uma conta”(ROSA, 1991, p. 77). Essa visão retoma o início da entrevista quando o escritor brasileiro declara seu compromisso com o homem e não com a política, provocando estranhamento de Lorenz, que o considera apolítico tal como Borges, o que é rechaçado pelo autor brasileiro. Dessa maneira, a referência à política pelo vocabulário do cálculo remete ao funcionamento biopolítico de tratar as vidas incluindo-as nos mecanismos do poder pelo duplo movimento da exclusão inclusiva de que fala Agamben (2010).

Esse mecanismo de poder é questionado e desconstruído por outro movimento performático: o deslocamento constante entre culturas e fronteiras por meio do qual, conforme os trabalhos críticos de Marli Fantini (2003) e Roniere Menezes (2011), opera-se uma crítica às formas de vida e pensamento estabelecidas no Ocidente. Ao contrário da solidão e do isolamento de Cornélio Penna, a travessia de Rosa transforma as fronteiras em grandes passagens porosas, em cujas fendas se dispersam os rastros de memórias heterogêneas coletadas para compor tradições de coletividades esquecidas ou forçadamente apagadas. A diplomacia também faz parte dessa performance; Roniere Menezes (2011, p. 71) a denomina menor, pois ela representa um gesto que desestabiliza o narcisismo do poder, desmascarando

o seu funcionamento biopolítico. O *Diário de Guerra*³, de Rosa – escrito quando trabalhou como cônsul do Brasil em Hamburgo entre 1938 e 1942 – revela a violência do poder, expressando o contexto político da época, o choque do impacto das bombas e o horror das políticas nazistas contra os judeus.

Ao cruzar as inúmeras fronteiras, os objetos encontrados no meio dos caminhos são coletados e reunidos, tornando o mundo um grande museu em cujo espaço se dissemina uma constelação de temporalidades distintas que espelham um jogo espectral de memórias do vivido. O ato de colecionar os materiais – que serviram, por exemplo, para escrever o *Diário de Guerra*⁴ – aproxima o mundo e o sertão, associando-os num movimento metafórico e metonímico: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (ROSA, 1991, p. 84). A coleção de recortes de jornais, informações, colagens, lendas do sertão e dicionários processa uma significação constante de maneira a tornar afins o global e o local, como uma dobra em que há uma contínua sobreposição entre um e outro, o que leva Guimarães Rosa a considerar Goethe um sertanejo (ROSA, 1991, p.85).

Se, para Walter Benjamin (2006), o colecionador é aquele que acumula objetos pelas suas afinidades, a articulação entre o mundo e o sertão – Rosa diz ser um homem do sertão – se completa com a coleção das muitas estórias armazenadas pelo convívio junto aos sertanejos, já que estes são grandes narradores de fábulas e lendas: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar uma lenda cruel”(ROSA, 1991, p. 69). Esse acervo de narrativas guarda a energia mnêmica que expressa o que Aleida Assmann (2011, p. 400), baseando-se em Aby Warburg, conceitua como “tesouro de sofrimentos”, isto é, um conjunto de experiências traumáticas, constituídas por ações de poder e sujeição, tecidas em uma mneme social oriunda do espaço cultural do sertão e reativada historicamente pelas condições de enunciação. A crueldade das lendas expõe a dor que atravessa as vivências dessa coletividade, e por meio de reminiscências dolorosas se resgatam estórias nas quais os sujeitos aparecem na sua própria dispersão e diferença.

Essa memória coletiva também é coletada por Cornélio Penna quando escuta as histórias de parentes próximos que narram o cotidiano das pequenas cidades do interior de

³ No Arquivo Henriqueta Lisboa, alocado no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, encontra-se uma cópia do *Diário de Guerra*, escrito por Guimarães Rosa de 1938 a 1942, período em que o escritor serviu como cônsul-adjunto no Consulado Brasileiro em Hamburgo, na Alemanha.

⁴ Os diversos fragmentos inscritos no *Diário de Guerra* – incluindo aí o conjunto de recortes, de colagens, de informações e de signos, oriundos dos mais diversos contextos – descortinam a face de colecionador de Guimarães Rosa, que ressignifica os objetos coletados ao inseri-los no discurso literário (MARQUES, 2009).

Minas Gerais ou da fazenda dos avós. Para compor seu último romance, *A menina morta*, o autor revela a importância da sua coleção de antiguidades, oriundas da sua família, como um gatilho capaz de ativar recordações:

Vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina, de vestido de brocado com uma coroa de rosas também brancas cingida na cabeça. Era uma sua tia, falecida em 1852, que tinha sido retratada, já morta, na Fazenda do Cortiço em Porto Novo. – Escrevi um capítulo para o *Repouso*, antecipadamente, e tinha perto de mim esse retrato. Quando reuni depois todos os capítulos, ele se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. (...). Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta*. (PENNA, 1958, p. 60-66).

Ledo Ivo descreve, no início do trecho citado, o retrato da tia falecida, mostrando novamente a casa do escritor como metáfora de uma grande coleção de materiais antigos. Em seguida, Penna esclarece a força mnemônica contida na imagem da sua tia, que metonimicamente evoca essas experiências traumáticas relativas ao cotidiano patriarcal e escravocrata, processo pelo qual se subverte a história coisificada da temporalidade homogênea, fazendo-a o lugar de uma época do vivido. Nesse sentido, a fala citada demonstra a forte proximidade com as ideias sobre história de Walter Benjamin (2006), principalmente porque o colecionador, para o pensador alemão, utiliza os objetos para escavar o tempo e encontrar em suas várias camadas todo um mundo que lhe concerne e lhe é singular (as antiguidades todas eram da sua família e conservavam memórias dela); mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, como pontua Wander Melo Miranda (2010, p.45), a descoberta desse mundo pretérito institui a recordação de uma convivência social fraturada na qual aparece uma rede mnêmica de diferentes sujeitos vinculados ao dia a dia da fazenda de café.

As entrevistas de Rosa e Penna encenam diferentes performances que manifestam formas possíveis de intervenção simbólica (RAVETTI, 2002, p. 62) na qual o trabalho de colecionador e arquivista desempenha papel fundamental. O acúmulo de línguas e dicionários; de narrativas sertanejas e familiares; a coleção de móveis e os fragmentos de textos e jornais para compor o *Diário de Guerra*; todo esse arquivo apresenta uma dimensão radicalmente disjuntiva do tempo que testemunha “que somos diferença, que nossa razão é diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das

máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos” (FOUCAULT, 2010, p. 149). A pulsão de coletar, exibida pelos dois escritores, ressignifica profundamente a noção de arquivo, colocando em questão os conceitos de memória e de história: o colecionismo desajusta a noção tradicional de arquivo e, conseqüentemente, de história, uma vez que a sua inerente incompletude motiva a acumulação constante de mais objetos, o que possibilita a ruptura da programação enunciativa prevista pelo depósito de dados documentais, ampliando, com isso, as condições de surgimento de novos enunciados culturais.

A aproximação entre as performances de Rosa e Penna, bem como o pensamento de Benjamin sobre o colecionador e o de Foucault e Derrida em relação ao arquivo, articula-se na disseminação de memórias implicadas na estrutura inevitavelmente fragmentária da coleção, dissipando as construções unitárias de tempo e identidade e revelando, assim, a historicidade fraturada e habitada pelo outro. É, portanto, o ato de colecionar que torna possível a quebra da temporalidade, em cujas fendas se escavam as reminiscências de vidas (nuas) que não se deixam completamente configurar-se pelos dispositivos biopolíticos. É por isso que Foucault enfatiza tanto a palavra “diferença” em seu conceito de arquivo, pois o colecionador, ao compor seu museu de peças antigas, luta, na verdade, contra o esquecimento de experiências de alteridades tradicionalmente relegadas à margem do processo histórico.

A coleção de ambos os escritores interpela a continuidade histórica do Brasil para recolher os fragmentos do devir plural de uma comunidade, mas cujos resíduos e restos rememoram os desejos e as angústias, as aspirações e sofrimentos de tempos do vivido. Portanto, a performatividade do gesto dos autores, retomando Agamben (2007), reencena a cultura brasileira em um palco textual onde se dissemina a pluralidade de identidades totalmente heterogêneas (que, na verdade, recuperam diversas origens – múltiplos inícios da história do Brasil), fazendo-as conviver contemporaneamente com o tempo presente.

1.2 O herdeiro

Ao coletar seus respectivos materiais, os dois escritores compõem um novo arquivo que transforma a história do Brasil em espaço da alteridade, desestabilizando as versões consagradas da historiografia tradicional. O armazenamento constante de novos artigos colecionáveis – o mobiliário e histórias de familiares, no caso de Cornélio Penna; e as histórias do sertão, dicionários, textos e fragmentos de texto que compõem o *Diário de*

Guerra, no caso de Rosa –constrói um repositório de (contra)memórias, o que evidencia a intenção de receber e conservar uma herança cultural outra. Assim, o ato de colecionar revela-se como um gesto importante de acolhida de determinado legado, na medida em que assume a tarefa de literalmente cuidar de memórias sociais muitas vezes esquecidas ou apagadas dos arquivos oficiais.

Dessa maneira, o colecionador se relaciona com a figura do herdeiro. Ao coletar e armazenar materiais, o colecionador também recebe e se ocupa de um legado ou espólio. Há uma transmissão (de direito ou obrigatória) de um conjunto de objetos herdados, o que abre a possibilidade de se restabelecerem novas ligações com o passado, rompendo os bloqueios do esquecimento. A coleção e a herança estão intimamente envolvidas no trabalho de recordação capaz de subverter os elementos normativos do próprio passado, cuja apropriação possibilita a construção de novas tradições ou genealogias. Nesse sentido, colecionar e herdar não se circunscrevem apenas ao mundo privado, visto que esses dois verbos apontam para significados que expressam dimensões coletivas e sociais.

Aleida Assmann (2011, p. 58) observa que os momentos de mudanças sociais e ruptura política propiciam o reordenamento da herança cultural a partir, de um lado, do abandono de certos materiais e, de outro, da valorização e do armazenamento de determinados artefatos, produzindo, ao mesmo tempo, um tipo de esquecimento e construindo novas memórias coletivas. Assim, o passado recordado é objeto de disputas políticas em torno das quais se legitimam interpretações sobre o presente, reivindicando e combatendo perfis identitários. O projeto político vencedor elabora uma memória – inventando e impondo uma tradição – pela qual estabelece uma dominação social que usurpa o pretérito e compromete o futuro, vinculando-o a feitos e realizações narradas com base em monumentos e arquivos. Os grandes vultos petrificam a história, na medida em que transformam-na em uma série de epitáfios organizados numa sequência cronológica que estabelece um legado cultural capaz de assegurar o predomínio das vozes de grupos hegemônicos.

Jacques Derrida (2004, p.11) aborda esse “momento dogmático” da herança a partir da posição ambígua do herdeiro, cuja (in)fidelidade ao que precede força a tradição a expor suas falhas e fendas no sentido de abri-la à “liberação constante”(DERRIDA, 2004, p.31) dos seus limites. O objetivo do filósofo francês de fazer com que o sujeito não aceite as verdades etnocêntricas da filosofia articula-se com a hermenêutica da história proposta por Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*. O pensador alemão propõe dialeticamente a crítica aos bens culturais, mostrando que sob a superfície da civilização se escondem os rastros da violência. Assim, libertar do esquecimento as derrotas e as dores das vítimas do

passado significa que “em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la” (BENJAMIN, 2005, p.65). Herdar é uma forma de rememorar, de tornar vivas as vozes esquecidas e subjugadas no devir histórico; é, portanto, reviver outro passado no presente, rompê-lo, por meio da iluminação dos horrores daqueles que sofreram processos de dominação social, criando a esperança de outro futuro.

Cornélio Penna e João Guimarães Rosa encarnam a figura do herdeiro, pois ambos possuem uma sensibilidade especial em relação ao pretérito – Derrida fala em “paixão pelo passado” –, sentimento que também os conecta com a figura do colecionador, mas esse afeto não implica um culto nostálgico às lembranças; é um gesto de releitura e reinterpretação pelo qual a herança é deslocada e transformada em algo novo. Essa reafirmação do que precede passa necessariamente por assumir a dupla injunção de, por um lado, receber a interpelação de determinada memória coletiva de toda uma cultura mais antiga e poderosa que o sujeito e, por outro, de respondê-la por meio da leitura crítica: “Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva” (DERRIDA, 2004, p. 12).

Os dois escritores assumem a responsabilidade do herdeiro na sua acepção mais poética, conforme observa Derrida: herdar é reviver, tornar a vida viva, resgatá-la de certo esquecimento ou silenciamento, o que remete novamente à discussão benjaminiana de considerar a história sob o ponto de vista dos sofrimentos das vítimas. A memória das opressões e derrotas impostas aos grupos subalternos realiza a sobrevida das injustiças efetivadas pelos sistemas de biopoder, garantindo canais de enunciação às dores dos oprimidos, formando uma tradição histórica conflituosa e irreconciliável com os mecanismos de submissão. A exposição das feridas dos oprimidos contém o *dom* (palavra utilizada por Benjamin, na tese VI, e muito importante também para Derrida) de não deixar cair na obscuridade as injustiças sociais e, ao mesmo tempo, de possibilitar a esperança da emergência da justiça no presente. A herança é, portanto, atravessada por lutas políticas cuja recordação sempre está no lugar ambivalente entre o morto e vivo, uma vez que busca salvar a voz dos oprimidos da falsificação dos vencedores, narrando historicidades permeadas de guerras e dominações.

Desse modo, a resposta aos apelos daqueles que os precedem faz com que Rosa e Penna se situem em um tempo disjuncto entre a vida e a morte, em cujo espaço intervalar se dá o encontro com os espectros das gerações pretéritas. O ato de rememorar o outro, de revivê-lo, de dar-lhe sobrevida no presente, implica a posição ética de estar com os fantasmas, de viver em sua companhia (DERRIDA, 1994, p. 11). Os autores explicam, em entrevistas já citadas, as suas respectivas heranças e os seus gestos de acolhê-las.

Chamou-me “o homem do sertão”. Nada tenho contrário, pois sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entendeu. Se você me chama de “o homem do sertão” (e eu realmente me considero como tal), e queremos conversar sobre este homem, já estão tocados no fundo os outros pontos. É que eu sou antes de mais nada este “homem do sertão”; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você, que ele, esse “homem do sertão”, está presente como ponto de partida mais que qualquer outra coisa (ROSA, 1991, p. 65).

Uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo. (PENNA, 1958, p. 40).

As falas enunciam o efeito de desajuste de si diante do outro que não está presente, mas cujo apelo desequilibra as bordas identitárias de ambos. Ao deslocar-se de si como uma abertura ao sertanejo, ao seu mundo e à sua cultura, bem como desajustar-se ao ouvir relatos de parentes a respeito da vida familiar nas fazendas e pequenas cidades de Minas Gerais, os autores realizam um ato performático por meio do qual se excede toda a presença de si e do seu tempo, a fim de se responsabilizarem pelas vozes heterogêneas que ecoam na herança. A partir daí, pode-se perceber a dupla injunção, de que fala Derrida, que é também o lugar ambíguo entre a vida e a morte, cuja resposta à designação instaura a “*sobre-vida*” (DERRIDA, 1994, p. 13) daqueles que não vivem mais no presente. Portanto, esse trabalho de recordação revela sua face intempestiva, porque sua temporalidade fraturada permite a convivência de tempos disjuntos, em que a anterioridade não apenas precede, mas se coloca diante do presente e possibilita o por vir, o acontecimento imprevisível e não programado.

A característica disjuntiva de receber as respectivas heranças – deslocando os perfis identitários dos autores – aponta em direção à justiça não redutível às regras do Direito, colocando-se, como enfatiza Derrida (1994, p.43), para além da restituição do jurídico e se aproximando do dom, do perdão e da dívida. Nesse sentido, as duas citações demonstram o endividamento com a memória de certos grupos sociais, de modo que a performance etnográfica de colher materiais – tanto junto a familiares como a populações do sertão –

efetiva o *como se*, que será capaz de abrir-se à singularidade do outro que rompe a letra do mesmo: “ultrapassar em nome de quem nos ultrapassa, ultrapassar o próprio nome! Inventar seu nome, assinar de maneira diferente, de uma maneira única, mas em nome do nome legado”(DERRIDA, 2004, p. 14-15). A transposição do nome próprio, evocada nas duas falas, atua no sentido de não identificar aquele que retorna ao semelhante e de não harmonizá-lo a si, mas acolhê-lo na sua diferença, escrevendo-o em outra assinatura. Esse lugar contraditório da herança (ser escolhido e ao mesmo tempo escolher e reinterpretar; acolher o outro na sua alteridade, sem reduzi-lo ao mesmo) aponta para uma experiência do justo baseada na desarmonia constante, numa interrupção infinita de si.

Nas entrevistas cotejadas, fica claro que a criação literária assume o papel de responder à exterioridade daquele que retorna, fazendo dessa heteronomia a lei de composição das respectivas poéticas, que produzem um olhar estrangeiro sobre o mundo. Ambos vocalizam de maneiras distintas o dever de narrar, entendido como uma responsabilidade de enunciação desse legado, de fazer da letra a morada desses retornantes. Rosa enfatiza as características simbólicas, metafísicas e mitológicas do sertão, do sertanejo e da linguagem, e Penna, em virtude de sua proximidade com a religião católica, expõe um tom mais confessional e fantasmagórico:

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda vida. (...). Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (...). No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é que eu, em vez de contá-las, escrevia (ROSA, 1991, p. 69).

Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me levava a crer que era um literato que pintava, e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade, com os problemas e os caminhos que se apresentavam à minha frente. (PENNA, 1958, p. 40).

A fala de Cornélio Penna é a conclusão do seu depoimento a respeito das velhas histórias da sua parenta e do desinteresse de outros escritores ao ouvi-las – por exemplo: “era ouvido com espanto, ou então com desdém que vi uma vez nos olhos e na boca de Raul Bopp” (PENNA, 1958, p. 40). A representatividade do cotidiano do patriarcalismo brasileiro inscrita nessas narrativas não é negligenciada, porque elas são memórias do outro – ou de espectros – cujo regresso interpela e exige reconhecimento, provocando uma desestabilização

no escritor, o que se torna a condição de possibilidade da acolhida dessa dívida (ou quase intimação). Ou seja, a dessubjetivação permite que a chegada dos espectros não seja reduzida ao mesmo, de maneira que a ruptura de si impulsiona a decisão de escrever, transformando-a no dom de dar visibilidade à força da alteridade que lhe habita. A convivência com esse legado junto a parentes em Itabira– ou mesmo junto aos seus antiquários – faz vibrar uma espécie de pulsão do outro dentro de si, impelindo o escritor à escrita: “não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexos espesso, surdo das horas que vivera, e que faziam com que sentisse necessidade de escrever. E daí a publicação de *Dois romances de Nico Horta*” (PENNA, 1958, p. 65), em 1939. O depoimento relata a viagem a Itabira em 1939, cuja população representaria metonimicamente o Brasil. O convívio com os habitantes da cidade mostra o lugar ambíguo do autor como herdeiro, já que a companhia dos vivos possibilita o contato com os mortos acolhidos no momento da escrita dos romances.

O dom também é literalmente expresso por Guimarães Rosa ao se referir à qualidade inata de contar histórias das pessoas do sertão. Para além da habilidade natural, o dom– tal como em Cornélio Penna – é o gesto de liberação das vozes da herança sertaneja, mas não por meio do cálculo – o qual demanda uma operação programada e monetária de cobrar e receber; ao contrário, Rosa simula fazer parte dos contadores de histórias do sertão, ao modo do narrador benjaminiano, visto que eles vivenciam tradições e costumes coletivos da região e os transmitem para manter acesa essa sabedoria impregnada nesse tipo de experiência social. O contar, com efeito, é o gesto de dar sobrevida à cultura sertaneja, ele é a performance do contador tradicional que visa acolher a herança das coletividades do sertão para mantê-las vivas perante o seu violento apagamento pelo código culto do mundo urbano. Herdar essas reminiscências, incluindo-as no discurso escrito, significa reconhecer-se endividado com as populações sertanejas em virtude do poder do código culto de colocar à margem a cultura oral do sertão. Portanto, Guimarães Rosa faz da sua escrita um trabalho de rememoração dos espectros oriundos desse espaço cultural como forma de desmascaramento do (bio)poder da autoridade do mundo urbano localizado no litoral, como analisa Willi Bolle (2000, p. 283).

As duas falas expõem certa ideia a respeito da literatura, ideia segunda a qual a abertura à anterioridade do outro inventa uma modalidade radical da responsabilidade do ato de escrita: ampliação do “como se” ficcional para alargar a porosidade das fronteiras de si e, conseqüentemente, criar um lugar do justo onde a diferença daquele que regressa não é subsumida à lei do mesmo. Tal responsabilidade do escrever é uma resposta à herança cultural, fazendo dela não a repetição dos grandes vultos, mas o território conflituoso em que

assumir a posição daqueles que sofreram com as chagas e feridas do passado acena para a promessa e o porvir derridiano. Há, assim, uma inversão crítica percebida por Rosa: “apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica” (ROSA, 1991, p. 93).

Ao cultivar as memórias familiares, Cornélio Penna desvenda o sistema de poder patriarcal sob o ângulo dos seus restos espectrais; Guimarães Rosa acolhe a herança do sertão, enfocando os desclassificados dessa cultura exatamente para mostrar que essas vidas instrumentalizadas pela modernização se tornam a massa de excluídos das grandes cidades (BOLLE, 2000). A lógica do poder, com efeito, é desmascarada a partir da ação criminosamente violenta da lei que assujeita e, ao mesmo tempo, exclui certos grupos sociais, cuja perspectiva, por outro lado, é recebida em sua diferença, o que faz dessa heteronomia, em contraposição à face legal do poder, o gesto autoral por meio do qual se vocaliza a experiência do justo.

2 HERANÇAS DO SERTÃO E DO GROTÃO

2.1 Dois corpos, muitos espectros, muitas heranças

A negatividade constitui *A menina morta* desde o título: a referência ao falecimento de uma menina expõe ao leitor, que observa o livro em suas mãos, a imagem de uma perda definitiva a antecipar a experiência da leitura ancorada por este vazio da morte. A ausência irrecuperável da criança, ausência já anunciada na capa do romance, é confirmada no momento em que a leitura avança, uma vez que o enredo se inicia com os preparativos do velório da filha mais nova da família Albernaz, filha cuja vida e trajetória aparecem apenas nas memórias das outras personagens, de maneira a tornar lacunares as informações sobre o motivo de sua morte e as suas características particulares, que são enterradas junto com seu corpo (LIMA, 2005, p. 136). A imagem do cadáver da Menina dentro do caixão, velado na sala de oratório da casa grande, espelha o texto, porque a destruição irremediável do corpo afeta a narrativa, modificando o seu ritmo a partir de zonas opacas que se disseminam na história:

(...)o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta, coberta pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroados de pequeninas rosas de tocar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobria, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto, desmentindo pela expressão extremamente pura e ausente do rosto. A verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali, partira para muito longe, e viajava em altas nuvens, muito distante, e apenas seu vulto jazia sobre a mesa, esquecido...(PENNA, 1970, p. 21).

A descrição detalhista do narrador – característica marcante de toda sua narrativa – busca retratar todos os traços da imagem da Menina no caixão como se o conjunto dos detalhes fosse suficiente para dar presença a alguém que não existe mais. No entanto, a riqueza de pormenores do corpo deitado no esquife encerra o “sintoma latente” (DIDI-HUBERMAN, 2010) da visibilidade da perda que se torna impossível não apenas de recuperar, mas também de preencher de sentido os enigmas textuais instaurados pela morte. Embora, na última frase da citação, o narrador tente recalcar o vazio por meio de um

simbolismo metafísico⁵, o fato fúnebre opera um choque⁶ na narrativa ao liberar uma multiplicidade de memórias capazes de quebrar a totalidade da estrutura social do Grotão, colocando-o em outro registro temporal – o da decadência. A angústia precipitada pela visão do cadáver não é suturada, porque abre uma disjunção, uma brecha fantasmática onde ecoam vozes outras, de outros tempos, que fissuram a coesão social. A imagem dialética da Menina – como imagem inaugural da história – desencadeia uma transformação (e deformação) da fazenda em direção a seu fim, estabelecendo, com isso, um jogo especular em que o cadáver da criança espelha a lenta e progressiva decomposição do Grotão, bem como a ambiguidade da narrativa, cuja estrutura fragmentária é o recurso do narrador para acolher a emergência de traumas coletivos que regressam no vazio aberto por essa morte.

Ao contrário de *A menina morta*, cuja história se inicia spectralmente, em *Grande sertão veredas*, a perda inelutável aparece, estrategicamente, no final do romance, após a guerra final contra Hermógenes e seu bando, travada no Paredão. Depois de observar Diadorim matar Hermógenes, Riobaldo em seguida perde do campo de visão o seu grande amor – “como, de repente, não vi mais Diadorim!” (ROSA, 2009, p. 387) – e desmaia. O chefe Urutu-Branco não presencia a cena final de seu amigo, pois o desmaio opera uma lacuna temporal apenas sucedida pela notícia da morte de Diadorim e do fim da guerra com a vitória de seu grupo. É aí, então, que o narrador deve lidar com o espólio da batalha, assumir a tarefa de herdar os inúmeros restos mortais dos jagunços – e foram muitos, conforme a resposta de João Curiol à pergunta de seu chefe – “que, com as ferramentas, uns estavam trabalhando de abrir covas para o enterro, revezados” (ROSA, 2009, p. 388). Há o reconhecimento do espólio e do luto; o sentimento de perda, porém, não é enterrado junto a esses corpos. Na verdade, a perda se corporifica na morte de Diadorim; é a falta e a lacuna definitiva da vida de Riobaldo que metaforiza a herança final da guerra.

Nesse sentido, Riobaldo é o herdeiro dos conflitos no sertão, visto que testemunha as guerras entre os grupos, recebe todo esse legado transmitido por Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Hermógenes e Diadorim. É o herdeiro enlutado (DERRIDA, 1994, p. 74)

⁵ Didi-Huberman estuda essa forma de recalcar a dialética da perda fazendo do ver um exercício do crer, cuja atitude é denominada como homem da crença: “o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

⁶ Didi-Huberman, baseando-se no pensamento de Walter Benjamin, explica a relação entre imagem dialética, ambiguidade e choque: “No nível do sentido, ela (a imagem dialética) produz ambiguidade (...), aqui não concebida como uma estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do *choque*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

pela morte de seu grande amor e amigo, cuja perda o fará despertar do seu esquecimento encobridor, do mal súbito que lhe acomete: “eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas não tivesse espumado nem babado (...). Eu despertei – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio...” (ROSA, 2009, p. 387). É o despertar do desmaio de Riobaldo que o acordará para o fim da guerra e, também, para a morte de Diadorim, mas será a mulher de Hermógenes que o lembrará do corpo de Diadorim, como se estivesse acordando Riobaldo de um sonho, ao perguntar pelo moço de olhos verdes: “a Mulher rogava: –‘Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos verdes...’ Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: –‘Traz Diadorim!’” (ROSA, 2009, p. 388). A herança expõe o narrador ao luto traumático, cujo despertar revela uma forma de apropriação do trauma baseada na tarefa de assumir a responsabilidade da morte do outro, de encarar a perda inevitável representada no último comando para buscar o corpo e vê-lo diante de si:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebedando toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2009, p. 389)

É ao término do romance que o leitor reconhece que toda a experiência de Riobaldo é suportada pelo luto inexorável de não ter mais consigo Diadorim. Embora o preparo para o sepultamento busque esconder, momentaneamente, os indícios da destruição, o corpo morto e ferido, em processo lento de putrefação, metaforiza a ambiguidade anacrônica da memória, uma vez que seus fragmentos são rastros de um “*presente reminescente*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). Do mesmo modo que a Menina, no romance de Cornélio Penna, espelha metonimicamente o passado ausente do Grotão, sobretudo a partir das lembranças das personagens, Diadorim morto corporifica a constelação de imagens do sertão colecionadas por Riobaldo. Essa cena impacta o observador pela dor profunda da perda inelutável marcada por meio da reiteração do negativo colocado antes do verbo ser; em todas as modalidades postas, ele aponta fantasmaticamente para a completa cisão do narrador, a sua absoluta dissimetria. Além disso, a insistência em qualificar negativamente o ser evidencia também o caráter inelutável da herança, ou seja, presenciar o inevitável da morte do outro constitui a

injunção (DERRIDA, 2004, p. 12) de assumir o legado, cuja responsabilidade só é possível pela ruptura e abertura das bordas de si.

A desestabilização provocada pela tarefa de herdar determinado legado causa impacto na voz narrativa cornelianiana, posicionada como se estivesse em situação de onisciência. Entretanto, o seu narrar vacilante evidencia o lugar fissurado da figura do herdeiro, especialmente porque o ato de contar a história do Grotão se inicia pelo falecimento que inaugura o enredo. Assim, a afirmação de que “a morte é o signo disseminador de sentidos em *A menina morta*” (MIRANDA, 1997, p. 474) pode ser pensada pela perspectiva da herança, na medida em que é a perda inicial que impõe tanto ao narrador como às personagens da fazenda a tarefa de herdar o espólio das memórias da formação da família Albernaz e da sua empresa cafeicultora. Esse caminho de leitura crítica vai ao encontro da análise de Miranda, que já havia assinalado a presença da herança no conjunto dos quatro livros do autor (*Fronteira, Dois romances de Nico Horta, Repouso e A menina morta*), enfatizando o fantasma da escravidão. No caso da última publicação, a injunção de herdar funciona como a engrenagem narrativa necessária para “fazer falar o que não tem voz” (MIRANDA, 1997, p. 472). O ponto de contato entre *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* se estabelece nessa região fantasmática da herança, cuja apropriação é a condição fundamental para que a escrita incorpore a enunciação da alteridade. Essa espacialidade, em que as textualidades se tocam, é ocupada por Diadorim e pela Menina morta, por cujas aparições se metaforizam o espólio do sertão e o do Grotão.

A Menina é o devir espectral que projeta e instala sua morada no cadáver. Todo o preparativo inicial do velório – os detalhes da roupa, a limpeza do corpo e a construção do esquife – revela a importância do corpo para o momento fantasmal. O cuidado excessivo não apenas visa manter o cadáver asséptico para as pessoas acomodadas na sala do oratório, mas, também, expõe que o retorno espectral se incorpora apenas nessa forma de corpo artificial, “protético” (DERRIDA, 1994, p. 170). Ora, entre o começo e o final, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* se encontram na emergência fantasmática mais abrupta e violenta: a morte, o velório e o enterro. É a partir dessa sequência, portanto, que a aparição regressa por meio desses corpos sem vida:

Duas senhoras cumpriam certo dever que as fazia chorar de tristeza. A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, posta sobre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos em triângulo, e a outra o lavava, passando pelos bracinhos ainda redondos, as covinhas do cotovelo bem visíveis, pelas perninhas muito grossa, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês. (PENNA, 1970, p. 14)

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. (ROSA, 2009, p.390)

Os trechos evidenciam que os dois romances são interligados de uma ponta a outra por esses dois fantasmas cuja chegada se realiza por esse devir-corpo, “*outro corpo artefactual*” (DERRIDA, 1994, 170). A descrição detalhada das duas imagens enfatizando cada aspecto dos membros (braços, pernas etc.) e os ornamentos que vestem o cadáver tece o efeito ambíguo do fantasma de se constituir como uma “visibilidade do invisível” (DERRIDA, 1994, p. 138). O fato de a Menina não ser nomeada pelos moradores do Grotão, ao longo do texto, esvazia sua identidade, demonstra sua intempestividade, o que significa que a dialética presente/ausente, aparecer/desaparecer, possibilita a anterioridade do olhar fantasmático em relação à visão das outras personagens vivas. Há, portanto, uma quebra da cronologia baseada na contemporaneidade da visão espectral capaz de obsediar os vivos, fraturando o presente e instaurando uma temporalidade limiar, suspensa entre “disso que não é mais e disto que não é ainda” (DERRIDA, 1994, p. 44). Estar diante de algo, do volume corporal da criança, mas de fato não vê-la – “a verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali” (PENNA, 1970, p. 21) – expressa a dubiedade da herança metaforizada pela Menina, uma vez que esse ausente é a interpelação de uma constelação de espectros, entrevisto pelo padre ao olhar para o esquife: “observava a cena sem um gesto, como se tivesse receio de tocar naquele caixão, onde tantas e tão desconstruídas tristezas se escondiam, e decerto nunca teriam consolo” (PENNA, 1970, p. 45). Esse trecho introduz outro aspecto importante para a leitura: o valor metonímico da Menina – intermitência que ilumina outros corpos em estado de sofrimento – repousa no espelhamento de uma comunidade de vidas espectrais e agônicas.

A ambivalência visível/invisível se articula com a intempestividade⁷ de Diadorim baseada na anterioridade do seu olhar fantasmático em relação a Riobaldo: “em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2009, p.18). A neblina é metáfora que se relaciona especularmente com o cadáver da personagem, espelhando ambos o efeito de viseira, conceito de Derrida (1994, p. 22), segundo o qual “esta coisa olha para nós,

⁷ O intempestivo associa-se à figura do contemporâneo pelo seu desacordo com o tempo. Assim, o contemporâneo é intempestivo, porque não adere completamente ao tempo presente, mantendo-se dissociado deste. Esse olhar fraturado do presente significa perceber que o escuro “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí”. A neblina evoca esse aparecer/desaparecer capaz de observar sem ser olhado – refletindo o mesmo processo da Menina – e metaforiza, também, a contemporaneidade de Diadorim, uma vez que a neblina é aquilo que ofusca a visão a partir de certa obscuridade e escuridão, impedindo que a luminosidade estabeleça seu domínio. Diante dessa imagem, Riobaldo é obsediado, passando a viver nas fraturas do seu tempo presente: sem ver ou ler e, conseqüentemente, sem conseguir nomear aquele corpo protético: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – Meu amor!...” (ROSA, 2009, p. 389). A espessura temporal de Diadorim – esse passado que não passa totalmente e o futuro que não chega – se metamorfoseia no devir constante cuja fluidez impede o domínio do nome e do saber, daí a pluralidade de signos: o Menino, Reinaldo, Diadorim, *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* (além das inúmeras combinações de sentido formadas a partir das letras dos nomes)⁸. No final, Riobaldo esquece todos os nomes da personagem e exclama seu grande amor. É importante essa exclamação, visto que olhar o cadáver, encarar a perda do contato carnal, é o momento em que o envolvimento do desejo irrompe com força na fala final, revelando que o luto do ver é fortemente ancorado por uma forma de libido limiar da homoafetividade. O corpo morto suscita o sentimento de vazio que faz aparecer todo um envolvimento homoafetivo recalcado, motivando o narrador a repor essa perda por meio da memória; a desejar rememorar sua trajetória no sertão para reviver essa experiência afetiva marcante com Diadorim.

As imagens dialéticas de Diadorim e da Menina despertam naqueles que observam, Riobaldo e os moradores do Grotão, o choque visual que os coloca no espaço fendido entre o luto e o desejo que, na verdade, é a própria região da memória. É o impacto do ver que torna os sujeitos fendidos, marcados pela falta, mas cuja desestabilização produz o retorno mnêmico de tudo aquilo que fora recalcado, esquecido – o esquecimento não apaziguado (WEINRICH, 2001). Portanto, os corpos de Diadorim e da Menina atingem os olhares das personagens do Grotão e de Riobaldo, tornando-os imagens de seus próprios sintomas, visto que suas faltas os impelem à recordação de memórias latentes.

Multiplicidade de nomes, de um lado, ausência de nome, de outro, as duas personagens se tocam, chocam-se nessa zona ambígua, tão analisada pela fortuna crítica das duas obras, em que a oscilação contraditória entre os polos (civilização e barbárie; bem e mal; vida e morte; masculino e feminino; angelismo e demonismo, entre outros) revela o ponto de

⁸ José Carlos Garbúglio (1972, p. 73) analisa a combinatória de letras e seus diferentes significados a partir do nome Diadorim. Ana Maria Machado (1991) estuda os processos de sentido a partir dos nomes na obra de Guimarães Rosa. A autora explica os diferentes semas que compõem os nomes de Riobaldo e Diadorim.

suspensão e de entremeio de sentido: “é preciso tentar voltar ao ponto de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Metáfora do entremeio⁹ – do entre-lugar, dialogando-se com o pensamento de Bhabha (1998) –, as imagens dos cadáveres se espelham e, ao mesmo tempo, refletem uma rede de metáforas por meio da qual evocam um devir de conceitos interligados entre a memória, a herança e a origem¹⁰ – poderia acrescentar, ainda, as noções de imagem dialética e de alegoria.

Corpos textuais que convocam os pensamentos de Benjamin, Didi-Huberman e Derrida, entrelaçando-os na perspectiva de outro registro histórico da nação (brasileira), ou imagens cujas intermitências captam momentos pretéritos, tornando-os narrativas capazes de dissolver as mitologias nacionais construídas a partir da ideia de coesão e homogeneidade. O jogo imagético dos dois corpos – Diadorim e a Menina – enseja outro olhar para a cultura brasileira pelo viés da herança, o que instaura uma historicidade como diferença, pois essas duas imagens liberam memórias heterogêneas de outros corpos. As ideias de Homi Bhabha a respeito da nação, nesse contexto, abrem o caminho para modalidades textuais que encenam formas de vidas enterradas na vala do esquecimento nacional. Os corpos suplementam a origem por meio da fissura representada pelo negativo:

Na metáfora da comunidade nacional como muitos-como-um, o *um* é agora não apenas a tendência de totalizar o social em um tempo homogêneo e vazio, mas também a repetição daquele sinal de subtração na origem, o menos-que-um que intervém com uma temporalidade metonímica, iterativa (BHABHA, 1998, p. 219).

⁹ A extensa fortuna crítica de *Grande sertão: veredas* utiliza outros conceitos teóricos para analisar essa zona ambígua do texto. Além da noção de entre-lugar adotada por críticos dos estudos culturais, Clara Rowland (2011) se valerá da ideia de forma do meio; Garbúglio (1972), de mundo movente; Hansen (2007), de indeterminação da forma; Arrigucci Júnior (1994), de o mundo misturado; Antônio Candido (1991), de princípio de reversibilidade. Cada crítico utilizará essas expressões para analisar a força da ambiguidade de *Grande sertão: veredas*.

¹⁰ O conceito de origem não remete a uma perspectiva metafísica de fundamento da história. A partir da teoria de Walter Benjamin (2010, p. 34) desenvolvida na *Origem do drama trágico alemão*, autores, como Didi-Huberman (2010) e Jeanne Marie Gagnebin (2009), abordam a noção de origem por meio de uma leitura, anti-historicista, da história como emergência e ruptura de um passado perdido, ou um passado capaz de estilhaçar a cronologia, o *continuum*. A definição de Didi-Huberman (2010, p. 171), dando importância para o viés da psicanálise, explica o conceito de origem: “a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido, morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*.”

Os cadáveres metaforizam o sinal de subtração, colocado por Bhabha, pois a negatividade da finitude expressa uma falta por cuja abertura emerge a proliferação de corpos esquecidos e excluídos nos processos de construção da unidade nacional. O esquecimento forçado é interrompido por esses dois narradores, que, ao falarem dessas mortes, atuam no sentido de cavar o tempo cronológico até encontrar esses corpos exumados cujas imagens remetem metonimicamente para a dispersão heterogênea de outras vidas violentamente soterradas pelo esquecimento constitutivo do processo histórico e cultural brasileiro. O movimento iterativo, apontado por Bhabha, e introduzido pelo sinal de subtração estrutura as narrativas, de modo a iluminar outra comunidade¹¹ de espectros esquecidos e excluídos. Jogo imagético que envolve luto e desejo: perda dessas vivências outras e, ao mesmo tempo, desejo de rememorar-las, de narrá-las na dispersão de vidas heterogêneas vividas na experiência do comum.

Corpos que disseminam a multidão de outros corpos, ou é “um corpo próprio sem carne, mas sempre de *alguém como algum outro*” (DERRIDA, 1994, p. 147). Diadorim e a Menina despertam, nos romances de Rosa e Penna, a herança como meio pelo qual essas narrativas assumem a responsabilidade de acolher os fantasmas do passado, redimensionando não apenas o conceito de história (da nação e do Brasil), mas sobretudo a própria noção do humano. O devir espectro de ambos os cadáveres assombra as bases biopolíticas da política a partir de suas figuras inessenciais ou “anessenciais” (DERRIDA, 1994, p. 139), que desestabilizam as demarcações entre inclusão e exclusão de vidas, sobre cuja divisão se constrói (AGAMBEN, 2010, p. 138) o “corpo biológico da nação”. É o retorno espectral, cuja ambiguidade espelha o funcionamento da cisão biopolítica (AGAMBEN, 2010, p. 173-174), que opera o recorte entre os vivos, separando aqueles que fazem parte do perfil identitário do povo nacional dos que se tornam o resíduo de vidas sem existência política. As aparições de Diadorim e da Menina resgatam memórias que dão visibilidade a esses motores políticos que definem as linhas de exclusão da vida nua¹². Tal operação mnêmica acontece não apenas

¹¹A análise baseia-se na noção de comunidade desenvolvida por Roberto Esposito (2010; 2013), principalmente, em livros como *Communitas: the origin and destiny of community* e *Terms of the political: community, immunity, biopolitics*. Esse conceito será trabalhado, de forma mais detalhada, nos próximos subcapítulos.

¹²Baseando-se em Giorgio Agamben, a vida nua é toda forma de vida não qualificada, simples fato biológico excluído da existência política. Esse processo de exclusão reflete a estrutura metafísica da política que se opõe à vida nua, mas mantendo com esta sempre um relação de exclusão inclusiva. Essa estrutura se refere ao dispositivo da *sacratio*, uma vez que transforma a vida do *homo sacer* insacrificável e matável. Agamben argumenta que, no mundo moderno, a figura do *homo sacer* se dissemina pela população, transformando-a nos corpos matáveis (AGAMBEN, 2010).

pelo fato de as personagens serem a perda que motiva a encenação de uma geração de mortos, mas, também, porque suas características fantasmáticas escapam às definições de humano, ou de pessoa humana¹³, conforme o conceito trabalhado por Roberto Esposito.

Redimensionar criticamente as categorias biopolíticas de vida e humano demonstra a potência dessas obras em adotar a perspectiva do outro sem reduzi-la ao mesmo – o que é observado também nas entrevistas dos autores. As literaturas de Rosa e Penna não se orientam pela lei de si; ao contrário, é o regresso abrupto da diferença que excede a soberania da voz narrativa, instaurando o constante movimento de assinar diferentemente, com outro nome. Diadorim ativa essa metamorfose constante de nomes a partir da pluralidade de assinaturas: “– Pois então: meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*” (ROSA, 2009, p. 103). A ironia dessa revelação está na menção ao “verdadeiro”, como se a nomeação clarificasse a obscuridade da neblina em torno da qual paira sua identidade. Nesse sentido, Riobaldo sente a ambiguidade da situação e se pergunta sobre o significado de nomear algo ou alguém, ou se tal ato representa a identidade da pessoa: “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe” (ROSA, 2009, p. 103). A referência às duas nomeações mostra o equívoco de ligar as designações à personagem, realçando uma intraduzibilidade que é metaforicamente construída por meio de relatos de um espaço distante que, por ser afastado, não é alcançado ou não é completamente conhecido, tornando-se um lugar que não está no campo de visão ou que se encontra apenas na memória. O espaçamento de Diadorim impacta o olhar de Riobaldo, de modo que o nome é território longínquo, perdido. Esse efeito é verbalizado no final, quando o narrador observa a violência subjacente à nomeação, na medida em que sua ação performática interpela e funda um destinatário ou objeto, excluindo tudo o que não se encaixa sob a proteção do nome; ou ainda, ser nomeado é ter a propriedade de uma subjetividade coesa, isto é, estar sob o status da pessoa.

Nesse jogo de assinaturas, Diadorim e a Menina são o traço fantasmal da zona do entremeio em que a pluralidade de designações e sua ausência se tocam e se cruzam na

¹³Roberto Esposito faz uma leitura arqueológica do dispositivo de pessoa desde suas raízes romanas e cristãs até a contemporaneidade. Segundo o autor, o dispositivo de pessoa funciona de modo similar à estrutura biopolítica da Zoé e da Bíos, concebida por Agamben, visto que o mecanismo da noção de pessoa se fundamenta na força predicativa, separando e dividindo aqueles que recebem tais atributos daqueles desprovidos destes direitos: “A pessoa é o que separa legalmente a vida do que não deve ser vivido, o que torna a vida o lugar de uma decisão preliminar do que deve viver e o que pode morrer, porque é algo simples que está nas mãos daqueles que, graças ao seu status ontológico superior, estão exclusivamente qualificados para dispor dela.” (ESPOSITO, 2012, p. 99).

exterioridade de vidas vividas na experiência do que Roberto Esposito (2012, p. 102-103) denomina impessoal: “Apenas ao desarmarem o dispositivo da pessoa que os seres humanos poderão finalmente serem pensados como tal – pelo que eles têm de mais único, mas também pelo que têm de mais comum uns com os outros”. Ao invés de simplesmente negar a categoria de pessoa, as sombras espectrais desativam a máquina biopolítica da exclusão/inclusão por meio do impessoal, cuja face limiar apresenta as feições do entre: “não sendo uma pessoa, sendo constitutivamente impessoal, ele é tanto singular quanto plural” (ESPOSITO, 2012, p. 109). O impessoal, portanto, é a morada habitada por ambos os espectros, porque suas sombras projetam intermitências do entremeio no qual emergem, ao mesmo tempo, o anônimo – o ninguém– e a multiplicidade – o qualquer –, o que abre o caminho para outro aspecto importante abordado por Esposito: a experiência do comum – “é o que não é próprio de alguém, ou o que não pode ser apropriado por alguém. É o que pertence a todos ou pelos menos a muitos, e portanto se refere não ao mesmo, mas ao outro.” (ESPOSITO, 2013, p. 48).

A conexão entre os pensamentos de Derrida e de Esposito a respeito do comum e da herança permite pensar que a aparição fantasmática, no caso de Diadorim e da Menina, instala uma dissimetria e uma cisão radicais que serão a condição fundamental para a vivência em comunidade. A comunidade é o compartilhamento de experiências capazes de expropriar as fronteiras identitárias a partir do contato e, sobretudo, da obrigação com o diferente e do dom a ele (ESPOSITO, 2012). Desse modo, os fantasmas de Diadorim e da Menina rompem com a unidade do espaço social do sertão e do Grotão, convocando a herança de experiências do comum, de maneira a tornar tais lugares metáforas espaciais da comunidade. As aparições desses corpos em decomposição interpelam a máquina biopolítica da noção de pessoa, produtora de exclusão, para rememorar vidas impessoais vividas no devir singular-plural pelo qual se estabelece a conexão com o outro. Na verdade, as faces fantasmáticas de Diadorim e da Menina desativam a noção de direito individual fundada na posse de uma identidade coesa e, por conseguinte, põem em circulação formas de convivência baseadas na obrigação com a diferença, efetivando a emergência da justiça.

Diante da figura do impessoal surge a inquietação sobre quais são as condições da experiência do justo. Qual seria o sentido que a ideia de justiça adquire a partir da visão dos espectros de Diadorim e da Menina? Tal angústia também suscita a pergunta sobre a relação entre justiça e comunidade nesse contexto fantasmático. Esses questionamentos remetem novamente à reflexão sobre a atmosfera misteriosa que envolve não apenas os dois romances, mas também essas duas personagens. Sob a opacidade de suas imagens, suplementadas pela metamorfose constante de outras assinaturas, paira a herança de guerras, conflitos e disputas

não reveladas ou esclarecidas totalmente, provocando zonas enigmáticas subjacentes aos legados desses dois corpos. Na verdade, se esses dois fantasmas metaforizam heranças passadas é pelo fato de que escondem algum segredo, visto que Derrida afirma que o ato de herdar supõe alguma forma de segredo, algum abismo ou desconhecimento. Essa lacuna, esse ponto de suspensão articula-se com as características do legado a ser herdado: memórias de dominação e violências silenciadas e presas nos subterrâneos do espólio cultural da nação, o que demonstra o caráter clandestino dessas vozes que são vestígios incompletos do crime: “logo, de uma herança que sempre guardará o seu segredo. E o segredo de um crime” (DERRIDA, 1994, p. 127). Portanto, a herança expõe marcas mnêmicas da violação pela qual se qualificam determinadas vidas e se excluem outras.

Na alma do velho carpinteiro cativo enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que ele pudesse perceber onde estava a verdade e até onde ia a tentação do demônio, pois parecia-lhe grande *crime* estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a sinhazinha (PENNA, 1970, p. 8-9).

Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades. Caso algum *crime* arrependido, fosse fuga de alguma outra parte (ROSA, 2009, p. 103).

O sertão é homízio. Quem lhe rompe as trilhas, ao divisar à beira da estrada a cruz sobre a cova do assassinado, não indaga do *crime*. Tira o chapéu, e passa (CUNHA, 1963, p. 432).

Riobaldo e José Carapina, escravo carpinteiro do Grotão, questionam-se diante de alguma revelação que, no fundo, mantém um estado de hesitação em torno do qual paira a sensação de que algum delito fora cometido. Embora diga que não queira questionar o porquê de Diadorim esconder seu nome, Riobaldo é sujeitado pela dúvida (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 61) – “tudo incerto, tudo certo” (ROSA, 2009, p. 103) – que se transforma, nesse momento, em suspeita sobre a ação de um ato criminoso. De outra parte, a imagem do esquife vazio suscita no olhar de José Carapina a incerteza da falta da verdade, sentimento de inquietação associado à tentação do demônio. Para o escravo, fazer aquele caixão, onde será velado o corpo da Menina, é um crime, uma prova de alguma violação em função da morte prematura da criança tão amada e da nebulosidade em relação às razões dessa morte. Esses segredos enigmáticos, parcialmente confessados ou revelados, operam uma ruptura na identidade de ambas as personagens, na medida em que são mistérios que motivam angústias capazes de produzir uma abertura de si. A fragilidade identitária, rompida pelo segredo em torno de um

crime, está vinculada a uma lacuna originária da qual surge o convívio comunitário. O delito não é o que funda a lei de uma cultura; se há um ato de fundação em virtude do assassinato, isto se deve à dimensão de metáfora (ESPOSITO, 2010; 2013), da lacuna, da fratura ou do trauma originário a partir dos quais nasce a comunidade. Os segredos em torno de Diadorim e da Menina guardam a herança do crime (ou crimes), pois espelham a violência original que não é origem, mas, sim, sua infinita ausência ou a ruptura de si que rege a comunidade.

O último trecho citado, de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é o espólio acolhido por *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* para revivê-lo a partir de outro olhar que não deixa o sertão e o crime caírem no esquecimento. Se no livro de Euclides da Cunha o enigma da comunidade de Canudos é brutalmente destruído em nome da civilização do litoral, as narrativas de Rosa e Penna recebem esse legado rememorando tanto o abismo da convivência em comunidade, metaforizada pelo Grotão e pelo sertão, como os mecanismos biopolíticos de exclusão e controle dos perigos e riscos de viver a expropriação de si do comum. Portanto, ao invés de tornar o sertão o espaço metafórico do encobrimento da justiça, Riobaldo e o narrador cornelianos questionam os crimes e os assassinatos como um gesto que visa resgatar a dívida com aqueles que mais sofreram com a violência desses processos.

2.2 Espaços do comum

O trabalho da memória estrutura a narração tanto de *Grande sertão: veredas* como de *A menina morta*. O espaço mnêmico dos dois romances é construído pela presença dos cadáveres de Diadorim e da Menina, que atuam como imagens dialéticas (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174): são restos corporais cujo choque violento no olhar de ambos os narradores produz metonimicamente a eclosão de lembranças do sertão e do Grotão. O narrar sustenta-se, então, na visão desses corpos desfigurados, pois eles se constituem em representações acessíveis e visíveis de toda uma historicidade subterrânea perdida. O movimento da memória é articulado, assim, por essa dupla distância (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174) que permite a emergência de todo o processo histórico aberto pela exposição desses corpos. O sepultamento nos dois livros evidencia a dimensão crítica do olhar memorialista que se configura nas faces do angélico e do monstruoso. Essa duplicidade é suscitada pela imagem desfigurada da Menina:

ao tirarem a tampa, ainda presa com os laços de fita branca por elas mesmo atados, quando abrissem o cadeado que a prendia solidamente, (...), que iriam ver? Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um monstro repelente? (PENNA, 1970, p.44).

O narrador acompanha o campo de visão de Dona Virgínia e Celestina, que foram à cidade de Porto Novo sepultar o caixão na igreja. O olhar das duas é sustentado pela falta que se materializa na imagem do rosto apodrecido, cuja deformação abre o caminho para a visualidade do anjo e do monstro. Esses dois aspectos não são apenas polos opostos que caracterizam elementos antagônicos da figura da Menina, mas dizem respeito a uma sedimentação histórica lembrada pelo seu viés conflituoso.

A leveza do angelical e o repulsivo do monstruoso são os dois aspectos do anjo benjaminiano (2005, p. 87) – abordado na nona tese sobre os conceitos de história – que guarda a reversibilidade entre o sagrado e o político, no sentido de este profanar e secularizar a tradição daquele. O anjo desestrutura a identidade do sujeito, operando cortes e cesuras em sua temporalidade homogênea, marcada na cronologia, e instaura outra dimensão do tempo fissurado e permeado de vivências esquecidas (GAGNEBIN, 2005). Além da Menina, Diadorim também apresenta a face angelical, pois assombra Riobaldo logo após seu enterro:

Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? (...). Ao que eu ia, de repente, me vinha um assombramento de espírito, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair; e, depois, durante muitos espaços, eu restava esquecido de tudo, de quem eu era, de meu nome (ROSA, 2009, p. 390).

O processo de dessubjetivação do narrador-protagonista está associado a memórias vividas nas Veredas-Mortas, mostrando que as experiências passadas são evocadas a partir da relação com os seus lugares, com “a aproximação mesma de seu *ter-lugar*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). A presença constante de Veredas-Mortas envolve o desejo de retornar ao momento em que Riobaldo firmou o pacto fáustico, pois é quando se investe do poder soberano; funda uma nova identidade; e se torna chefe do grupo, o que o conduz à batalha final. Retornar a esse espaço significa tentar criar outra temporalidade; é usar do seu poder para modificar o futuro; dar outro sentido ao desfecho da guerra e da história, ao que poderia mudar o destino e, por conseguinte, concretizar seu amor por Diadorim. Entretanto, a

aparição surpreende; a chegada espectral do anjo¹⁴ irrompe sem um rosto reconhecível; sua presença invisível desestabiliza Riobaldo, expropriando sua identidade de Urutu-Branco e colocando-o fora do eixo.

O narrador ainda tenta recalcar o fantasmático, buscando informações capazes de esclarecer o vivido, descobrir as origens e a verdadeira identidade de Diadorim. Contudo, os poucos rastros encontrados apenas revelam, além de velhas histórias sobre a infância, o nome completo e o epíteto gravados num registro: “*De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2009, p. 393). A certidão de batismo é o arquivo que Riobaldo coletou e guardou como uma relíquia: “Só um leteiro achei. Este papel, que eu trouxe – batistério” (ROSA, 2009, p. 391). Entretanto, a comprovação do nome impresso no registro não recalca o fantasma, não termina com o trabalho de luto, na medida em que a falta sempre provoca o rememorar dos tempos vividos: “minha tristeza me atrasava, consumido. (...) E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso” (ROSA, 2009, p. 393). Na verdade, o documento apenas mostra que essa identidade primeira de Diadorim se converte na “dolorosa percepção do vazio que a institui” (STARLING, 1999, p. 168). Assim, a posse desse arquivo provoca a sequência de fraturas: de Diadorim, de Riobaldo e da nação, de maneira a criar um espaço oco e vazio capaz de fazer “[d]o lugar do morto (...) a dimensão dos vivos, o lugar narrativo em que o presente se localiza, no fazer memória daquilo que já foi” (FINNAZZI-AGRÒ, 2013, p. 33).

O ato de cesura, instaurando outro tempo da memória, coloca a discussão sobre as relações entre herança, nação e comunidade. O diálogo com a crítica propicia repensar tanto a ideia de nacionalidade como a de vida comunitária. Por um lado, Josalba Fabiana dos Santos, a respeito da obra corneliana, afirma: “se se acreditar que a comunidade seria a primeira condição *sine qua non* para o estabelecimento de uma nação, só se pode ter no romance corneliano a sua total falência” (SANTOS, 2004, p. 19). Por outro, Heloísa Starling, analisando *Grande sertão: veredas*, lê o gesto fundacional inconcluso de Medeiro Vaz como o fracasso da construção do espaço político comum no sertão:

¹⁴Susana Kampff Lages interpreta, baseando-se em Walter Benjamin, as personagens femininas de *Grande sertão: veredas* pela figura do anjo, visto que todas evocam tempos heterogêneos da vida de Riobaldo: “As personagens femininas de *Grande sertão: veredas* representam cada qual à sua maneira um momento de passagem na história da vida e das aventuras de Riobaldo. Seu aparecimento no curso da narrativa introduz, pois, na narração presente cortes, interferências, que configuram a vida do personagem-Riobaldo como significativa para o narrador-Riobaldo, constituindo-se enquanto marcos temporais que lhe fazem ser capaz de rememorar.” (LAGES, 2002, p. 143).

como se Guimarães Rosa desejasse indicar que continua truncada, na formação nacional brasileira, a oportunidade política da emancipação e o sentimento de comunidade, isto é, o senso, também de natureza política, de compartilhar valores, experiências e destino comum (STARLING, 1999, p. 18).

Essas duas perspectivas ensejam um olhar crítico que problematiza a aproximação entre nacionalidade e comunidade: a experiência do comum é aquilo sobre cuja exclusão se funda a nação. É a desunião do Grotão que enuncia o contramito nacional (LIMA, 2005) ou a fundação às avessas do país (SANTOS, 2004). Por outro lado, ao narrar o sertão como lugar de indefinição, Riobaldo revive a nacionalidade a partir de tudo aquilo que ela quer abolir. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 102). Portanto, o surgimento do espaço do comum só é possível no momento em que há uma ruptura das fronteiras identitárias do corpo político nacional, o que acontece à medida que as faces angelicais interpelam as afiliações políticas da nação para herdar as memórias fantasmáticas daqueles que ficaram de fora do organismo patriótico.

Roberto Esposito argumenta que a *communitas* não se caracteriza pelo pertencimento de um conjunto de indivíduos unificados numa totalidade social. Contrariando a visão metafísica do comunitarismo sustentada por determinadas filosofias políticas, Esposito (2010) examina as raízes etimológicas do substantivo *communitas* e do adjetivo correspondente *communis*, mostrando que esses dois termos apontam para significados que são opostos ao que é próprio. Assim, ao invés de delimitar a unidade étnica, territorial e cultural dos membros de uma população, o sentido do comum origina-se a partir do campo semântico baseado no termo, do latim antigo, *munus*, que apresenta significados opostos à ideia de próprio:

Este é o dom que se dá porque se *deve* dar e porque *não se pode* não dar. Ele tem claramente tanto um tom de ser obrigado quanto de que se modifique ou mesmo se interrompa a correspondência entre indivíduos da relação doador e donatário. Embora produzido por um benefício que foi previamente recebido, o *munus* indica apenas o dom que se dá, não o que se recebe. Todo o *munus* é projetado no ato transitivo de dar. Isso não implica a estabilidade da posse e menos ainda a dinâmica aquisitiva de algo alcançado, mas perda, subtração, transferência. É uma ‘promessa’ ou um ‘tributo’ que se paga de forma obrigatória. (...) A gratidão que demanda novas doações (ESPOSITO, 2010, p.5).

Diadorim e a Menina acionam o *munus* convocando o dom e a obrigação com o outro, o que configura uma convivência em que os sujeitos entram em contato com uma exterioridade capaz de expropriar suas subjetividades, de colocá-los diante de suas ausências.

Assim, a vida comunitária não concretiza uma coletividade na qual os indivíduos fundam um organismo ou um corpo social coeso. A *communitas*, na verdade, é constituída por uma falta ou lacuna que caracteriza a inevitável imperfeição do comum, nunca se realizando plenamente. Essa deficiência da comunidade resulta do modo como o comum unifica os sujeitos pelo compartilhamento de suas impropriedades, pela obrigação ou dívida com o outro. A morte da Menina e a de Diadorim materializa o destino fraturado em torno do qual emerge a vida comunitária.

As cenas dos sepultamentos das duas personagens são importantes, pois encenam o horizonte de incompletude, de vazio que passa a constituir não apenas os outros sujeitos das narrativas, mas também os respectivos espaços. No caso do romance corneliano, o enterro da Menina opera a dessubjetivação pela imposição do dom e da obrigação com a perda. Essa relação aparece na cena em que Dona Virgínia e Celestina vão sepultar a Menina na igreja de Porto Novo. Embora esse sepultamento seja feito a mando do “parente poderoso” (PENNA, 1970, p. 46) – pois é a forma pela qual o poder tentou recalcar o fantasma –, as duas assumem a responsabilidade de levá-la à igreja e, durante todo o caminho até o sepultamento, elas se deparam com o peso do esquife, que contradiz a leveza da criança:

Como poderiam acreditar que agora se transformasse naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado da banquetta do carro, onde tinham pousado, para poderem saltar? Era alguma coisa de aterrador, de estranho e suspeito, essa resistência aos seus braços, e o pequeno caixão pareceu-lhes inimigo hostil, como se dele emanasse um aviso, uma advertência, de que tudo cessara, com o fechar dos olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leito, como início de um horrendo pesadelo que viviam (PENNA, 1970, p. 43-44).

O peso excessivo do caixão causa estranheza; é a face monstruosa do anjo, cuja cesura é percebida no final do trecho como o aviso de um fim, de uma descontinuidade com o passado, como um acordar para a situação de abismo não apenas do Grotão, mas de todos os moradores. Por outro lado, as duas personagens são zelosas com o esquife da Menina para evitar que caia no chão e se quebre. O zelo de suportar esse peso extremo demonstra a responsabilidade com o morto e o seu legado, sendo que a tarefa é assumida não apenas para atender à ordem do Comendador, mas como forma de cuidado diante da perda; é a presença do *munus* que cria uma reciprocidade do cuidado a partir da falta e da finitude constitutivas desses seres que passam a viver em comum. Tal preocupação se manifesta no questionamento

que Dona Virgínia faz sobre o modo como será feito o enterro, sem a presença das negras escravas, distante do ritual na fazenda.

Além disso, a responsabilidade com o caixão demonstra a dívida com todo o espólio de memórias do Grotão metaforizado na figura da morta. Assim, essa falta implica a visibilidade da herança da fazenda que se projeta no peso excessivo do esquife (DERRIDA, 1994, p. 148), cuja acolhida machuca tanto Dona Virgínia como Celestina: “o ressaltado que formava os pés do caixão entrava agora em sua carne, como um unha, e ameaçava feri-la seriamente” (PENNA, 1970, p. 35). A herança pesa porque contém memórias que se projetam no corpo das personagens. É a historicidade fantasmática gravada no caixão. É todo um legado permeado de imagens de opressão e humilhação, cuja violência acaba machucando Celestina: seu sangue borrifado no féretro (MIRANDA, 1979; 1997) metaforiza não apenas a violência desse legado, mas a ruptura de sua identidade demarcada pelo corte no seu corpo. A percepção do peso a machucar seus corpos é indício do estranhamento e da ferida que refletem a expropriação de suas subjetividades. Após colocar o esquife no jazigo, as duas personagens sentem a perda da Menina: “Mas alguma coisa de vazio, alguma coisa que faltava, que não devia ser, o sentimento de injustiça indefinível que pairava no ar e se infiltrava em tudo, as desorientava” (PENNA, 1970, p. 46). A falta e o vazio desestabilizam Dona Virgínia e Celestina; a sensação de injustiça decorre da precocidade da morte da criança, tão amada pelas duas.

Depois de concluir o enterro, o sentimento de perda das duas personagens mostra que o surgimento da comunidade ocorre em torno de um dilaceramento infinito do sujeito, revelando sua impropriedade e precariedade. A Menina, então, desempenha o papel do *munus*, uma vez que introduz uma falta constitutiva a partir da qual os sujeitos se submetem ao dom e à obrigação com a alteridade. É, portanto, a emergência do Grotão como espaço comunitário, marcado pela experiência social fraturada e lacunar.

Já em *Grande sertão: veredas*, o efeito desfigurativo do cadáver de Diadorim – seu caráter alegórico – dilacera tanto o narrador como o seu narrar, introduzindo a constante circularidade do fantasma, de maneira que, quanto mais o narrar se ancora na reminiscência, mais se consolidam o ausente, o ruinoso e o fantasmático (HANSEN, 2000, p.126). A saudade enlutada e melancólica de Diadorim opera cortes na memória do narrador: “Mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2009, p. 21). Assim, essas cesuras conectam Riobaldo ao dom em relação ao outro, o que se manifesta na atividade de rememorar outras imagens

exteriores a si, prefigurando temporalidades e historicidades perdidas e transformando, com isso, o sertão em espaço do comum.

As duas personagens instalam uma situação de perda que possibilita o devir da comunidade do Grotão e do sertão. O corpo putrefato da Menina e de Diadorim espelham esses dois lugares, tornando-os corpos ruinosos. As faces decadentes desses lugares se referem ao perigo subjacente à irrupção do comum, o que se concretiza no risco constante de desagregação social. O impacto violento da *communitas*, rompendo com os contornos identitários dos sujeitos, expõe um potencial desintegrador do social (ESPOSITO, 2010).

Desse modo, o uso da metáfora do corpo para designar a decadência do agrupamento político nos dois romances demonstra toda sua significação contrária à biopolítica. A política se torna o paradigma de conservação da vida por meio de formas de poder imunitário que atuam de modo ambivalente: entre a violência e a proteção, entre a exclusão ou reprodução (ESPOSITO, 2010, p. 74). O efeito imunitário visa proteger a vida, imunizando negativamente a reciprocidade do dom da *communitas*, que coloca em perigo a identidade individual e social, dispensando todos os efeitos expropriatórios de si contidos no ato da doação para o outro e da obrigação com ele. A produtividade do negativo age dialeticamente entre a defesa da vida e, ao mesmo tempo, sua negação, o que mostra que a imunidade não exclui a comunidade; apenas “a conserva através da negação do seu originário horizonte de sentido” (ESPOSITO, 2010, p. 82). Assim, a constituição do organismo social moderno se efetiva no governo dos corpos, visando desenvolver e expandir a população (FOUCAULT, 2010; ESPOSITO, 2012) e apresentando uma coincidência metafórica entre os corpos que compõem a população e o Estado: “Esses corpos são agora um conjunto de um grande corpo, no sentido de que o poder do Estado coincide literalmente com a sobrevivência dos indivíduos que o carregam em seus corpos”.

A Menina e Diadorim assombam esses mecanismos biopolíticos, materializados no rápido desenvolvimento da máquina capitalista no Brasil, ao longo dos anos de 1950, rompendo e interpelando o tempo presente para tornar contemporâneas imagens do Grotão e do sertão como “índices e assinaturas do arcaico” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Há, portanto, uma temporalidade não linear capaz de ver no vivido do presente todo um não vivido (AGAMBEN, 2009, p. 70), cujo apagamento no passado viabilizou criminosamente o projeto de nação moderno. Acolher a interpelação das faces não vividas no presente atesta a condição de finitude tanto do Grotão como do sertão. O espólio de vidas excluídas e abandonadas excede os limites do poder imunitário e impõe a deterioração do Grotão e do sertão como as suas condições finitas e fraturadas necessárias para o surgimento da vida em comum.

O sertão, então, emerge, no momento da enunciação, como esse lugar em vias de desaparecer (STARLING, 1999, p. 36), mas cujos vestígios revelam o processo histórico mesmo de sua perda:

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. Mesmo que os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gibão é feio e capiau. E até o gado no grameal vai mingando menos bravo, mais educado: casteado de zebu, desvém com o resto de curraleiro e de crioulo. Sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza (ROSA, 2009, p.19).

O espaço também possui uma face espectral que acolhe o legado de imagens do sertão escritas por Euclides da Cunha em *Os sertões*. A perspectiva sobre o arraial de Canudos consegue enxergar uma terra ignota, inóspita, em que “a *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho.” (CUNHA, 1963, p.146). O olhar de Euclides da Cunha observa Canudos reescrevendo a sua geografia dentro de uma historicidade linear (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 84) em que o arraial, além de já nascer antigo, representa um desvio da norma dos padrões modernos da nação. A espacialidade corporifica a monstruosidade, a diferença, que se coloca exterior à lei da república, o que evidencia sua face criminosa: “Documento iniludível permitindo o corpo de delito direto sobre os desmandos de um povo” (CUNHA, 1963, p. 146). O arraial é o fora, mas que se torna dentro pela captura da lei, pela imposição da ordem jurídica republicana por meio da guerra e da violência.

Riobaldo, com efeito, desloca e transforma a perspectiva de Euclides, embaralhando as temporalidades de modo a apresentar o antigo como resíduo da modernidade. O sertão, então, é a face desfigurada de um corpo em decomposição, já que textualiza a perda de um sistema social que, permanecendo como ruína, mostra todo o processo de exclusão social realizado pelas transformações políticas e econômicas modernas. Ao invés de ser prova da contravenção, o olhar rememorativo do narrador, atravessado pela cesura do anjo de Diadorim, observa a decadência do sertão para vê-lo como lugar da ambivalência entre enriquecimento e o abandono de vidas vividas na margem.

As faces angelicais da Menina e de Diadorim evidenciam o forte vínculo entre corpo e 'história', abordado por Benjamin (2011, p. 189) ao tratar da alegoria no Barroco: “a

palavra história está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade”. A corporeidade desfigurada é o vestígio espectral de um processo histórico que entra em sua inevitável decadência, o que demonstra que os dois romances se constituem fortemente por uma visão melancólica do devir histórico.

Os romances de Cornélio Penna também apresentam paisagens do sertão. Contudo, o cenário não se refere necessariamente à localização geográfica (entre o norte de Minas Gerais, oeste de Goiás e o interior do Nordeste). O sertão cornelianiano é composto por regiões do interior, distante do litoral culto e moderno (SANTOS, 2004), que se caracterizam pela ruína do processo econômico e social expressa na decadência de pequenas cidades mineiras e na destruição das paisagens. Ao invés de tentar incluir na historicidade nacional o antigo, o sem história, o que está fora, tal como fez Euclides (cf. FINAZZI-AGRÒ, 2013) em *Os sertões*, o narrador cornelianiano narra os fantasmas que restaram do declínio desse cenário histórico, o que aproxima essa paisagem do sertão narrado por Riobaldo. Desse modo, a falta decorrente da morte da Menina transforma o Grotão num organismo político frágil, vulnerável, que caminha em direção ao fim:

havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte (PENNA, 1970, p. 81).

Há uma duplicidade especular entre os restos corporais da Menina e o processo de deformação da imagem do Grotão. A ruína textualiza o fragmento que testemunha a situação fora do eixo da fazenda, o *out of joint* (DERRIDA, 1994), que mostra o seu momento crítico. Vestígio da interrupção do *continuum* e do dilaceramento desse sujeito político, a ruína conflagra o lugar inquietante e limiar, analisado por Didi-Huberman (2010), entre ver e perder: ao narrar a imagem ruínosa, o narrador percebe diante de si a materialidade do resíduo, toda sua presença. O contexto original de formação – o passado do Grotão – foi perdido, o que implica a especificidade anacrônica de toda a narração, não só de *A menina morta*, mas de toda a obra de Cornélio Penna. Se, para o escritor fluminense, o narrar é atividade realizada a partir do perder¹⁵, essa falta suscita o desejo de produzir novas recordações.

¹⁵ O sentido temporal do conjunto dos romances de Cornélio Penna aponta para o passado histórico do Brasil, narrando a vida familiar durante o século XIX: “a novelística de Cornélio Penna parte de

Os vestígios do declínio são percebidos pelas personagens do romance à medida que a identidade faustosa da empresa cede lugar para o abismo econômico que assombra a manutenção do poder e da riqueza da família. Dona Virgínia, parente próxima do patriarca, observa os sinais de destruição por toda parte, traduzidos na atmosfera hostil: “Ela não entendia por que cada dia que se passava a casa grande se lhe tornava mais hostil e perdia pouco a pouco a sua vitalidade e o seu palpitar largo e fecundo” (PENNA, 1970, p.84). Há uma ruptura com a prosperidade que sustenta e define a coesão e o perfil político do corpo patriarcal que tornam a casa um lugar assombrado. É, de novo, a face monstruosa da figura angelical da Menina que opera a cesura identitária – não é por razões fortuitas que o anjo da história de Benjamin está voltado para os escombros do passado –, abrindo espaço para a emergência dos fantasmas da escravidão e do patriarcalismo recalcados pela violência formadora do desenvolvimento da empresa cafeeicultora. O corpo exumado do Grotão libera memórias que rompem com a harmonia e despertam o conflito na casa, o que gera medo nas personagens. Assim, a imagem de anjo da Menina desempenha a função destruidora, pois sua monstruosidade desativa os dispositivos biopolíticos que mantinham a estrutura social coesa, abrindo a fissura a partir da qual irrompe a experiência da comunidade. O anjo não suscita o rememorar da “marcha poderosa da fazenda” (PENNA, 1970, p. 84), tal como a lembrança nostálgica de Dona Virgínia, mas, sim, a catástrofe, as frustrações e dores daqueles que mais sofreram com a construção da riqueza da fazenda: os escravos e os agregados.

A face de Diadorim interpela a rememoração de Riobaldo, fazendo com que o narrador se lembre das paisagens e dos lugares. Os vestígios da imagem do seu grande companheiro e amor ancoram as recordações do narrador no contexto em que ambos vivenciaram momentos de forte envolvimento afetivo. A rememoração de Riobaldo é impulsionada pela dimensão do desejo que produz imagens dos lugares que marcaram a relação do narrador com seu amigo, como se percebe do exemplo de Guararavacã do Guaicuí:

A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. Mas, não tem mais, não encontra – de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis; e dizem que lá agora dá febres. Naquele tempo, não dava. Não me alembro. (...). Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis, ouvi dizer (ROSA, 2009, p.188).

O fantasma de Diadorim convoca a spectralidade de uma localidade que desapareceu, que não existe mais. A lembrança do momento em que Riobaldo descobre seu

uma época contemporânea em busca de outra mais recuada, cada vez mais recuada, até fixar-se, com *A menina morta*, no período do reinado de Pedro II, um pouco antes da abolição escravatura” (LIMA, 2005, p. 83).

amor por Diadorim interpela toda a herança euclidiana para relançar uma imagem do sertão como espaço que o mundo presente quer destruir. O forte envolvimento afetivo acolhe reminiscências da paisagem fantasmática do Guararavacã, composta de muitos animais, apagados pelo moderno.

É uma travessia de tempos e espaços que mostram lugares decadentes e abandonados; resquícios de riquezas e opulências passadas; grupos sociais esquecidos na miséria e na pobreza. Há, assim, uma contemporaneidade de tempos que evidencia lugares degradados pela natureza hostil ou selvagem, como nos exemplos do Bambual do Boi e, principalmente, do cerrado do Mangabal, cuja imagem deteriorada é percebida por Riobaldo: “Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante” (ROSA, 2009, p. 32). O sertão se torna o local de indecisão, de ambivalência entre riquezas decadentes – como na Fazenda dos Tucanos, onde o capim está grande e as paredes mofadas – e povoados apagados da história:

Dali vindo, visitar convém ao senhor o povoado dos pretos: esses bateavam em faisqueiras – no recesso brenho do Vargem-da-Cria – donde ouro já se tirou. Acho, de baixo quilate. Uns pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da Costa (ROSA, 2009, p. 23).

A pilhagem do ouro se esgotou, sobrando apenas um povoado esquecido no sertão, fora da história. Assim, Riobaldo observa que o transitar dos jagunços é interrompido pela estagnação, pelo caráter quase atemporal, à margem do tempo dos miseráveis: “no chapadão, os legítimos coitados todos vivem é demais devagar, pasmacez. A tanta miséria” (ROSA, 2009, p. 23). O constante movimento do jagunço é rompido por imagens de abandono que evidenciam o esgotamento do processo social.¹⁶

As imagens de desagregação dos espaços demonstram a crise das formas de poder que sustentavam a coesão do corpo político. Assim, as faces espectrais do sertão e do Grotão apresentam o arcaico como a contra-assinatura do moderno. O retorno dos fantasmas expõe a

¹⁶ Nos três primeiros romances de Cornélio Penna, algumas cenas das paisagens mostram os vestígios da destruição de todo um sistema social e econômico relacionado sobretudo com a extração de mineral. São as ruínas de um modelo civilizacional esgotado apresentado no romance *Fronteira*: “As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram. Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de cobertura, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.” (PENNA, 2008, p. 19).

atuação do biopoder imunitário em excluir certos grupos e espaços, mantendo-os fora do tempo e da história. A decadência, então, evidencia a lenta decomposição desses mecanismos de poder, fazendo da ruína o signo do restabelecimento do *munus*. O declínio passa a representar o espaço da comunidade, uma vez que materializa a fraqueza do sistema social, cujo lento desmoronamento propicia o surgimento do dom e da obrigação com os espectros.

2.3 Herança de corpos abandonados

A morte da Menina é o acontecimento enunciativo cuja força inaugural impele o narrador a criar a terceira cena da linguagem. Essa dimensão enunciativa é analisada por Roberto Esposito (2012) como o espaço da terceira pessoa¹⁷, no qual circulam enunciados exteriores ao campo de subjetivação produzido na interlocução benvenistiana (entre o *eu* e o *tu*). A enunciação da ambivalência impessoal da Menina morta libera a cena marcada pelo luto coletivo em que os sujeitos são encenados na agonia e na angústia de suas próprias faltas, formando a comunidade pelo vínculo estabelecido com o dom ou a obrigação em relação à perda, à falta e ao trauma, ou seja, é a zona de transitividade em torno da qual o *munus* conecta as personagens a partir do sofrimento do outro.

O narrador cornelianos participa e envolve-se subjetivamente com emergência da dimensão comunitária do Grotão. Esse envolvimento da voz narrativa, no mundo ficcional, aparece na configuração textual do romance, cujos capítulos estabelecem a coexistência de cada personagem— com seus sofrimentos, desejos e perdas —que convive compartilhando o *munus* representado pelas lembranças em torno da Menina, o que cria uma pluralidade de vidas e experiências que compõem a fazenda. A presença dessa estrutura narrativa faz-se mais evidente até o momento em que Carlota retorna à casa de sua família, porque esse retorno é instrumentalizado para preencher a lacuna da perda da Menina, imunizando o *munus*. Entretanto, a ação do poder imunitário não tem o efeito esperado, e a comunidade permanece. Se cada capítulo enfoca determinada personagem e sua relação com a filha mais nova dos Albernaz, o ato de Narrar, então, constitui-se como um endereçar-se ao outro, mas é o endereçamento que se expressa por meio de um dirigir-se à vida pretérita do outro, sobretudo

¹⁷ O autor analisa o espaço da terceira pessoa, baseando-se na linguística da enunciação de Emile Benveniste, como esta terceira cena da linguagem capaz de desajustar a interlocução, porque a terceira pessoa é vazia de identidade, diferindo, portanto, da relação tradicional entre o eu e o tu (ESPOSITO, 2012, p. 107).

as vivências anteriores ao início da vida no Grotão. Portanto, a coleção de objetos e mobiliários da casa possui um papel narrativo fundamental, uma vez que materializa um espólio mnêmico utilizado pelo narrador para recuperar as vivências passadas das personagens.

A lembrança melancólica da Menina– seu luto¹⁸– presentifica os fantasmas e os sofrimentos que as personagens vivenciaram. É a imagem mnêmica que, na verdade, não se encerra apenas no seu conteúdo imagético, mas aponta dialética e melancolicamente para uma perda da personagem. Assim, a Menina se transforma no dom, pois ela conecta as personagens com suas próprias ausências e impropriedades, isto é, ela opera uma abertura para a alteridade ou para o fora de si. A visualidade da criança instala um vazio, uma lacuna capaz de interromper a individualidade, conectando-se ao outro, mas sempre a partir de uma dor, de uma frustração, o que faz do Grotão uma comunidade de dores e tristezas, visto que são sentimentos que constituem e convocam o dom, a obrigação e a dívida com o outro. O foco mais intenso na experiência feminina demonstra um olhar sobre minorias que são tradicionalmente as mais silenciadas socialmente, as que mais vivenciam processos de violência e submissão. Seus sofrimentos pretéritos são a herança – convocada pelo fantasma da Menina (sua face de anjo é muito importante para isto) – de violências de gênero.

A participação do narrador na esfera do comum – seu vínculo com o *munus*, o dom em relação ao outro – acontece pela construção do tecido textual, cuja potência imagética demonstra a sua vocação de adentrar nos meandros mais inatingíveis da memória, o que pode

¹⁸ Este trabalho se baseia teoricamente na perspectiva que Jacques Derrida desenvolve a respeito da importância do trabalho do luto para a herança, para o ato de herdar. Para o filósofo francês, o luto torna presente os restos mortais, identifica e presentifica os mortos. Assim, o luto não apaga o espectro, não incorpora e elabora totalmente o fantasma, questionando-se, com isso, a posição freudiana. Freud (2010) argumenta que a diferença entre luto e melancolia se baseia no funcionamento normal daquele e do patológico desta. O primeiro elabora completamente a perda: “O normal é que vença o respeito à realidade. (...). Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido” (FREUD, 2010, p. 174). O melancólico, por outro lado, transforma o objeto perdido em algo de natureza ideal, já que o objeto não é desligado da libido. A melancolia “é, por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico” (FREUD, 2010, p. 183). No caso de uma leitura derridiana, Evando Nascimento explica o sentido impossível do luto: “destaca-se o trabalho do luto como uma interiorização incompleta do outro em nós. (...) Trata-se, porém, de uma interiorização que excede todo ato de compreensão, fadado ao fracasso no momento mesmo em que se efetiva. (...) É porque o amigo estará, a partir de agora, em mim como imagem que a elaboração lutuosa jamais se completa, tornando o trabalho do luto assim impossível, ele permanece sempre a meio caminho.” (NASCIMENTO, 2005, p. 13) Mais adiante, o autor conclui sobre a presença da alteridade irreduzível na memória enlutada: “O outro só é outro porque não posso guardá-lo como uma parte de mim, um objeto, um membro, uma propriedade, e essa é a consideração máxima que minha memória enlutada pode lhe ofertar.” (NASCIMENTO, 2005, p. 14).

ser visto na descrição do corredor do sobrado: “o corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como uma rua dentro da grande fazenda. Tudo passava por ali e a qualquer hora do dia podiam ser nele encontrados os habitantes do Grotão” (PENNA, 1970, p. 65). Lugar de passagem, o corredor materializado na imagem da rua articula o Grotão à metáfora da cidade, habitada pelos vivos em companhia dos mortos ou de seu espectros, isto é, local onde há constante exposição à diferença, ao fora de si. Além disso, a transitividade desse espaço metaforiza a característica dinâmica da memória, pelo que o trânsito constante espelha o hiato temporal entre o vivido e o recordado, de modo que esses dois elementos se conjugam sempre a partir de pontos obscuros de esquecimento, justamente porque a intermitência do rememorar ancora-se na sua fragilidade. O corredor não é um espaço de armazenamento e de permanência; ao contrário, é onde se suscitam constantes reminiscências, tal como faz o narrador, logo no início do capítulo, ao lembrar das crianças que esperavam ansiosamente pelos doces guardados nas prateleiras dos armários –rememorar narrado com grande envolvimento afetivo, como se o narrador estivesse contando cenas da sua própria infância.

Na sequência desse relato, o foco narrativo se movimenta em direção a uma zona mais profunda da memória, tomando o corredor como o signo do caminho trilhado para chegar até imagens mais obscuras ou reprimidas do passado. A aparência do lugar muda, sendo descrito em um tom escuro e sombrio, mas com a presença de móveis que servem para guardar os castiçais disponíveis àqueles que transitam à noite. A percepção de cada detalhe do cenário e do mobiliário revela uma mudança capaz de mostrar outro aspecto do funcionamento da memória, uma vez que os pontos de luz iluminam pequenos focos mnêmicos. A transformação metafórica do corredor se completa por meio da comparação entre este e uma gruta:

com sua luz indecisa e fumarenta tinha de alumiar a longa extensão do corredor, que tomava proporções fantásticas e quem por ele entrava sentia a princípio a sensação de penetrar em gruta imensa, sem limites no alto e nos lados, pois suas paredes eram escuras, com os móveis sombrios, lisos e quase ameaçadores em sua severidade, mas logo a penumbra tudo absorvia, e todos instintivamente andavam nas pontas dos pés, com as mãos estendidas (PENNA, 1970, p.66-67).

A gruta, espécie de caverna, produz outro modelo espacial para a memória, relacionado com a profundidade e a escuridão que tornam o acesso às imagens mnêmicas muito difícil, quase inalcançável. Esse lugar imenso, labiríntico e assustador textualiza o próprio inconsciente em que o depósito de vivências pretéritas são recalçadas, fazendo desse

rememorar um fato demoníaco. Desse modo, o espaço não é um simples armazenador, mas um conjunto profundo de temporalidades reprimidas, cujo caminho deve ser percorrido pelo sujeito buscando a libertação dos fantasmas, o que confere importância ao castiçal carregado pelas irmãs Inacinha e Sinhá Rôla, que andam pelo corredor como se estivessem adentrando e iluminando pequenas imagens do inconsciente. O movimento do narrador pelas áreas sombrias do corredor faz com que ele seja exposto à dor vivida pelas irmãs ao chegarem no Grotão, de maneira que o *munus* entre as personagens e a voz narrativa materializa-se pelo próprio ato de narrar esses traumas:

Era uma lembrança que tinham trazido da propriedade de seus pais, agora em mãos estranhas, devorada pelas dívidas que tinham sido feitas para satisfazer velha paixão pelo jogo (...). Estavam velhas e sozinhas, entregues ao próprio destino, pois sabiam que o pai iria até a morte e não se lembraria delas senão com aborrecimento e impaciência. Quando ficara viúvo, as filhas assistiram com lágrimas ao espetáculo que se desenrolara aos seus olhos da sofreguidão com o que o pai fizera dinheiro de tudo, e sem lhes dizer uma palavra de seus projetos e da situação em que as deixava, montara a cavalo e partira para a corte sem sequer notar que elas o tinham seguido com os olhos lavados de pranto, e sacudiam os lenços mesmo quando ele já dobrara a primeira curva da estrada. E desse dia em diante começara o assalto, a princípio surdo e quase imperceptível, para depois se tornar imperioso e acelerado. (...). Como fazer, como quebrar o respeito que as fazia tremer quando se dirigiam ao pai (...)? Como sustar a debandada de tudo em torno delas, pois até os escravos eram levados da noite para o dia, sem saberem quando e como tinham sido vendidos.... (...). Certo dia, foram avisadas de que o pai morrera e que deveriam sair da propriedade em uma semana (...). Ninguém as fora ver então e elas permaneceram alguns dias aterradas, com vontade de morrer ou de fugir para o mato e entregarem-se à morte lenta, nas garras das feras! (PENNA, 1970, p. 67-68).

Toda a cena é iluminada pelo fogo da vela que as duas personagens carregam, clareando não apenas os momentos vividos, mas um fragmento da formação do Grotão como comunidade. O rememorar da experiência de Inacinha e Sinhá Rôla foi possível porque as duas, e também o narrador, são colecionadores: o castiçal talvez seja a única herança material que ambas guardaram da casa dos pais; já o narrador coleta esses objetos para compor sua textualidade, o que, por conseguinte, implica o fato de sua voz ser fortemente memorialista. O gesto de colecionar, também identificado na figura do autor, é percebido, por Mário de Andrade, na composição dos romances de Cornélio Penna: “os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo” (ANDRADE, 1958, p.174). A perspicácia da observação do crítico mostra não apenas o funcionamento metonímico da acumulação de materiais, mas

principalmente o papel da coleção de textualizar a herança. O castiçal não é apenas o objeto trazido da antiga fazenda, já que o olhar narrativo não aceita sua simples materialidade, que seria o simples fato de as duas o terem trazido na mudança para o Grotão; seu valor repousa no ato de manter aquele vivido vivo de outra maneira, de relançá-lo em outra imagem capaz de expressar toda a violência e o sofrimento que as duas passaram na casa dos pais.

A herança dos momentos familiares das irmãs reapresenta metonimicamente a vida patriarcal. Tanto Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, como Jurandir Freire Costa, em *Ordem médica e norma familiar*, assinalam que a coesão da família no Brasil, sobretudo ao longo do século XIX, estrutura-se fortemente na figura do patriarca e na clara divisão de gênero¹⁹: “o pai representava o princípio de unidade da propriedade, da moral, da autoridade, da hierarquia, enfim, de todos os valores que mantinham a tradição e o *status quo* da família” (COSTA, 2004, p. 95). Entretanto, o espólio dessas duas vidas desloca a realidade patriarcal, revivendo-a a partir de sua dissolução. A anacronia que ancora esse lembrar apresenta o contexto familiar, desvendando a máquina de biopoder que conforma os sujeitos. Assim, a perda dolorosa sustenta essa memória não apenas pelo ato de rememorar o passado, mas também pelo resgate a imagens dos sujeitos e de suas experiências, enfocando o declínio do funcionamento dos dispositivos que serviam para estruturar essa realidade política. A recordação desses fantasmas atua de modo a desmascarar os motores que constituem as oposições sociais e políticas, revelando a violência biopolítica de controle e governo da vida.

Herdar a perda das vivências da casa dos pais envolve o desejo de resgatar a falta inexorável da presença paterna e materna. Desejar revivê-los só é possível a partir das suas faces fantasmáticas; suas aparições retornam como feridas incuráveis, lembradas exatamente pelas suas condições anacrônicas: perda da condição econômica da família e perda do pai e da mãe, cuja lembrança apresenta a condição de subalternidade da mulher dentro do mundo privado: “Homens (...) entregavam a elas papéis selados que representavam casas, gado e lavouras que tinham visto ganhar com esforço e sacrifício constante da pobre mãe, morta de trabalhos e de cansaço” (PENNA, 1970, p. 67). A condição dessubjetivada das irmãs, primas do Comendador, propicia o surgimento de imagens melancólicas do sistema de poder patriarcal, cuja violência de funcionamento aparece como uma ação criminosa não apenas contra Dona Inácia e Sinhá Rôla, mas também contra a própria mãe escravizada,

¹⁹ Gilberto Freyre, embora construa todo um olhar patriarcal sobre a cultura brasileira, percebe a forte divisão de gênero no interior familiar: “é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2004, p. 207).

silenciada e esquecida pelo marido, o que associa a figura do patriarca à do criminoso, portanto à do fora da lei.

O narrador finaliza o relato das condições e circunstâncias da mudança das irmãs para o Grotão, focalizando dois aspectos importantes da herança e da comunidade: a velhice das duas e a ausência da Menina: “nada mudara desde então, a não ser a idade a que tinham chegado, e que agora lhes pesava tanto com a ausência definitiva da menina morta...” (PENNA, 1970, p. 70). Evidencia-se, assim, o forte vínculo entre o comum e o herdar, visto que são dois elementos regidos pela heteronomia (DERRIDA, 2004). A atenção ao peso da idade enfatiza a finitude de ambas, o que na verdade é a condição de serem herdeiras do legado do mundo patriarcal, maior, mais antigo e poderoso que suas próprias vidas. No entanto, o sentido doloroso e traumático da lembrança desse espólio está relacionado à percepção da ausência irremediável da criança, como se a falta dolorosa no presente convocasse a perda traumática do passado. É por isso que o narrador conclui a narrativa da vida pretérita de Inácia e Sinhá Rôla, relacionando seus declínios físicos àquele falecimento. É o contato com o fora de si, representado pela ausência da filha dos donos da casa, que estabelece o dom e a obrigação de focar a dor traumática das irmãs. Nesse sentido, a voz narrativa modifica-se, na parte final do capítulo, focalizando a agonia das personagens ao se lembrarem da última vez que viram a criança, cuja imagem é associada à de uma pessoa adulta:

As duas abraçaram-se estreitamente muito trêmulas, e aquela imagem nova da criança que tomava a atitude de uma pessoa adulta e experimentada por grandes infelicidades, por males sem remédio, como elas duas, queimou-lhes os velhos corações e abriu uma nova ferida, entre as outras tão antigas que os faziam sangrar...

Que tristeza seria essa, que a fizera assim chorar e elas não tinham sabido consolar, haviam deixado chegar àquele ponto, agora ultrapassado, e de tudo tendo ficado apenas um pequeno fantasma?... (PENNA, 1970, p. 71).

A metáfora do corpo aparece nesse trecho a partir de uma reminiscência deformada da criança parecendo um adulto, o que mostra outro aspecto da face monstruosa da Menina para as duas irmãs. A memória, com efeito, é metaforizada pelo corpo, não como uma estrutura física saudável, mas, sim, como uma carne mutilada de feridas que sangram, de maneira que o recordar apenas acrescenta mais uma lesão. Além disso, a memória sofre uma transformação importante em relação ao início do capítulo: de modo geral, o recordar ou o recordar possui uma estrutura frágil (GAGNEBIN, 2006; ASSMANN, 2011), uma

intermitência capaz de despertar a presença de experiências ausentes, de dar sobrevida ao passado. No entanto, a metáfora do corpo coberto de feridas, que não cessam de sangrar, revela uma dimensão da atividade mnêmica que permanece, que não é esquecida, ou seja, que não perde sua força, justamente representada pela imagem das cicatrizes de que não para de jorrar sangue. O sangrar incessante diz respeito a vivências de extremo sofrimento e violência, de modo que o sentido metafórico do sangue borrifado de Celestina no caixão, na hora do sepultamento, desloca-se ao longo do texto, passando a significar tanto a experiência de opressão como a sua marca mnêmica traumática inscrita no corpo das personagens: são o sofrer a violência e a sua memória que se corporificam. O sangrar contínuo refere-se, portanto, a uma memória latente e presente, encoberta por certo desconhecimento, cujo surgimento é sempre o despertar para uma dor e uma tristeza melancólica.

O jogo de significação entre corpos e sangues interpela o regresso constante da herança, sobretudo a partir da disseminação das recordações da Menina. Olhá-la como uma pessoa, adulta cheia de tristezas inconsoláveis, talvez diga mais sobre a condição das irmãs – o fim próximo de suas vidas – do que, propriamente, a verdade sobre a criança. A visão fantasmática, na parte final da citação e do capítulo, encerra outro tempo das duas personagens, uma temporalidade perdida e dolorida, ligada ao início de suas vidas na casa do primo, o Comendador.

A pergunta final sobre a tristeza que assolara a criança fica sem resposta, em suspenso, porque a última lembrança da personagem ainda viva é incompleta – “parecia uma figura de cromo, tão linda estava, mas...” (PENNA, 1970, p. 71). A memória enlutada é lacunar, o narrador não consegue completá-la, não adentra nesse espaço, mantendo pontos enigmáticos marcados pelas reticências, participando, de certa maneira, do domínio do comum instaurado pelo luto. Narrar as lembranças de sofrimento das personagens é a expressão do dom do narrador em relação às irmãs, vínculo que desestabiliza a narração, pois aquele sente e incorpora o sofrer alheio. Na verdade, as citações, exceto a primeira passagem, apresentam omissões do dito que não são apenas reflexos do interdito patriarcal²⁰, mas uma estratégia de incorporar a heteronomia da herança do outro no texto. Assim, entende-se que os pontos de silêncio – as reticências – são momentos de afonia da voz narrativa que abrem

²⁰A crítica aponta a inscrição do interdito patriarcal na narração do narrador: “Os narradores negaceiam com o leitor, criam uma enorme expectativa de revelação que não se concretiza, prometem o que nunca cumprem. (...). É como se as interdições impostas ao universo daquilo que é narrado invadissem a narração. Aquilo que o narrador omite não precisa ser necessariamente preenchido porque o seu silêncio se apresenta como metáfora do silenciamento ao qual muitos foram obrigados a se sujeitar para sobreviver.” (SANTOS, 2004, p. 201).

espaço para o regresso do outro. Produzem a despersonalização do narrador, que, incapaz de preencher todos os sentidos dos acontecimentos – tal como o olhar da crença²¹, de acordo com Didi-Huberman –, acolhe o dom e a obrigação com aquele que chega sem uma face reconhecível (DERRIDA, 2004, p.68-69) e terá no enunciado a sua morada. O narrador não só compartilha o luto pela Menina, mas também sente a tristeza das duas personagens, cujo real motivo talvez seja irreconhecível em sua compreensão total – não se reduz apenas ao passado doloroso, à perda da Menina, ou mesmo à experiência de sofrimentos no Grotão, permanecendo um resto intraduzido dessa mágoa, de maneira que a imagem do fantasma sempre permanece, nunca se apaga.

Se a linguagem é construída em dobras (MIRANDA, 1997, p. 473), a memória enlutada leva as personagens a viverem sob o domínio do comum, forçando-as a um conviver comunitário baseado na abertura para tristezas e frustrações alheias. O movimento de curvatura textual se completa na medida em que o rememorar da dolorosa mudança para a fazenda expressa, sob a historicidade de Inácia e Sinhá Rôla, que a formação do Grotão como comunidade ocorre por meio de um conjunto de experiências marcadas por dores, perdas e faltas; nunca como um organismo social plenamente constituído.

A narrativa em dobras consegue articular as duas dimensões do impessoal: a singular e a plural. A história de Inacinha e Sinhá Rôla, mostrando o funcionamento da violência patriarcal, expressa a fragilidade em torno da qual se ancora o dispositivo de pessoa. A enunciação dos corpos marcados de feridas e de sangue desarticula a dicotomia da pessoa, sustentada na divisão entre corpo (considerado coisa, ou parte constitutiva do sujeito) e razão ou espírito (que controla e domina a outra parte animal), alienando o primeiro elemento como aquele que pode ser matado, excluído, não se encaixando na figura de humano, o que qualifica o raciocínio de Agamben a respeito da *bíos* e da *zoé*, ou do *homo sacer* (AGAMBEN). Os corpos violentados espelham o processo de dessubjetivação dessa máquina biopolítica pelo fato de que suas carnes estão disponíveis para a ação do soberano, tanto na figura do pai como na do Comendador, ou seja, não foram consideradas ou nomeadas dentro da categoria de pessoa, de maneira que as faces de ambas regressam como pura vida nua. O impessoal, então, aparece nessa impropriedade de não ser proprietário do próprio corpo, de estar excluído dos atributos da pessoa.

²¹ Sobre o ver da crença: “Seja como for, o homem da crença verá sempre outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba(...). O que é visto, aqui, sempre se prevê; e o que se prevê sempre está associado a um fim dos tempos: um dia – um dia em que a noção de dia, como a de noite, terá caducado –, seremos salvos do encerramento desesperador que o volume dos túmulos sugere.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

Inácia e Sinhá Rôla, mesmo excluídas, mesmo não sendo declaradas como pessoas, ainda estão incluídas, ou foram incluídas, pelo Comendador, a viver dentro da casa do Grotão. Essa inclusão se insere a partir de sua exclusão, de seu abandono ao poder de morte do soberano. A condição das duas dentro da casa é de abandono, vivem abandonadas e entregues à lei do Grotão – situação evocada pela perda, pela memória melancólica da casa antiga:

Atravessavam nesse momento o corredor e parecia-lhes ter recuado muitos anos, e ainda pisarem as tábuas sonoras e tão boas de sua casa, de seu lar, que lá estava tão longe, habitado Deus sabe por quem, talvez até arrasado por mãos sacrílegas. Eram duas órfãs sem defesa novamente e tinham como único abrigo os braços uma da outra, sem esperança e sem consolo (PENNA, 1970, p. 215).

Novamente é o corredor que suscita o rememorar da casa dos pais, cuja imagem da perda inelutável as observa, olha-as dialeticamente como solitárias e abandonadas na casa do primo. A imagem da herança desse vazio irrecuperável as revive, tornando-as esvaziadas dos predicativos da pessoa, isto é, relança-as no rosto do impessoal.

O abandono é fundamental para pensar, de um lado, a pluralização das faces impessoais que aparecem ao longo do texto e, de outro, o próprio significado da fazenda: durante o romance, há várias descrições do sobrado como prisão – personagens sentindo-se presos, enclausurados e vigiados, o que faz com que Wander Melo Miranda e Josalba Fabiana dos Santos pensem o Grotão (e o sertão) como metáfora da prisão. A leitura metafórica ancora-se na série espectral Grotão/Sertão/Prisão, proposta por Miranda a partir de três obras: *A menina morta*, *Grande sertão: veredas* e *Memórias do cárcere* (MIRANDA). Essa aproximação possibilita refletir que tanto o Grotão como o sertão de Riobaldo interpelam o pensamento de Foucault, desarticulando sua perspectiva histórica baseada numa certa linearidade entre idade clássica e moderna, materializada na mudança das formas jurídicas em que está envolvida a biopolítica: “o direito de soberania é, portanto, o de fazer morrer ou de deixar viver. E depois, este novo direito é que se instala: o direito de fazer viver e de deixar morrer” (FOUCAULT, 2010). Essa clivagem é embaralhada pelo Grotão e o Sertão (como lugares sempre em relação de tensão com o moderno), já que, metaforizando a prisão,

pluralizamos tempos e os mecanismos de poder das duas formas de direito abordadas por Foucault, o poder soberano e o poder disciplinar.²²

Para além da imagem da prisão, o grotão textualiza uma rede metafórica relacionada com espaços de confinamento²³, seja a prisão, o manicômio, o internato o asilo ou mesmo uma “fortaleza sertaneja” (PENNA, 1970, p. 107), em que as vidas são vividas no abandono da vigência de uma lei cujo grau zero de conteúdo (AGAMBEN, 2010, p. 58) se confunde e se indetermina nessa mesma vida. A imagem do confinamento convoca a noção de heterotopia de Foucault (2013) para expressar formações sociais em que as vidas vivem na zona ambivalente com a norma ou a regra. O Grotão consolida a vigência da figura-limite do poder soberano que funda a norma a partir de uma referência à vida baseada na lógica da exceção, isto é, a existência dos sujeitos é normatizada por meio da zona limiar da exclusão inclusiva, situando-se “simultaneamente dentro e fora do ordenamento jurídico” (AGAMBEN, 2010, p.33). A estrutura em que a vida é incluída na lei pela sua suspensão é consolidada pela figura do bando (AGAMBEN, 2010), pois aquele que é banido não está completamente fora da lei, mas, sim, na relação de abandono que se efetiva no intervalo entre dentro e fora, dispensa e captura. A fazenda, com efeito, é o local de sujeitos abandonados ao poder patriarcal e cujas vivências apresentam uma perspectiva que desvenda por dentro o funcionamento da clausura e do confinamento do Grotão. A enunciação dessas histórias estabelece o contrapositionamento, próprio da heterotopia, à estrutura da norma, mostrando que a resistência ao sofrimento e à violência do abandono é realizada por meio da escrita dessas experiências.

A história de Inacinha e Sinhá Rôla enuncia o ponto de vista daqueles que sofrem com a lógica do bando soberano. Nesse sentido, elas habitam a zona de indistinção entre o dentro e o fora que lhes retira os atributos de pessoa, mantendo-as sob a condição do impessoal. A dimensão do confinamento é mobilizada não apenas no fato de viverem encerradas na fazenda, domesticadas e controladas pelo Comendador, mas também pela

²² Vale citar a crítica de Jacques Derrida (2008, p. 442), no penúltimo seminário incluído no livro *La bête et le souverain* (2001-2002) sobre a linearidade dos pensamentos de Foucault e Agamben: “Estou bastante tentado a pensar que essa singularidade do acontecimento é ainda mais irreduzível e desconcertante, como ela deve ser, que renuncia-se a esta história linear que permanece, apesar de todos os protestos que foram realizados sem dúvida contra isso, a tentação comum de Foucault e Agamben (a modernidade vem após a idade clássica, as epistemes que se sucedem e se desatualizam uma após a outra, Agamben que vem depois de Aristóteles, etc.) que desista-se dessa história linear, a ideia de acontecimento decisivo e fundador.”

²³ A noção de confinamento é embasada na palestra “Uma tendência na Literatura Brasileira: a narrativa de confinamento”, proferida por Jaime Ginzburg na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), em que o autor propõe a leitura de certas imagens da narrativa brasileira a partir da teoria do confinamento.

percepção de que suas vidas não possuem nenhuma forma de horizonte, como no exemplo de Sinhá Rôla, frustrada com um amor não realizado, perdido no passado. Ou como Dona Inácia excluída, mas convocada pelo poder: “tenho de ficar mais alguns dias, talvez esta semana, com toda a responsabilidade da casa...” (PENNA, 1970, p. 214). O despertar para a condição de impessoal, realizado pela memória da perda da Menina, coloca as duas personagens no domínio da enunciação ambígua, segundo Roberto Esposito (2012), entre o singular/plural ou o ninguém/qualquer capaz de fornecer o contorno de suas faces: rostos únicos, pois suas vidas dizem respeito a trajetórias singulares e vivências de sofrimentos passados no anonimato; porém plurais à medida que compartilham a condição de abandono com outros sujeitos.

Nessa teia de significações, a perda da Menina motiva a irrupção do espaço do comum em que o abandono do outro é compartilhado. A narrativa é construída pela precedência, por imagens mnêmicas que dão visualidade a múltiplos regressos capazes de formarem essa comunidade do confinamento. É importante que o narrador, sempre endereçando-se ao outro, à sua anterioridade, crie essas dobras textuais pelas quais o Grotão adquire significado exatamente em virtude de determinada herança espectral que retorna e aparece. Nesse sentido, a metáfora de confinamento do Grotão está ancorada profundamente na vida de reclusão das mulheres (e também dos escravos), sobretudo pelo fato de que o pacto político e afetivo as aprisionou no mundo privado.²⁴ Agamben (2010, p. 88-89) e Derrida (2008, p. 55) mostram respectivamente que o direito sobre a vida e a morte nasce com o poder do pai e que a soberania – estruturada na hierarquia do masculino (rei, homem, marido, pai) – governa e sujeita a mulher, o escravo e o animal. A perda da Menina, sentida por personagens como Celestina, Libânia e Dona Virgínia, apresenta outras imagens e legados desse sistema de poder, conectando-as pelo *munus* da comunidade do confinamento que é o Grotão.

No caso de Libânia, escrava alforriada e ama de leite da Menina, o impedimento de acompanhar o enterro desta, feito pelo Comendador e avisado pelo administrador Justino, estabelece o ponto de ruptura de sua subjetividade. O aviso foi dado com ameaças de punição percebidas pela personagem como um ato violento: “o velho português (...) contemplou-a durante alguns momentos, sem compreender a violência do choque que sua recomendação tinha provocado” (PENNA, 1970, p. 31). O choque violento, portanto, de interditos e ameaças rompe a identidade fundada na aparente liberdade concedida pela carta de alforria, mostrando a sua não validade diante das ordens do soberano. Na verdade, a condição de ser proprietária

²⁴A tradição dos estudos historiográficos e sociológicos sobre a cultura brasileira examinou exaustivamente a predominância do mundo privado, familiar e patriarcal na formação social da nação e do Estado, a exemplo de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, entre outros estudiosos.

da sua liberdade, elemento que constrói a noção de pessoa (de indivíduo) para a filosofia política moderna (ESPOSITO, 2013), é desmascarada exatamente pela ideia de que Libânia seria soberana de sua vontade, sendo integrada na relação exclusão-inclusiva com o Comendador. O vazio da Menina é a perda, num primeiro momento, da ilusão imunitária de ser pessoa a partir da alforria, o que faz com que a personagem passe a viver no comum. Novamente, a percepção da morte da criança produz a abertura ao *munus*, ao dom – “Sinhazinha se fora para sempre, que tudo estava agora destruído em sua vida, pois o seu filho verdadeiro morrera logo ao nascer...” (PENNA, 1970, p. 32). É a lacuna que remete para outra perda dolorosa, a do filho. O conectar-se ao lacunar possibilita a quebra da sua individualidade, por cuja fenda surge a herança metonimicamente construída dos espectros da escravidão:

Ouvira cortar o ar uma chicotada violenta, sibilante e sonora comoo silvo de animal acochado e furioso, e esse golpe repentino ferira os seus ouvidos com todo o terror acumulado pelas dezenas de anos de sofrimento dos da raça de sua mãe. Era filha de branco e de negra, e nunca soubera quem eram os seus pais, pois todas as vezes que fizera perguntas nesse sentido, quando ainda criança, recebera em resposta coques e beliscões impacientes. Agora estava tudo acabado... Agora tudo chegara ao fim. Não sabia mais o que seria dela, nem como viveria naquela casa enorme, que lhe parecia vazia, e cujas paredes brancas já se levantavam bem perto. Era uma prisão perdida entre as árvores (PENNA, 1970, p. 33).

O barulho do chicote desperta o legado de sofrimentos e dores de gerações de escravos. É a convocação da herança de uma sucessão de crimes relativos à formação da nação e, por conseguinte, do Grotão: a escravidão, a sua origem rasurada pelo desconhecimento a respeito dos pais – cuja união sexual do branco com o negro revela implicitamente a violência da empresa colonial portuguesa – e sua infância marcada por punições. O narrador compartilha essa dor, mesclando sua voz com a da personagem quando afirma que “tudo estava acabado... tudo chegara ao fim”: é o final que aponta um início. O fim de uma máscara e a abertura do viver na *communitas*, o vazio que possibilita o rememorar doloroso e remete ao destino de confinamento. A máscara de sua liberdade é interrompida, deslocada, ao lembrar-se, de um lado, que vivia sob as ordens da sinhazinha, sentida no seu corpo – “não lhe era possível viver sem aquela constante pressão sobre o seu espírito e sobre o seu corpo” (PENNA, 1970, p. 34), o que evidencia que seu corpo não é seu, mas integrado num organismo mais poderoso –, e, de outro, que seu casamento fora forçado a mando dos senhores. O questionamento sobre sua vida na casa implica a percepção de estar confinada, abandonada às ordens dos senhores, de não ter o domínio sobre seu corpo e seu desejo.

A destruição da carta de alforria, no final do capítulo, espelha o despedaçamento de sua identidade. Se a carta representava seu status de pessoa, os farrapos desta expressam o esvaziamento desse dispositivo e o abrir-se para o impessoal. Guardar cuidadosamente os pedaços do papel rasgado – “guardou os farrapos de papel, com muito cuidado, como se fossem de vidro” (PENNA, 1970, p. 34) – significa arquivar o fato de ser outra, de viver na diferença do dom, de compartilhar experiências com e entre outros abandonados – o próprio papel esfarrapado não é metáfora do arquivo?

Acolher a heteronomia do outro é sempre angustiante para o narrador. Seu gesto de endereçar-se ao espectral, àquele que regressa, caracteriza uma narração que assume a angústia de hospedar o morto em seu enunciado, negando-se à tarefa do recalque. Assim, o narrador participa da *communitas* do Grotão, conjurando os espectros, abrindo espaço para o novo, para tornar o vivo diferente, o que acontece na construção da imagem do Grotão, construída sempre a partir de um certo posicionamento, como lugar de sofrimentos e abandonos. A agonia do narrador, sua atividade vacilante, afônica e balbuciante diz respeito ao impacto de ver as dores do outro e de rememorar-las. Observa-se que, ao longo do texto, o olhar enfoca o choro das personagens, como no caso de Libânia, cujo capítulo é concluído da seguinte forma: “E só então pôde chorar...” (PENNA, 1970, p. 34). Ver e narrar o choro e o sofrimento do outro implica a agonia de entrever os choros e as dores de muitos. Assim, a omissão final é um silêncio que pressupõe um dito, o que significa uma contínua suplementação de tristezas outras que o narrar não controla nem domina.

Ao longo do texto, há a pluralização de cenas de choros que envolve várias personagens, como Celestina: “Só então pôde ajoelhar-se e chorar todas as lágrimas que se haviam acumulado em seus olhos...” (PENNA, 1970, p. 57). Celestina é parente da Senhora Mariana, o que a rebaixa dentro da hierarquia da casa. Essa situação de inferioridade e pobreza rasura as imagens de sua herança, da mesma maneira como ocorre a Libânia, uma vez que não há lembranças sobre os motivos de sua mudança para o Grotão – diferentemente, portanto, de Inácia, Sinhá Rôla e Virgínia, das quais emergem por vezes imagens fragmentadas do passado. Entretanto, a morte da Menina desperta apenas a imagem arruinada de sua antiga casa e sua vida de sofrimentos. É Celestina quem sente mais profundamente a situação de confinamento, vivida entre um passado doloroso e traumático, um presente servindo às ordens do poder e um futuro apagado. Essa temporalidade encerra sua condição de abandonada.

Seu estado de pobreza, sua subalternidade na hierarquia da casa, fá-la perceber o Grotão como um grande palácio: “tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico,

mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantes” (PENNA, 1970, p. 107-108). A imagem do Grotão, a partir do olhar de Celestina, apresenta a outra face do abandono: a monstruosidade do soberano. Assim, as dimensões gigantes da casa metaforizam a bestialidade do soberano que devora as vidas submetidas a seu poder. Logo, o choro da personagem reflete sua herança e seu anonimato. Essa situação é espelhada nas características fantasmiais com as quais o narrador descreve o corpo da personagem: “sabia passar por entre todos que a cercavam como um fantasma, um ser dotado apenas de mãos e braços para servir, mas que nunca poderia afirmar a sua presença de modo mais positivo, pois se tornaria incômodo e seria repellido...” (PENNA, 1970, p. 108). A invisibilidade corporal apresenta a crueldade da zona de indiferença entre dispensa e captura do bando soberano: sua visibilidade só aparece porque é mais um corpo instrumentalizado pelo poder ou a seu serviço. Por outro lado, a intangibilidade da carne desestrutura a dicotomia da pessoa, baseada no controle e na propriedade do corpo. A espectralidade de Celestina evoca a pluralidade de outros fantasmas relacionados com as submissões da linhagem da família de Mariana: “Seria audácia sem nome informá-la de que passava ao seu lado as mesmas dificuldades suportadas em sua casa arruinada” (PENNA, 1970, p. 107).

Ao enunciar a heterogeneidade pela fissura proporcionada pela morte da Menina, o narrador estabelece o domínio do comum no qual vidas impessoais vivem constantemente expostas à diferença. O perfil do ser social brasileiro cede espaço para formas de existência que não compartilham de uma identidade de humano, de pessoa humana, apresentando a duplicidade entrecruzada do singular-plural: cada vida é uma trajetória, mas todas partilham a dessubjetivação e o abandono. Nessa relação entre herança e comunidade é que irrompe o dom da justiça. Dialogando com Esposito e Derrida, a obrigação diante do outro só é possível quando a face do humano desmorona – sobretudo como proprietária de direitos –, abrindo a possibilidade para uma justiça do comum calcada na reciprocidade da obrigação com o outro, entendido aqui como muitos outros.

3 ENCENAÇÕES DO CRIME

3.1 O arquivo e os testemunhos dos espectros

A instituição dos arquivos nacionais, ao longo dos séculos XVIII e XIX, atende à racionalidade estatal preocupada em elaborar uma imagem e uma história oficial a fim de fornecer uma identidade coerente e homogênea da nação. A manipulação das fontes documentais, nesse sentido, visa produzir e circular uma economia da verdade (FOUCAULT, 1979) que seja capaz de conferir legitimidade à ordem e ao direito público. Nesse processo de construção de discursos que se pretendem verdadeiros, em que o Estado se legitima e a coesão social se constitui, a narrativa histórica desempenha o papel fundamental de narrar as trajetórias dos soberanos e dos poderosos, estabelecendo, de um lado, a continuidade jurídica entre o poder e as pessoas e, de outro, uma memória monumental das ações dos chefes de Estado (FOUCAULT, 2010). Essa genealogia gloriosa dos reis e governantes fortalece o poder, pois o coloca em outra dimensão temporal (o tempo homogêneo benjaminiano) a partir de dois movimentos: no primeiro, o direito é apresentado em uma trajetória histórica linear e ininterrupta que expressa o seu caráter inexpugnável às ações dos grupos sociais; no segundo, a memorização dos gestos grandiosos projeta constantemente o passado no presente de maneira a tornar os atos dos soberanos sempre permanentes, o que faz com que cada decisão soberana adquira força legal para os súditos e se torne obrigação a ser seguida pelos sucessores (FOUCAULT, 2010).

Os arquivos, dentro dessa formação moderna do Estado, servem, com efeito, de subsídio para o discurso histórico construir a glória luminosa do poder (DIDI-HUBERMAN, 2011). Essa luminosidade da máquina estatal se realiza pela sua correlação com o direito público, especificamente com a lei. O saber histórico, assim, compõe o mecanismo da ordem estatal conjugando o brilho do soberano com a sua força de imposição da estrutura jurídico-legal: “de um lado o aspecto jurídico: o poder vincula pela obrigação, pelo juramento, pelo compromisso, pela lei, e, de outro, o poder tem uma função, um papel, uma eficácia mágicos: o poder deslumbra, o poder petrifica” (FOUCAULT, 2010, p. 57). Esse complexo de poder-saber configura a máquina soberana como fundadora e fiadora da ordem, cuja realização discursiva efetiva a visão pedagógica da nação baseada na concepção de povo como um

sujeito político representativo da comunidade nacional homogênea e consensual (BHABHA, 1998, p.207-209).

A resistência a essa tradição unitária do Estado nacional, que construiu uma imagem coesa da história e da cultura brasileira, é assumida pela literatura – especificamente *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* –, na medida em que duplica²⁵ a formação histórica de poder-saber do Estado e do arquivo para instaurar uma temporalidade performática capaz de apresentar perspectivas heterogêneas e contenciosas do povo (BHABHA, 1998). Nesse sentido, essa reencenação literária confere ao arquivo nacional uma dimensão fantasmática, cujos espectros se apresentam como dobras do sistema, pois iluminam, por um lado, a heterogeneidade mnêmica de vidas excluídas ou mortas por esse processo histórico-social e, por outro, a violência hermenêutica do arquivamento estatal que se efetiva no silenciamento de vozes subalternas a favor do direito ou de uma cultura letrada dominante.

Para acionar essas outras vozes, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* precisam deslocar os princípios que regem o funcionamento do arquivo. Se um dos elementos fundamentais do arquivamento é a necessidade de consignação, ou seja, de reunião de suportes em torno de uma assinatura, os enredos dos dois romances apresentam outras formas de inscrição cujas marcas, os rastros e as imagens textuais articulam todo um universo do não dito e do recalcado que dão visibilidade à fala do fantasma (DERRIDA, 2001, p. 82-83). As duas obras, então, operam uma tensão no conceito tradicional de arquivo – o que engloba os princípios nomológico, topológico e de consignação²⁶ – e produzem uma maneira diferente de pensá-lo disjuntivamente à sua temporalidade fundadora. Nesse sentido, ao contrário de seguir o apagamento da violência instituidora do arquivo – sua pulsão de morte, de destruição, conforme Derrida (2001) –, que esquece a injustiça contra o outro, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* assumem a injunção de recordar essa violência inicial, inscrevendo na memória a alteridade originalmente rasurada e reprimida (DERRIDA, 2001, p. 100-101). Daí

²⁵ A noção de duplo é elaborada por Gilles Deleuze lendo o pensamento de Michel Foucault. Esse conceito de duplo implica a produção de uma exterioridade, mas sempre como uma implicação entre o mesmo e o outro: “Mas o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Mesmo, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como um duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim.” (DELEUZE, 2013, p. 105).

²⁶ Jacques Derrida (2001, p. 12-13) explica que o sentido do arquivo refere-se à casa e aos domicílios dos magistrados superiores, os arcontes, que tinham a prerrogativa hermenêutica de interpretar e representar a lei; no espaço do domicílio, o arquivo adquire uma organização topológica em que os documentos são classificados e identificados; e, por fim, o arquivo é fruto de um poder de consignação que reúne os signos do arquivo em uma exterioridade ou materialidade.

o caráter espectral do arquivo encenado pelas duas narrativas. Há, portanto, um duplo arquivamento: a lei da primeira consignação, do primeiro arconte que organiza o arquivo e interpreta a lei – o que Derrida (2001, p. 99) denomina a instituição do Um, do Um como centro –; e os rastros gerados por essa violência instituidora, oriundos da morte em decorrência da violência do Um, da ferida da instituição da primeira lei e que adquirem força de consignação, de (contra) assinatura.

Cornélio Penna e Guimarães Rosa narram essa cesura do arquivo reencenando a sua pulsão de morte e destruição como ato criminoso e assassino contra o outro. A narração memorialística de ambos os narradores se constitui como um meio de subversão da aniquilação mnêmica própria ao funcionamento do arquivo – seu caráter arquiviolítico (DERRIDA, 2001, p.21) – para mostrar que a legitimidade da lei carrega, escondida em seus interstícios, a morte e a destruição do outro, de modo que as esferas do soberano e do direito são expostas como sistemas de poder constituídos a partir da anterioridade espectral do crime. A dimensão coletiva do delito resulta da vocação biopolítica da soberania do Estado-nação em determinar quais vidas são dignas ou não de serem vividas no âmbito do corpo político nacional. A decisão soberana, a partir da qual se fixam as fronteiras da inclusão e da exclusão para a composição da nação, institui o sujeito coletivo do povo por meio de uma fratura ou cisão biopolítica:

povo é um conceito polar que indica um duplo movimento e uma complexa relação entre os dois extremos. Mas isto significa, também, que a constituição da espécie humana em um corpo político passa por uma cisão fundamental, e que, no conceito de “povo”, podemos reconhecer sem dificuldades os pares categorias que vimos definir a estrutura política original: vida nua (povo) e existência política (Povo), exclusão e inclusão, *zoé* e *bios*. O “povo” carrega, assim, desde sempre, em si, a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído(...). Ele é aquilo que já é desde sempre, e que deve, todavia, realizar-se; é a fonte pura de toda identidade, e exclusão, da língua, do sangue, do território. Ou então, no polo oposto, ele é aquilo que falta por essência a si mesmo e cuja realização coincide, portanto, com a própria abolição. É aquilo que, para ser, deve negar, com o seu oposto, a si mesmo (AGAMBEN, 2010, p. 173).

A imagem do povo espelha a mesma cisão da violência instituidora do arquivo: a constituição de uma identidade original cuja realização deve, ao mesmo tempo, abolir ou excluir uma parte de si. O apagamento da pulsão de morte do arquivo visa produzir um esquecimento dos limiares entre o dentro e o fora mobilizados constantemente para definir as

fronteiras internas da nação. A fratura biopolítica cria, então, as zonas limites em torno das quais se decide, no interior do corpo nacional, quais vidas são desprovidas de existência política e jurídica, tornando-se, conforme Agamben (2010), vidas nuas matáveis pelo poder soberano. O povo, portanto, carrega uma dimensão espectral que reflete a situação de certos viventes cujas vidas são politizadas apenas por meio de suas próprias mortes.

Narrar o assassinato do outro implica o questionamento da lei, uma vez que a presença dessa violência dá visibilidade às forças sociais e políticas que construíram a legitimidade do poder público. Ao contrário de vocalizar a continuidade ininterrupta da ordem estatal, os narradores transformam a memória do delito em vozes fantasmagóricas pelas quais se enunciam as guerras praticadas não apenas no surgimento e construção do Estado, mas também exercidas como o motor de seu funcionamento (FOUCAULT, 2010, p. 43). A guerra, com isso, constitui um mecanismo fundamental de atuação do direito, da lei e do soberano com a finalidade de estabelecer múltiplas relações de dominação na vida social (FOUCAULT, 2010, p. 43), inclusive como uma incessante manifestação do conflito civil pelo qual não somente se produz a fratura biopolítica do povo, mas também se decidem as vidas sacras (AGAMBEN, 2010, p. 173). Ao expor a guerra como a trama de relações de poder subjacente às instituições jurídicas e políticas, os narradores rosiano e corneliano problematizam a oposição civilização e barbárie, mostrando que os projetos culturais da nação escondem os rastros da violência e do crime.

A vinculação entre a guerra, o direito e a lei constitui uma herança cultural materializada em textos como *Facundo* (1845) e *Os sertões* (1902), respectivamente de Domingo Sarmiento e Euclides da Cunha. Seus livros conjugam a ficção com a verdade, baseada no discurso filosófico iluminista e científico, a fim de encenar o conflito entre civilização e barbárie na construção de processos de modernização na Argentina e no Brasil no início, respectivamente, da ditadura de Rosas e da primeira república. A dimensão política, entendida como as relações entre o direito e o poder, desses dois textos repousa na tentativa de compreender os fenômenos sociais – a atuação de Facundo Quiroga, de um lado, e Antônio Conselheiro e os rebeldes de Canudos, de outro – que produziram a irrupção da conflagração no seio da nacionalidade; entretanto, o contato com o outro, principalmente, em razão da sua singularidade, faz com que essa escrita, ancorada em enunciados culturais oriundos da civilização europeia, revele que o erro e o crime são resultados da guerra social deflagrada pela estrutura política e jurídica do soberano que busca estabelecer a sua hegemonia de poder e dominação. Essa ambiguidade já anuncia um sentido trágico, nesses dois textos, que se

relaciona com a exploração de um conflito originário: “origem esta que se encontra no Outro, esse Outro Interno que é gerador de violência” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 247).

A figura do outro impõe uma resistência aos discursos de verdade que fundamentam o poder e a lei, visto que sua singularidade não se reduz aos padrões culturais e modernos do mundo europeu. Essa irredutibilidade é fonte de conflito, na medida em que ela acena para uma característica enigmática do outro e cuja visibilidade causa estranhamento à perspectiva de Sarmiento e Euclides. Além de esse enigma se revelar como uma monstruosidade aos olhos da nação (ECHEVARRÍA, 2014, p.245), Facundo Quiroga e Antônio Conselheiro refletem também metonimicamente a fratura biopolítica do povo: “sombra terrível de Facundo, vou evocar-te, para que te ergas, sacudindo o pó ensanguentado que cobre tuas cinzas, e nos expliques a vida secreta e as convulsões internas que dilaceram as entranhas de um povo nobre!” (SARMIENTO, 2010, p. 49). Essas palavras, que iniciam o livro de Sarmiento, interpelam a imagem morta e ruínosa de Facundo como um vestígio capaz de conduzir o olhar investigativo do escritor às imagens espectrais do povo²⁷, o que também acontece com Antônio Conselheiro em *Os sertões*. O contato com a morte do outro não só expõe a face violenta da civilização, mas também corrói e dilacera os fundamentos culturais que edificam a glória da estrutura legal e política desses reinos.

O pampa argentino e o sertão brasileiro são a metáfora espacial da divisão cultural entre o civilizado e o bárbaro. As populações desses lugares – o gaúcho e o sertanejo – possuem experiências coletivas, cujos significados barram o desenvolvimento civilizatório e moderno das nações representadas pela cidade de Buenos Aires e pela região do litoral brasileiro. Entretanto, a guerra, elemento fundamental nas escritas de Sarmiento e Euclides, desencadeia a ambivalência da oposição civilização e barbárie pelo fato de que as lutas e batalhas, constituindo-se como mecanismo político que legitima a imposição da lei e do direito, provocam a destruição e a morte do outro. A guerra, justamente pelo fato de proporcionar ações de violência extrema que resultam em mortes, embaralha as dicotomias culturais entre o normal e o anormal, a lei e a anomia, a paz e o conflito, a civilização e a barbárie, o moderno e o antigo. O choque dessas oposições se concentra na figura do delito, pois este resulta dos agentes políticos cuja autoridade se baseia na lei, o que, por sua vez, mostra a violência subjacente à manutenção da ordem legal.

Se Facundo Quiroga é narrado como representante do pampa barbarizado capaz apenas de destilar “sangue e crimes” (SARMIENTO, 2010, p. 295), o seu assassinato,

²⁷Sobre esse aspecto em *Facundo*: “o outro ficcionalizado é convocado como espectro (ou ainda, o monstro e o enigma, a síntese da cultura inimiga).” (PIGLIA, 2010, p. 33).

realizado a mando de Rosas mostra a face violenta e criminoso da nação e do Estado: “o assassinato de Quiroga é, assim, um ato oficial, longamente discutido entre vários governos, preparado com antecedência, e levado a cabo com tenacidade, como uma medida de Estado” (SARMIENTO, 2010, p. 36). O tom cartorial e arquivista da voz de Sarmiento – no caso de *Os sertões*, a morte de Antônio Conselheiro é tratada pelo viés cientificista, examinando-se os detalhes do corpo do morto – demonstra que tal fato foi uma estratégia política planejada pelo Estado argentino. É importante observar que Euclides da Cunha também utiliza uma linguagem científica, calcada nos modelos de verdade da época, para descrever o erro e a monstruosidade de Canudos, mostrando que os jagunços, devido à fase evolutiva de seu tipo biológico e social, não estão adaptados à organização política mais evoluída da república. Contudo, o erro, atribuído às formas de existência do pampa e do sertão pelo fato de serem atrasadas em relação aos padrões da vida moderna, transforma-se em crime do Estado. Assim, a ação delituosa do poder, ao assassinar Facundo e Conselheiro, expõe, na verdade, que o processo de modernização, tanto na Argentina como no Brasil, impõe a condição de exceção a grupos sociais que fazem parte desse sujeito coletivo que é o povo. Desse modo, a violência do direito se constitui na maneira pela qual essas populações são incluídas na cultura nacional apenas por meio da exclusão e da morte, o que é metaforizado pelos cadáveres de Facundo e Conselheiro.

Sarmiento busca silenciar sobre o crime do governo, realizado em nome da nação, ao concluir o livro apontando um futuro de progresso e civilização, o que interrompe a perspectiva trágica do destino do direito e do poder. *Os sertões*, como ampliação de *Facundo* (ECHEVARRÍA, 2014, p. 241), desloca esse futuro luminoso transformando o assassinato dos sertanejos de Canudos na impossibilidade de esquecimento do antigo. A imagem do cortejo dos derrotados, no final de *Os sertões*, não é horizonte²⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2011) glorioso da vitória da república brasileira sobre os sertanejos revoltosos, mas vocaliza os efeitos criminosos da assunção da vida destes pela máquina de guerra do poder republicano. A estatização do biológico (FOUCAULT, 2010, p. 201), assumida pela república brasileira com o objetivo de modernizar a vida econômica e social do país, adquire, de fato, a dimensão de delito diante da sua perda moral, representada pelo massacre dos milhares de jagunços flagelados e feridos:

²⁸Sobre a noção de horizonte em oposição à de imagem: “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande ‘linha’ de fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 87).

O arraial, *in extremis*, punha-lhes adiante, naquele armistício transitório, uma legião desarmada, mutilada, faminta e claudicante, num assalto mais duro que os da trincheira de fogo. Custava-lhes admitir que toda aquela gente inútil e frágil saísse tão numerosa ainda dos casebres bombardeados durante três meses. Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabouços esmirrados e sujos, cujos mulambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros – a vitória tão longamente apetecida decaía de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava (CUNHA, 1963, p. 459).

O triunfo em razão da vitória militar é a derrota moral do Estado brasileiro, revelando que a pobreza e o flagelo dos jagunços não são produtos de condições biológicas inferiores, mas fenômenos discursivos da cultura e da razão biopolítica em nome das quais se mata e se extermina como forma de desenvolver a gestão estatal da população e do patrimônio biológico da nação (FOUCAULT, 2010, 216-217). A vergonha indica uma cisão do narrador pela qual sua subjetividade é expropriada pela visão da “caqueirada humana” (CUNHA, 1963, p. 459), resto de sobreviventes da guerra, cujas situações de extrema pobreza e opressão só podem ser enunciadas pelo desconcerto de Euclides da Cunha. Essa lacuna do sujeito enunciativo é radicalizada na medida em que o narrador presencia o fato de o Arraial de Canudos ter se transformado numa verdadeira necrópole, de modo que a visão da sucessão de mortos desativa as oposições culturais e discursivas que sustentavam a voz narrativa, mostrando-as como agentes da violência:

Dizia-o, mais expressiva, a nudez dos cadáveres. Estavam em todas as posições: estendidos, de supino, face para os céus; desnudos os peitos, onde se viam os bentinhos prediletos; inflexos no último crisar da agonia; mal vistos, às vezes, caídos sob madeiramentos, ou de braços sobre as trincheiras improvisadas, na atitude de combate em que os colhera a morte. Em todos, nos corpos emagrecidos e nas vestes em pedaços, liam-se as proações sofridas. Alguns ardiam, lentamente, sem chamas, revelados por tênues fios de fumaça, que se alteavam em diversos pontos. Outros, incinerados, se desenhavam, salteadamente, nítidos, esbatida a brancura das cinzas no chão poento e pardo, à maneira de toscas e grandes caricaturas feitas a giz (CUNHA, 1963, p. 441).

As imagens catastróficas dos cadáveres devastados evidenciam que a politização da vida dos sertanejos se manifesta exclusivamente pela sua condição de vida sacra, ou seja, suas mortes, narradas como um gesto testemunhal do narrador, atestam que suas implicações dentro da ordem jurídico-política do Estado ocorrem somente pela exclusão de suas vidas. O crime do sistema jurídico político é tornar a morte do outro, principalmente o seu cadáver, o espaço de vigência da lei e, por conseguinte, de edificação do Povo nacional.

Se a cisão biopolítica do povo é “a estrutura política original” (AGAMBEN, 2010, p. 173), *Os sertões* assume essa dimensão de origem não pelo fato de indicar um começo metafísico e fundador da nação, senão como a sua falta constitutiva; um vazio que é a morada do morto, tornando-se, com isso, uma sepultura da história nacional. A presença dessa cova aberta no interior da vida social do país expressa um limiar temporal em que o futuro só se concretiza como passado, ou seja, como se as promessas da modernidade a partir da instauração da república – desenvolvimento econômico e social, organização política republicana e democrática e cidadania, entre outras – fossem barradas por cadáveres sempre a lembrar da impossibilidade de se construírem esses valores fundados na morte e no assassinato daquilo que não possui dignidade para o direito vigente.

O legado de *Os sertões*, assumido e acolhido pelos narradores cornelianos e rosianos, é esse fundo ou essa origem sacra (a *zoé*) sobre a qual se constroem a imagem pedagógica do povo brasileiro e também o gesto testemunhal a partir do qual tanto Riobaldo, como as personagens do Grotão, narra aquilo que é impossível para o outro relatar: a experiência da sua própria morte. A importância do testemunho reside na sua capacidade de impedir o arquivamento da primeira consignação e interpretação estatal (DERRIDA, 2001), na medida em que as vozes narrativas desarticulam as produções de esquecimento internas ao funcionamento do arquivo²⁹, tornando-se canal de enunciação das memórias de experiências subalternas e esquecidas.

Os narradores assumem o testemunho como uma função narrativa pela qual se enuncia a experiência daqueles a partir de cujas vidas “a soberania se manifesta e se torna realmente soberana, em que a exceção soberana se produz ao produzir o ser excepcional na violência de sua decisão” (PENNA, 2013, p. 45). O olhar para a violência assassina contra o outro desnuda a criminosa estrutura de implicação e de referência à vida sobre a qual se fundamenta a soberania e também o corpo político e nacional do povo, analisados por Agamben (2010).

Ao revelarem a estrutura de exceção subjacente à lógica soberana e, conseqüentemente, a produção de vidas matáveis, os testemunhos transformam a vida nua no domínio ético irredutível aos campos jurídico, religioso e moral (PENNA, 2013, p. 71). Esse significado ético se manifesta na imanência mesma das vidas nuas em que as predicções

²⁹Há sempre uma dimensão de esquecimento no arquivo, explicada por Giorgio Agamben: “O arquivo é, pois, a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significante como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra. (...) O arquivo é o não-dito ou dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez no ato de dizer *eu*.” (AGAMBEN, 2008, p. 145).

abstratas de pessoa humana perdem sentido e se tornam desprovidas de valor. As imagens dos cadáveres compõem esses espaço ético e enunciativo a partir de suas características espectrais, uma vez que suas aparições – essa visibilidade furtiva e inapreensível, o aparecer invisível num devir corpo cadavérico (DERRIDA, 1994, p. 21-22) – instauram o domínio do impessoal: “Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase: alguma coisa, entre alguma coisa e alguém, quem quer que seja ou alguém, alguma coisa, esta coisa aqui.” (DERRIDA, 1994, p. 21). Há, portanto, uma forte relação entre o espectro derridiano, a referência enunciativa do impessoal, analisada por Roberto Esposito (2012), e o testemunho, conforme Agamben (2008); todos esses elementos são entrelaçados nas imagens de personagens mortas testemunhadas por Riobaldo e pelas personagens cornelianas, de maneira a formar uma comunidade de espectros.

O gesto testemunhal de Riobaldo decorre de sua vivência ao lado de Diadorim, bem como da memória a partir da qual seleciona, recorda e narra, no presente da enunciação, a sua trajetória para o senhor da cidade. Seu relato se organiza em torno do seu amor por Diadorim³⁰, porque, desde o primeiro encontro na travessia do rio, a lei do destino do narrador-protagonista foi de se guiar por esse desejo. O sentimento de luto pela perda do seu grande amor desperta a recordação da trajetória de batalhas e guerras nas quais Riobaldo presencia o contato não apenas com diferentes experiências culturais do sertão, mas também com muitas mortes, tal como Euclides no final de *Os sertões*. O percurso compartilhado com Diadorim conduz o narrador-protagonista a conhecer personagens que compõem o povo³¹ do sertão. Porém, esse retrato, pelo fato de ser construído por meio de uma memória enlutada pela perda da pessoa amada, fornece imagens espectrais dessa população, expondo a situação dessas vidas sujeitas ao exercício do poder soberano do Estado nacional, representado por Zé Bebelo, e também dos chefes locais, como Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Hermógenes e Urutu-Branco.

A característica enlutada da rememoração de Riobaldo é uma guerra, no âmbito da linguagem, contra o esquecimento de mortes de sertanejos, porque o luto é um trabalho que

³⁰Willi Bolle analisa Diadorim como uma figura retórica que organiza o discurso de Riobaldo: “Diadorim é, portanto, o motivo condutor da história de Riobaldo. A rememoração da pessoa amada é para o narrador de *Grande sertão: veredas* o recurso capital para ele estruturar o seu relato.” (BOLLE, 2004, p. 200).

³¹Willi Bolle, sobre Diadorim representar o povo: “A paixão amorosa de Riobaldo por Diadorim é o medium, através do qual o romancista expressa seu amor pelo povo sertanejo. (...). Em *Grande sertão: veredas*, (...), o trabalho de luto do narrador pela pessoa amada faz com que se construa, através de uma linguagem inovadora, um símile de vida, um tablado da dança do labirinto, onde se apresenta, numa imensa coreografia, com tristezas e alegrias, a história do povo.” (BOLLE, 2004, p. 224-225).

consiste “em tentar ontologizar os restos, torná-los presentes” (DERRIDA, 1994, p. 24). A situação enunciativa de Riobaldo, então, desloca a relação, abordada por Walter Benjamin (1994), em *Experiência e pobreza*, entre o velho vinheiro que, no leito de morte, narra uma parábola aos seus filhos, transmitindo-lhes uma sabedoria compartilhada por gerações; o narrador-protagonista, mesmo sem estar literalmente no leito de morte, ocupa o lugar do velho vinheiro, pois sua narrativa ancora-se na morte e, por conseguinte, no luto interminável em virtude da perda do outro; o doutor do litoral é aquele que ouve, ocupando o papel dos filhos. Ao invés de narrar a sabedoria vivida por gerações, o significado simbólico da fala enlutada do narrador transmite uma experiência singular e coletiva de sofrimentos e dores vividos pela tradição dos oprimidos no sertão. Desse modo, o narrar de Riobaldo se funda na anterioridade do fantasma, ou melhor, sua identidade de narrador, seu *cogito*, afirma-se concomitantemente com o regresso dos espectros: “como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado?” (ROSA, 2009, p. 16).

Nesse sentido, a trajetória conjunta de Riobaldo e Diadorim coloca ambos num permanente devir do crime do direito, ou do soberano – crime metaforizado no *viver é muito perigoso* –, e, ao mesmo tempo, numa possibilidade sempre presente de aparecimento fantasmático do outro. Isso faz com que Riobaldo se situe não apenas após o delito, mas também na posição daquele que presencia a violência assassina, depara-se com ela e a pratica. Se a lei se constitui por meio da relação exclusão-inclusiva estabelecida entre o soberano e as vidas sacras, o percurso de Riobaldo, em virtude de testemunhar uma sucessão de assassinatos, é marcado pela constante força de imposição e suspensão da lei. Assim, o seu relato acompanha esse devir da lei e do crime por meio de cesuras e interrupções em que a memória da travessia individual do narrador-protagonista é suspensa para dar lugar à emergência da voz espectral do outro, tal como acontece após o cessar fogo na Fazenda dos Tucanos com a exposição dos despojos daquela batalha:

Ali, dos meus companheiros, tantos mortos. Acaso, que companheiros eram; e agora o que se depositava deles era o assunto de lembranças, e aquele amassado e envelhecido feder, que às horas repontava. Constatado que produziam isso, mesmo estando amontoados no cômodo soturno, entapadas as frestas da porta. (...). Aqueles mortos – o Jósio, entortado prestes, com pedaços de sangue pendurados do nariz e dos ouvidos; o Acrísio, repousado numa agência quieta, que ele não havia de em vida; o Quim Pidão, no pormiúdo de honesto, que nunca nem tinha exagerado trem-de-de-ferro, volta-e-outra a perguntar como seria; e Evaristo Caitité, com os altos olhos afirmados, esse sempre sido prazenteiro no meio de todos (ROSA, 2009, p. 235-236).

O olhar do narrador interrompe a lembrança no momento em que os judeus e o grupo comandado por Zé Bebelo acordam a paz. As perdas decorrentes das batalhas sangrentas travadas na Fazenda dos Tucanos impõem um corte no caráter autobiográfico da narrativa, em cuja lacuna emerge o que se poderia pensar como a verdade do outro, ou seja, o sofrimento e a dor dos companheiros mortos. Essa cesura fantasmática só se torna possível pelo fato de Riobaldo ser um sobrevivente da batalha, ou seja, é aquele “que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). No entanto, presenciar esses assassinatos impõe o contato com um sofrimento excessivo, com uma dor muito grande do outro e, com efeito, impossível de ser esquecida, o que implica a constatação de uma distância entre os fatos e os seus efeitos, os impactos violentos no outro. Esse intervalo é pontuado, em vários momentos da história, sobretudo quando o narrador pensa sobre as dificuldades de lembrar e contar as batalhas na fazenda:

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma ideia se faça. Altas misérias nossas. (...) Mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes, por causa. (...). Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... (...). Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (ROSA, 2009, p. 223).

O contar pressupõe uma historicidade, um devir do sujeito enunciativo, metaforizado na imagem do rio. A narrativa, então, possui dupla lacuna: a do tempo que impõe a necessária seleção dos fatos, ressignificando-os a partir do presente enunciativo; e a do ato de testemunhar o sofrimento dos mortos, cuja dor excessiva extrapola a constatação do acontecido, tornando-se ele intestemunhável para o sobrevivente Tatarana. Entretanto, essa impossibilidade é a lacuna constitutiva do testemunho; é o vazio ocupado pelos cadáveres dos companheiros, cujo silêncio e ausência de voz o sobrevivente procura ouvir e vocalizar em seu testemunho, sendo, portanto, “uma fala que ouve e que se substitui ao silêncio da multidão dos mortos” (PENNA, 2013, p. 57) do sertão.

Essa condição de falar no lugar do outro, inscrevendo na enunciação a não fala do morto, estrutura o gesto testemunhal de Riobaldo em torno da sua “subjetivação imprópria” (PENNA, 2013, p. 65), o que significa dizer que a sua fala é um dito singular que, separada e, ao mesmo tempo, em relação com um ausente, testemunha toda uma comunidade coletiva de

cadáveres. Assim, instaura-se o domínio do impessoal pelo qual se desativa a estrutura interlocutora construtora das propriedades do sujeito e da pessoa humana (ESPOSITO, 2012, p. 106-109), estabelecendo-se essa exterioridade intervalar da perda e do cadáver.

Por outro lado, é necessário o reconhecimento dos falecidos, pois é preciso “identificar os despojos e (...) localizar os mortos (...); saber de quem é propriamente o corpo e onde este repousa” (DERRIDA, 1994, p. 24-25). São as lembranças dos nomes e das características de cada um o que assinala uma diferença com o testemunho distanciado de Euclides, que mantém a massa de mortos de Canudos na condição de anônimos. Desse modo, a identificação –“Ali meus companheiros” (ROSA, 2009, p. 235) – desativa a oposição vidas dignas e indignas de serem vividas, entre o soberano e a vida nua, de tal maneira que a voz testemunha somente enquanto pessoa ordinária sobre viventes comuns, em que todos se colocam num domínio do impessoal, desprovido das predicções hierárquicas de humanidade. Há um fundo ético ruinoso nessa enunciação que atesta o desmoronamento de qualquer fundamentação da dignidade da pessoa ou de adequação à norma (AGAMBEN, 2008, p. 76). O surgimento dessa situação ética baseada na ruína dos pressupostos jurídicos de humanidade se deve também à perspectiva instável de Riobaldo, que, movendo-se entre diferentes grupos de jagunços, enuncia a permanente situação extrema³² no sertão caracterizada por guerras de soberanos rivais (incluindo aí o próprio Estado nacional):

Descansava de todo desânimo. Andando que aquele ataque nosso não servia para resultado nenhum, e eu carecia de avistar os outros, saber de qualquer contagem de balanço, de quantos tinham morrido ou estavam mal. Eu queria saber, dos deles e dos nossos. Combate sem cabimento! Só o tiroteio, repetido reproduzido (ROSA, 2009, p. 140).

Lutando ao lado de Hemógenes (de Joca Ramiro e Medeiro Vaz) contra Zé Bebelo, a personagem quer saber dos mortos de ambos os lados por ter também pertencido ao outro grupo e também por ser, nesse momento da história, um instrumento de guerra do poder. A não fixidez de Riobaldo, ao ocupar o lugar de uma identidade instável, em constante devir, o faz ver não apenas a ausência de sentido daqueles conflitos – talvez o único

³²Este trabalho vale-se da análise de situação extrema de Giorgio Agamben: “O paradigma da ‘situação extrema’ ou da ‘situação-limite’ foi frequentemente invocado no nosso tempo tanto pelos filósofos quanto pelos teólogos. Desempenha função semelhante àquela que, segundo alguns juristas, corresponde ao estado de exceção. Assim como o estado de exceção permite fundar e definir a validade do ordenamento jurídico normal, também é possível, à luz da situação extrema – que no fundo é uma espécie da exceção – julgar e decidir sobre a situação normal. (...). Assim, em Bettelheim, o campo, como situação extrema por excelência, permite que se decida sobre o que é humano e o que não é, permite que se separe o muçulmano do homem” (AGAMBEN, 2008, p. 56).

significado seja a própria existência e funcionamento do soberano e do direito como ato de guerra –, mas também que estes assinalam a indistinção entre a norma, a situação normal, e a exceção, a situação extrema: “*Só o tiroteio, repetido reproduzido*” (ROSA, 2009, p. 140, grifo nosso). A situação-limite e paradoxal, expondo o jagunço à lógica do poder, transforma esse vivente necessariamente em vida nua e, por conseguinte, no domínio de manifestação da lei, como uma espécie de coisa manejada pelo soberano. No entanto, é em torno dessa situação extrema que a vida nua, exatamente pela seu estado degradante em função da exposição à máquina de guerra do soberano, torna-se “o guardião do umbral de uma ética, de uma forma de vida, que começa onde acaba a dignidade” (AGAMBEN, 2008, p. 76). Ao se colocar como um herdeiro dos despojos mortais da guerra, a personagem atesta que a convivência entre situação extrema e normal torna o jagunço uma figura limite em que os valores morais de humanidade são colocados em questão.

Tal realidade extrema, em que a exceção se torna a regra, em que a figura extrema da vida nua, em sua própria imanência, corrói e, ao mesmo tempo, instaura uma outra ética do comum, configura-se também no Grotão a partir de uma perspectiva testemunhal do narrador. A voz narrativa constrói cenas em que as personagens, ao se depararem com o sofrimento e a dor de escravizados assassinados ou agonizando, falam “por aquele que não está mais aqui” (PENNA, 2013, p. 62). A função do testemunho expõe a insuficiência jurídica em incluir, no sistema legal, fatos acontecidos no Grotão e que dizem respeito tanto à morte do escravizado Florêncio, aparecido enforcado após ter tentado matar o Comendador, como às imagens dos negros na enfermaria da fazenda. As dúvidas em torno do caso de Florêncio – foi assassinado ou se matou? – fazem a personagem Sinhá Rôla se lembrar das feições dolorosas do cadáver:

A imagem do negro Florêncio, tal ainda o vira em visão inapagável, carregado brutalmente amarrado em um longo e forte galho de árvore apenas podado a machado, a língua pendente, os olhos a saírem das órbitas, e a liana cujo laço o estrangulava a se arrastar pelo chão, de vez em quando a tirava de seu ensimesmamento e a fazia estremecer com sua recordação obsedante. (PENNA, 1970, p.186).

A perspectiva de uma agregada da família, oriunda da linhagem do patriarca, sobre aquele corpo enforcado não possui nenhuma legitimidade para vocalizar essa dor, para se colocar no lugar do outro, exatamente por ela desfrutar de uma posição hierarquicamente superior; essa visão, no entanto, revela uma forte dessubjetivação de Sinhá Rôla, em cuja cisão se abre o espaço de enunciação do corpo destruído do escravizado, tornando a ilegitimidade inicial da sua voz uma posição enunciativa legítima. Legitimidade que se

sustenta na produção da imagem de Florêncio enforcado, mostrando-se a violência de sua morte e, conseqüentemente, a dor do morto. Essa recordação fantasmagórica testemunha a mesma situação extrema – vivida pelos companheiros de Riobaldo–, em que a norma e a exceção passam a conviver entre si na imagem do cadáver, isto é, da vida nua.³³

Esse corpo suscita um tensionamento do significado do delito como fato transgressor da lei. A morte ilumina a origem familiar de Florêncio e as circunstâncias que o conduziram ao Grotão. Filho de um Senhor com uma mucama, ambos – o pai e a mãe – foram mortos pela esposa legítima que, na seqüência, vende o menino para o Grotão. A partir da sua história familiar, Florêncio se constitui como aquele que vem após uma seqüência de delitos, ou seja, é fruto e herdeiro de um amor criminoso, do assassinato pela esposa do pai e, por fim, da própria escravidão. Chegando sob essa assinatura no Grotão, passa a viver revoltado e decide se vingar³⁴ do Comendador, que o tratava como um escravo qualquer, ignorando o fato de ele ser filho de um fazendeiro.

A morte do cativo convoca o esclarecimento do ocorrido, opondo versões que oscilam entre o homicídio e o suicídio. Tanto a presença do escrivão, autoridade legal do Estado, como a do padre parecem apenas confirmar a versão oficial do suicídio; por outro lado, as escravas e Mariana lutam contra esse discurso sobre a morte de Florêncio. A Senhora, ao pedir a encomenda do corpo ao padre, assume que o escravizado foi assassinado, o que significa um enfrentamento importante ao seu marido. Por sua vez, Balbina, mucama das agregadas, fala: “– Nanhã, eu acho não ter sido ele quem se matou, ele foi matado...” (PENNA, 1970, p. 167). Embora não revele o autor do crime, mantendo-o numa estrutura gramatical indeterminada, o enunciado comprova o caráter delituoso do acontecido. Contudo, a fala da personagem, diante de sua subalternidade, não tem força para romper com a versão estabelecida na casa, o que se verifica na repreensão feita pela interlocutora, Dona Inacinha. Além disso, Balbina passa a ser vigiada pelo feitor. Portanto, tal como no sertão de Rosa, as relações escravocratas transformam o Grotão no espaço de situação extrema, em que a

³³“É precisamente tal incrível tendência da situação-limite em transformar-se em hábito o que todas as testemunhas, mesmo as que, submetidas às condições mais extremas (...), o atestam unanimemente.” (AGAMBEN, 2008, p. 57).

³⁴Sobre a motivação da vingança de Florêncio: “A motivação parece advinda de um desejo de vingança, mas do quê precisamente? A primeira resposta que se desenha é que a própria escravidão já seria justificativa suficiente. Há também o ingrediente individual: Florêncio era filho natural de um fazendeiro – fazendeiro como o proprietário do Grotão. Soma-se a isso o relacionamento com Dona Mariana. A aproximação entre eles levanta outras possíveis razões para a tentativa de assassinato do Comendador. Essas aproximação poderia ser amorosa e sexual, o que geraria a necessidade de afastar o dono do Grotão.” (SANTOS, 2004, p. 20-21).

indistinção entre a exceção e a norma torna a própria ideia de crime, de transgressão da lei, uma concepção jurídica só válida pela sua suspensão, ou pela sua invalidade.

A questão envolvendo o delito e a morte de Florêncio descortina o mecanismo da divisão proprietários e escravizados em torna da qual se estrutura a escravidão no Brasil: a posse sobre alguns sujeitos se baseia na redução destes a coisas, cuja propriedade é determinante para a atribuição do status de pessoa. Desse modo, é apenas o proprietário que se encontra sob o predicado da pessoalização (cf. ESPOSITO, 2015). Fruto de um relacionamento entre um fazendeiro e uma mucama, Florêncio representa uma espécie de curto-circuito no funcionamento desse dispositivo, visto que é transformado em escravo pelo ato da esposa viúva: “Quando se viu sozinha, dona única da propriedade e de todos os escravos, vendera o filho de sua rival, pois tinham esquecido de fazê-lo livre” (PENNA, 1970, p. 199). É um esquecimento do pai aliado ao rancor da mulher que o torna escravo. Essa espécie de maldição da personagem se materializa no testemunho do espectro, pois este desarticula essa dicotomia por meio de uma imagem cuja aparência de dor e de sofrimento desmascara a dimensão inimaginável da violência subjacente aos atributos de humanidade, pessoa e proprietário. Além disso, o espectro de Florêncio instala o domínio do impessoal, abrindo uma indistinção entre humano e não humano. A sua imagem fantasmática, então, passa a se constituir pelo “não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido” (DERRIDA, 1994, p. 21), o que desativa a noção de coisa que fundamenta o conceito jurídico de propriedade. O devir espectral de Florêncio, testemunhado por Sinhá Rôla e também por Libânia, carrega consigo a maldição de assombrar a lei que estrutura as relações jurídicas entre proprietário e escravo.

O cadáver do escravizado e o dos jagunços, ao estarem destruídos e aparecerem como fantasmas àqueles que os testemunham, rompem a lógica do poder, tanto dos chefes sertanejos como do Comendador, uma vez que a soberania funciona exatamente no manejo do corpo do outro como um objeto, uma coisa instrumentalizada para a guerra ou para o trabalho compulsório.

O ato de testemunhar a morte, ao desativar o funcionamento excludente de pessoa, transforma o domínio do impessoal em um espaço em que se desarticula a oposição entre vida nua e vida qualificada, ou entre vidas matáveis ou dignas de viverem. Isso acontece no momento em que as senhoras vão passear pelo sobrado do Grotão e acabam dentro da enfermaria dos cativos. Nessa cena, o testemunho adquire um sentido conflituoso, porque o olhar que atesta a condição de morto-vivo do cativo doente expõe ao observador a violência sobre a qual se baseia sua posição hierarquicamente superior na casa: “e mais receosa ficou ao

ver surgir de sob as cobertas dos catres a figura negra e estremunhada de cada doente, a fitá-la com os olhos vermelhos e brilhantes” (PENNA, 1970, p. 237). O observador dessa cena é Dona Maria Violante, que aceitara o passeio pela casa como uma estratégia para consolidar uma posição de agregada dentro daquela estrutura (RODRIGUES, 2006, p. 159). No entanto, sua jogada não dá certo, porque, ao se deparar com alguns cativos enfermos em condição agonizante – “se viu em plena enfermaria cercada de catres onde jaziam dez pretos que se puseram a gemer quando as senhoras entraram” (PENNA, 1970, p. 236) –, Dona Violante sente um choque capaz de produzir um desconcerto de sua subjetividade. Essa despossessão de si, estendida também às outras senhoras companheiras do passeio, desarticula a oposição ética entre vida indigna e vida digna de ser vivida a partir da qual se fundamenta a ordem soberana e familiar vigente no Grotão.

Essas imagens, tanto a dos jagunços como as dos escravizados, evidenciam a inadequação das fontes jurídicas de normatização da vida social, porque esses corpos destruídos e agonizantes se encontram em uma situação de degradação extrema. Tal condição mostra que os sistemas de poder nacional, praticados no sertão e no Grotão, retiram qualquer forma de dignidade dessas vidas nuas, cujas mortes indignas – restos de lutas entre chefes políticos ou mesmo o enforcamento – atestam o horror e o sofrimento a partir dos quais se constitui a cisão biopolítica do povo dentro do Estado-nação.

O conjunto dos testemunhos forma uma comunidade de espectros que apresenta uma contestação aos horizontes da glória nacional contida nos arquivos. Ao não tratar da reconstituição verídica dos fatos, sobretudo quando estes atestam a violência de dimensão inimaginável, o testemunho produz uma exterioridade com relação ao arquivo. A liberação de imagens espectrais, de vidas nuas expostas ao soberano, compõe uma comunidade de sobrevivências que restam apenas como experiências do impessoal, em que aparece uma ética totalmente desprovida das categorias jurídicas e abstratas de humanidade e pessoa. Tal espaço, então, desativa as predicções jurídicas e morais como vida digna e indigna de ser vivida; culpa e inocência; obediência e transgressão, mostrando-as como máquinas geradoras da violência biopolítica que cesura, exclui e, conseqüentemente, fundamenta a subjetividade coletiva e política do povo nacional.

Os dispositivos jurídicos do Estado-nação são incapazes de apagar definitivamente o seu passado de violência, uma vez que a comunidade de espectros do sertão e do Grotão se constitui na herança histórica do Brasil, transformando o passado da nação numa pendência que diz respeito ao grande clamor por justiça contra as injustiças vividas e sofridas no pretérito. O testemunho, então, não só possibilita o retorno, o regresso do

fantasma, mas também mostra que a própria afirmação coletiva da nação, enquanto sujeito de uma coletividade, implica necessariamente a presença de uma dívida com os cadáveres tanto do Grotão quanto do sertão: é um eu coletivo cuja temporalidade pressupõe a temporalidade deslocada, fora do eixo, do fantasmático.

Há um choque, pois, de temporalidades: o tempo do retorno espectral da herança comum dos mortos e a temporalidade do direito, e suas predicções jurídicas e morais, baseado na “*força da coisa julgada (...)*. A produção da *res judicata* – com a qual a sentença substitui o verdadeiro e o injusto, vale como a verdadeira a despeito da sua falsidade e injustiça – é o fim último do direito” (AGAMBEN, 2008, p. 28). Ora, se a comunidade não é da ordem da coisa, mas da não coisa, isto é, da ferida, da fratura, do trauma criminoso (ESPOSITO, 2010)³⁵ relacionados com a herança fantasmática da cesura biopolítica da nação, a ordem jurídica, com efeito, tem como finalidade apenas o ato mesmo de julgar (AGAMBEN, 2008) no sentido de encobrir a realidade abissal do comum sobre a qual se erige a sociedade. Ou seja, o caráter autorreferencial do direito (AGAMBEN, 2008) visa apenas encobrir a temporalidade espectral do comum que assombra a história nacional.

Os testemunhos já analisados de *A menina morta* e *Grande sertão: veredas* não apenas evidenciam uma exterioridade ao arquivo da nação, mas também assombam os dispositivos jurídicos encenados nessas narrativas, revelando-os como formas sociais peremptas, isto é, sem eficácia e em estado de ruína. No caso de Cornélio Penna, não há o esclarecimento sobre a morte de Florêncio, e, ampliando a comparação, no livro *Fronteira*, a menção ao crime da família de Maria Santa não é explicada completamente. O juiz, que aparece na história, apenas alude à vontade de esclarecimento: “Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!” (PENNA, 2008, p. 41). A insuficiência do direito repousa no estado de suspensão da máquina de julgar incapaz de proferir uma sentença, o fato de não haver um processo, nas duas narrativas de Penna, indica a inoperância de a força da coisa julgada fazer justiça às vozes espectrais testemunhadas tanto em *A menina morta* como em *Fronteira*. Em *Grande sertão: veredas*, por sua vez, a cena do julgamento, embora abra espaço às vozes dos jagunços, demonstra o fracasso do direito em tentar fechar os abismos (FELMAN, 2014, p. 128) espectrais da nação, pois a punição de Zé Bebelo não encerra as guerras do sertão, mobilizando Hermógenes e Ricardão a matar Joca Ramiro.

³⁵“É precisamente a não-coisa da coisa que é nosso fundo comum. Todas as estórias que contam o crime fundador, o crime coletivo, o ritual assassino, a vítima sacrificada na história da civilização não fazem nada mais a não ser evocar metaforicamente o *delinquere* que nos mantém juntos, no sentido técnico da ‘lacuna’ e da ‘ausência’; a fratura, o trauma, a lacuna a partir dos quais nos origina. Não a origem, mas sua ausência” (ESPOSITO, 2010, p. 8).

A força do gesto testemunhal das narrativas corneliana e rosiana, ao desnudar o arquivo espectral da nação e a própria inoperância do direito, acena para uma forma de justiça profundamente vinculada com a herança do passado fantasmático do Brasil. Os testemunhos, portanto, assumem a injunção e o apelo da anterioridade dos cadáveres e dos agonizantes como gesto messiânico, de um messianismo desprovido de messias e religião (DERRIDA, 1994, p. 86), cujo significado de justiça repousa numa promessa de emancipação, sobretudo enquanto abertura ao por-vir. Ou seja, abrir-se a outro tempo não marcado pelas normatizações e cesuras biopolíticas.

3.2 A injunção trágica de Carlota

A figura do crime, em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*, acena para a presença de uma dimensão trágica nesses dois romances. Esse significado se baseia na manifestação do crime como uma maneira de rememorar as guerras e assassinatos constituidores e formadores da lei, do direito e do Estado³⁶. As duas obras evidenciam a presença de um conceito de tragédia analisado por Derrida: “Só há tragédia, só há essência do trágico desde que haja essa originaridade, mais precisamente, essa anterioridade pré-originária e propriamente espectral do crime” (DERRIDA, 1994, p. 38). Assim, a encenação das estruturas de poder no Brasil, presente nos dois livros, remete às heranças criminosas que construíram seus sistemas jurídicos vigentes. A característica espectral dessas heranças implica um retorno que assombra e amaldiçoa o poder no sentido de desestabilizar as bases legais do Estado.

Sobre a relação entre o delito, o direito e a tragédia, é importante considerar a leitura que Jacques Derrida faz da personagem Hamlet de Shakespeare, entrelaçando esses três elementos com a herança. Primeiro, Derrida pensa na figura do trágico como um legado demoníaco da origem assassina do direito, visto que esse erro fundador impõe ao sujeito o destino inelutável de repará-lo e vingá-lo com vistas à correção do mundo e da história. Essa tensão evidencia a característica trágica contida na trajetória de Hamlet, cujo destino, assim, está duplamente amaldiçoado: de um lado, ele pragueja contra o fato de nascer em virtude do direito, de ter que consertar seus erros, de colocá-lo no rumo correto; por outro, reprova,

³⁶Para Michel Foucault, as tragédias gregas e as de Shakespeare, Racine e Corneille são rituais de memorização dos problemas do direito público, sobretudo das formas de violências que legitimaram a ascensão do soberano ao trono (FOUCAULT, 2010, p. 147).

diante desse fado inevitável, a própria ordem jurídica de tê-lo incluído numa geração que veio depois do crime, de tê-lo feito herdeiro dessa originária violência:

O golpe fatal, o erro *trágico* que teria sido feito em seu nascimento, a hipótese de uma perversão intolerável na ordem de seu destino, consiste em tê-lo feito *ser*, ele, Hamlet, e *nascer*, para o direito, em vista do direito, chamando-o assim a endireitar o mundo, a colocá-lo no reto caminho, a pôr o direito, a fazer justiça e a corrigir a tortuosidade da história(...). Hamlet amaldiçoa o destino que o teria destinado a ser o homem do direito, justamente como se amaldiçoasse o direito mesmo que teria feito dele um reparador de erros, aquele que não pode vir, como o direito, senão após o crime (DERRIDA, 1994, p. 38).

No que se refere à análise de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*, a questão importante é pensar no modo como essa dimensão trágica se insere na economia formal dos dois textos e, além disso, o que tal dimensão revela sobre o exercício da violência e do poder no Brasil. Um primeiro ponto de reflexão deve considerar que as duas obras estabelecem uma tensão com as leituras de Derrida (1994) e Foucault (2010) a respeito da tragédia, não no sentido de se opor ou simplesmente deslocar seus conceitos, mas, sobretudo, na capacidade que essas vozes narrativas possuem de encenar aspectos do trágico não percebidos por ambos os filósofos.

No caso do romance de Cornélio Penna, a personagem Carlota, filha mais velha da família proprietária do Grotão, caracteriza-se por uma trajetória destinada a cumprir os objetivos do poder soberano. Seu pai, o Comendador, convoca a personagem a retornar da Corte, onde reside e estuda, para a fazenda. Dona Virgínia é quem recebe a tarefa de buscar Carlota e trazê-la de volta para viver junto aos pais. No momento em que é designada para essa missão, a senhora vocaliza a posição e o propósito do poder – papel este que realiza em toda a narrativa: “com que gosto vou buscar a nossa priminha! Virá alegrar aqui o Grotão, que está feito casa assombrada...” (PENNA, 1970, p. 105). A sua fala demonstra o fundo político da tarefa: buscar Carlota, trazê-la de volta à casa dos pais, significa combater o desajuste do Grotão, retirá-lo da situação de declínio em que se encontra em virtude da morte da Menina³⁷, irmã mais nova de Carlota. O uso do termo “assombrada” evidencia a situação fantasmática que assola a fazenda, a sua ruína, de modo que a luz do reino³⁸ encontra-se ofuscada pelo

³⁷É importante observar que, no primeiro capítulo, a análise propõe a leitura da morte da Menina e de Diadorim como a manifestação da emergência, da irrupção, da *communitas*, conforme a reflexão de Roberto Esposito a respeito desse conceito.

³⁸A noção de reino é desenvolvida por Giorgio Agamben (2011), no livro *O reino e a glória*, em que analisa a cisão entre soberania e governo fundamentada, respectivamente, na teologia de um Deus

aparecimento intermitente e sombrio de vozes espectrais que compõem uma comunidade oculta no contexto da fazenda.

A chegada de Carlota carrega a injunção do poder tanto de restaurar a legitimidade do soberano, no caso o pai, como de garantir o governo da casa, o controle sobre os sujeitos a fim de manter a coesão do corpo social. A força performativa³⁹ dessa tarefa é tão violenta que determina a entrada em cena da personagem no próprio corpo textual da narrativa como uma espécie de novo começo do romance, visto que a voz narrativa passa a acompanhar os passos da filha. O narrador enuncia que a chegada de Carlota na fazenda, assim como a violência interpretativa do discurso do direito (DERRIDA, 2007, p. 24), representa a força de união e de reunificação dos membros do corpo político: “Chegara como o sopro novo e poderoso da vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda. Cada qual sentia no íntimo, ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal corroía suas entranhas...” (PENNA, 1970, p. 225). O narrador, nesse trecho, utiliza um vocabulário biológico para se referir ao Grotão: “uma grande mola parecia ter-se quebrado na fazenda e todo aquele organismo (...) perdera o seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante” (PENNA, 1970, p. 225). O sentido metafórico do trecho exhibe o significado da maldição imposta a Carlota pelo seu pai: o seu caráter imunitário, conforme conceito elaborado por Roberto Esposito (2010), que visa proteger a vida da máquina social contra a iminente heterogeneidade (a emergência da *communitas* desencadeada pelo *munus*, ou seja, o dom e o vazio suscitado pela morte da Menina), combatendo, com isso, a temporalidade decadente. A entrada em cena de Carlota é também um novo fundamento do poder, ou uma estratégia de restabelecer a sua legitimidade.

Esse processo de subjetivação ocorre no momento em que Carlota é identificada, ou se identifica, com o patriarca e a Menina morta. A personagem, na volta à fazenda, alimenta a expectativa de ver o seu pai, o que, no momento de sua chegada, é frustrado pela ausência dele em sua recepção. Mesmo assim, no primeiro diálogo dos dois, Carlota demonstra grande admiração pelo corpo do patriarca, observando suas formas e sua beleza. A

transcendente e na teologia econômica (*oikonomia*), concebida como dimensão doméstica e imanente das vidas divina e humana. “do primeiro paradigma derivam a filosofia política e a teoria moderna da soberania; do segundo, a biopolítica moderna até o atual triunfo da economia e do governo sobre qualquer outro aspecto da vida social” (AGAMBEN, 2011, p. 13).

³⁹Derrida (2007) pensa na função do elemento performativo da linguagem como uma força interpretativa cuja violência funda o direito, impõe a lei. Agamben (2011), numa linha de reflexão próxima à de Derrida, analisa o papel do performativo no estatuto do juramento no sentido de analisá-lo como um elemento da língua importante para o ritual do juramento, pois seu ato verbal realiza o significado.

imagem fálica de grandeza e força varonil (DERRIDA, 2008, p. 284) – “viu então com ansiosa surpresa que ele era ainda o mesmo homem belo e ágil sempre visto em seus sonhos” (PENNA, 1970, p. 231) – associa-se à força mística de sua autoridade em determinar os rumos da vida da filha, anunciando seu casamento: “A jovem baixou a cabeça e fez-se rubra. Era como se dentro dela se erguesse o cântico da vida e da força, como se as portas de seu destino se abrissem de repente, e mostrassem haver agora nova razão para existir e justificar-se perante todas as dores.” (PENNA, 1970, p. 233).

O anúncio do casamento adquire força legal pelo fato de que a sua simples enunciação estabelece uma nova direção na vida de Carlota. A aceitação resignada da ordem de seu pai, sem esboçar nenhum questionamento ou crítica – posição que mudará no decorrer da história –, evidencia o “fundamento místico da autoridade” (DERRIDA, 2007, p. 25), cuja violência interpretativa (DERRIDA, 2007, p. 24) realiza e efetiva a lei como um ato de fé, dispensando qualquer justificativa sobre a sua legalidade, legitimidade ou justiça. A autoridade do patriarca, desse modo, representa a ordem jurídica dentro do Grotão, de maneira que a força legal e verídica de sua fala, calcada apenas na sua potência fálica, na posição de soberano inalcançável a qualquer morador da fazenda, captura a autonomia de Carlota, amarrando o destino desta à vontade do patriarca.

Por outro lado, é importante observar que a ambiguidade do trágico se apresenta na trajetória da personagem pelo fato de que o seu destino está determinado pelo poder, especificamente em consertar o mesmo, e, ao mesmo tempo, em decorrência dessa situação imposta, que ela perceba a ferida, o assassinato inscrito no corpo da lei. O momento fundamental de encenação pública do mundo social do Grotão ocorre na hora das refeições, porque é o momento em que as funções e posições de cada um ficam mais visíveis. A visibilidade das máscaras de todos, durante o primeiro almoço dentro da casa, é percebida por Carlota não apenas pelo que mostram, mas principalmente por aquilo que escondem: segredos, angústias e sofrimentos. Essa perspectiva inicial é metaforizada na seguinte passagem: “em seus olhos havia silencioso delírio” (PENNA, 1970, p. 229). Há um estranhamento e um deslocamento inicial em seu olhar, cuja loucura percebe aquilo que a racionalidade da lei quer esconder:

Tudo imaginado por ela sozinha, no recreio do colégio ou no grande dormitório, quando despertava durante a noite, desaparecera, e quanto mais se aproximava da fazenda, mais sentia abrirem-se diante de seus pés obscuros precipícios, tristes armadilhas, ausências inexplicáveis e tinha medo de procurar esclarecê-los (PENNA, 1970, p. 229).

O receio, a apreensão e a insegurança inicial da personagem demonstram essa relação de deslocamento diante do contexto do Grotão. Além do casamento, a duplicidade com sua irmã se torna um instrumento para suprimir o ímpeto que visa esclarecer esses segredos e encaixá-la dentro da ordem da fazenda. O duplo aparece em momentos em que alguns personagens confundem as imagens de uma irmã com a outra. Essa mistura entre ambas é feita pelas pessoas que conviveram com a Menina morta, tal como as mucamas, Celestina e Manuel Procópio, entre outros; são lembranças de momentos passados com a Menina que emergem no presente e se projetam sobre Carlota, cuja imagem é associada também ao quadro da irmã mais nova exposto numa das salas da casa. Além das leituras críticas sobre o significado da Menina morta, é importante observar que a duplicidade impõe a Carlota uma herança baseada nessa memória familiar e na presente situação de decadência do Grotão. É um legado que propõe, num primeiro momento, a injunção de repetir a figura da sua irmã, de ocupar o mesmo espaço dentro da casa, de torná-la uma figura do mesmo. Essa é a expectativa que todos alimentam como um meio de restabelecer a grandeza do reino, recolocando-o num trilho histórico linear.

O duplo da Menina e o casamento forçado configuram a presença da maldição na vida da personagem, pois condicionam o seu destino ao restabelecimento do poder. Libânia sabe, por exemplo, que o matrimônio será com algum barão, o que tornará Carlota baronesa, e, assim, começa a juntar flores para proteger sua sinhazinha da nocividade da imposição desse laço afetivo: “– Eu digo, Nhanhã, que não vou esquecer de ajuntar um raminho de arruda e outro de manjerição, para livrar Sinhazinha Carlota do mau... – Que mau, Libânia? – O mau, senhora Dona Celestina, ele é só um” (PENNA, 1970, p. 219). Nesse diálogo, o mau, relacionado com a união matrimonial, alude à maldição que faz de Carlota o instrumento imunitário da lei em suturar as feridas abertas pela morte de sua irmã no reino do Grotão. Desse modo, há um sacramento do poder pelo qual o corpo da lei é encarnado no corpo da personagem, na medida em que ela preenche a cisão do reino e recalca o fantasma sacrificando a sua própria vida.

Sob esse ponto de vista, dois aspectos ganham destaque: primeiro, o matrimônio forçado é um pacto, um negócio, conforme as palavras da personagem Manuel Procópio: “– Bem, vamos dormir, pois o negócio está feito.”(PENNA, 1970,p.293). Tal acordo reduz a vida de Carlota a pura vida biológica no sentido de matá-la metaforicamente em um casamento cujo objetivo reside em repetir a vida conjugal dos seus pais (que está destruída pelo conflito aberto entre ambos) para dar continuidade e desenvolvimento à vida na fazenda. Na verdade, a preocupação do patriarca é não apenas impedir a desagregação social da

propriedade, mas também estabelecer uma aliança política capaz de restaurar o poder de seu grupo no âmbito do Estado nacional. Por isso aparecem, em algumas passagens, referências às crises econômicas e políticas da época⁴⁰. Desse modo, o matrimônio é um vestígio da narrativa romanesca que ilumina alegoricamente um aspecto do enredo da história do Brasil: a emergência da *communitas* no Grotão indica o risco do desmoronamento da estrutura de poder do império no final do século XIX, visto que a ruptura do sistema social da fazenda cafeeicultora (a crise da soberania do Comendador) aponta para a abertura de um espaço do comum em âmbito nacional. Portanto, a união entre as famílias pelo laço afetivo, em virtude da crise que vivem, é o ponto de uma interseção alegórica entre o aparecimento da comunidade no Grotão e também na sociedade brasileira no final do século XIX.

Os espectros que rondam a fazenda espelham os espectros que começam a aparecer com a crise do sistema monocultor e escravocrata do Império, principalmente pelo fato de que o aumento das revoltas dos cativos alimenta o temor crescente de uma guerra civil ou uma rebelião generalizada como acontecera, respectivamente, nos Estados Unidos e no Haiti (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 300). Para recalcar o perigo de uma guerra de escravizados contra o contrato político estabelecido após a independência, é importante reconstruir as bases familiares dessa estrutura de poder. No caso do Brasil, conforme leitura de Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 49-50), a vida familiar, calcada sobre o modelo do direito romano, serve como paradigma para a construção da esfera pública⁴¹, de maneira que não há uma clivagem, um corte, com o âmbito doméstico, mas uma fronteira porosa entre ambos. Nesse espelhamento entre o romance e o enredo histórico da época, o narrador corneliano, ao focalizar o cotidiano privado, expõe o perfil biopolítico da organização patriarcal da família (e também do Estado nacional) capaz de definir o destino social e biológico do vivente⁴², mostrando que o trágico na trajetória de Carlota possui um significado fortemente calcado nessa estrutura de poder.

⁴⁰Luiz Costa Lima, ao propor a ficção de Cornélio Penna como uma escavação do tempo histórico brasileiro, identifica no conjunto dos quatro romances um sentido histórico direcionado ao passado, de tal maneira que *A menina morta* encena o final do império brasileiro. O crítico, a partir de algumas informações narrativas, coloca o tempo da ação romanesca entre os anos de 1867 e 1871 (LIMA, 2005, p. 102).

⁴¹“Na monarquia eram ainda os fazendeiros escravocratas e eram filhos de fazendeiros, educados nas profissões liberais, quem monopolizava a política, elegendo-se ou fazendo eleger seus candidatos, dominando os parlamentos, os ministérios, em geral todas as posições de mando, e fundando a estabilidade das instituições nesse incontestado domínio” (HOLANDA, 1976, p. 41).

⁴²Conforme o filósofo argentino Fabián Ludueña (2012), o direito romano apresenta um artefato jurídico (o autor conceitua de antropotécnica) denominado de *ius exponendi*, que faculta ao pai a possibilidade de criar o filho recém-nascido, ou de matá-lo. Esse instituto possui um efeito zoopolítico baseado na produção do destino bio-social do sujeito e, ao mesmo tempo, no descarte

O pacto matrimonial ritualiza um sacramento do poder pelo qual se busca recuperar a eficácia da lei. Para restabelecer a sua capacidade de sanção legal, isto é, a força verídica de sua palavra, a ordem jurídica evoca a maldição como um dispositivo de sacralização da vida, fazendo desta o domínio de aplicação da lei. A chegada de Carlota é acompanhada, assim, pela maldição – momento de ruptura da força performática do direito – que captura a vida da personagem por meio de uma primeira exclusão (a prerrogativa do pai de decidir sobre o destino dela) capaz de incluí-la na ordem, normatizando sua relação afetiva e política com o casamento. Esse é o “mau” (*sic*), mencionado acima, na fala de Libânia, que articula a autoridade do pai com a lei, fazendo de sua filha o âmbito de referência da norma. A força coercitiva da maldição é metaforizada no momento em que Carlota se sente uma prisioneira: “nesse instante começou a ouvir seu coração, que parecia um prisioneiro a andar com suas grilhetas, os pés nus no chão, e caminhando antes dela” (PENNA, 1970, p. 248). Esse sentimento ocorre após o Senhor falar do decreto que sacramentará o título de baronesa para sua filha. O decreto revela a força performativa da palavra do soberano, pois é capaz de religá-la com a verdade, abafando, com isso, as vozes espectrais que surgem tanto no Grotão como alegoricamente na sociedade brasileira no final do Império.

O segundo aspecto se relaciona com a figura do duplo e demonstra o elemento teológico-político subjacente à característica imunitária da lei. Embora as lembranças em torno da morte da Menina sejam o dom que conecta os moradores com suas próprias expropriações, que os coloca no domínio do comum⁴³, principalmente porque desperta recordações das feridas formadoras do Grotão, o poder opera teologicamente quando captura essas memórias para transformá-las na figura religiosa do *katechon*. Essa personagem bíblica, apresentada na passagem da segunda epístola de Paulo aos Tessalonicenses, embora haja diversas interpretações sobre seu significado⁴⁴, possui a função de deter e restringir os elementos de uma possível anomia:

àqueles cuja deformação fisiológica, corporal ou cultural coloca em perigo o patrimônio biológico da família. Assim, a zoopolítica comporta o duplo foco de ação da biopolítica, pensada por Michel Foucault: a produção da vida e a exposição à morte. Essa reflexão de Ludueña é fundamental dada a centralidade da família patriarcal na construção das instituições políticas, sociais e culturais do Brasil. Por outro lado, o risco do pensamento do filósofo argentino, para a análise proposta aqui, é a crítica às reflexões de Giorgio Agamben sobre a exclusão da *zoé* para a produção da *bíos* (de uma vida qualificada). Procura-se considerar a crítica de Ludueña, bem como suas reflexões sobre a zoopolítica, sem invalidar o pensamento de Agamben, cujos conceitos são relevantes para a leitura de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*.

⁴³ Esse aspecto é analisado no segundo capítulo.

⁴⁴ Para o desenvolvimento da análise do trabalho, toma-se como base a leitura de Roberto Esposito (2011, p. 62-63) a respeito do *katechon*. Na tradução ecumênica da Bíblia Sagrada das editoras Paulinas e Loyola, dirigida por Gabriel C. Galache, os versículos se apresentam como se segue,

Ele bloqueia o *anomos*, o princípio da desordem, da rebelião, da separação da contenção da lei. Mas, sobretudo – porque se encaixa perfeitamente no paradigma imunitário da *religião* – é a maneira como ela ocorre, pela qual o mal é contido: o *katechon* restringe o mal ao contê-lo, ao mantê-lo, ao retê-lo em si mesmo. Ele confronta o mal, mas de dentro, ao hospedá-lo e saudá-lo, ao ponto de vincular sua própria necessidade à presença do mal. Ele limita o mal, o adia, mas não o erradica: porque se ele o fizesse, também se eliminaria (ESPOSITO, 2011, p. 63).

O papel do *katechon* se manifesta fortemente na cena em que a Menina, durante a entrega da colheita, furtava algumas chapinhas e as entregava disfarçadamente aos escravizados no momento em que eles iam receber a sua recompensa. Todos sabiam, no entanto, que essa ação caridosa seria motivo de punição aos escravizados, porque a fraude, mesmo que todos soubessem o verdadeiro autor, não seria atribuída à Menina, mas aos subalternos. A característica limitadora da caridade repousa, então, na ambiguidade de seu efeito, ao mesmo tempo, positivo e negativo: a verificação da colheita é o instante em que as relações de exploração e violência da escravidão estão mais expostas, o que, por conseguinte, gera a possibilidade maior de conflitos e insubordinações. Lograr a fiscalização a fim de dar alguns quinhões a mais aos escravizados cumpre o objetivo de capturar essa possível rebelião e incluí-la na lei. A recordação de Celestina dessa vivência recupera a mescla entre o positivo e o negativo, característico do *katechon* (ESPOSITO, 2011, p. 63), cuja manifestação repousa também no brilho da figura da Menina em contraste com os traços violentados dos cativos:

A moça via distintamente a figura da menina, com seus vestidos esvoaçantes, com o cabelo de tons fulvos e rebrilhantes ao sol, as pernas a balançarem sob as rendas e babados, como um milagre de doçura e de pureza entre aqueles rostos lanhados pelas tatuagens e pelas vicissitudes brutais por que passavam (PENNA, 1970, p. 137).

A rememoração lembra que a violência da escravidão é vivida no cotidiano de trabalho forçado, cuja brutalidade se inscreve nos corpos dos cativos. O contraste entre o brilho da Menina e as faces marcadas pela opressão operacionaliza uma política do corpo pela qual a ideia sagrada do *katechon* cria uma zona legal ambivalente de exclusão – materializada no contato da filha dos proprietários com os cativos – capaz de incluir esses corpos oprimidos no organismo do sistema. Assim, essa lembrança acrescenta um teor teológico político à

sendo a ideia de *katechon* esboçada por “o que o retém; aquele que o retém”. “E agora, sabeis o que o retém, para que somente seja revelado a seu tempo. Pois o mistério da impiedade já está em ação; basta que seja afastado aquele que atualmente o retém.” (2 Ts 2, 6-7).

arqueologia da violência no interior das relações entre senhor e escravo (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 92), na medida em que o poder produz espaços entre a vida e a morte, a caridade e a exploração, o dentro e o fora, a regra e a exceção. Essas zonas de ambiguidade são um componente de aplicação da lei, mobilizado para imunizar a ruptura do Grotão e, conseqüentemente, impedir a abertura à comunidade de espectros. A burla no momento da entrega da colheita é a encenação que o poder se constitui pelo crime, ou seja, a máquina soberana contém um resíduo de anomia, cujo aparecimento lembra o seu significado ambíguo: de um lado, o fundamento ilegítimo do surgimento do reino, de outro, a motivação legítima da ação punitiva e o combate contra o risco de rebeliões e revoltas.

Há, com efeito, duas heranças que interpelam Carlota desde sua chegada, de maneira que a identificação do duplo como um legado não apenas se refere à repetição do mesmo, mas também à emergência do outro, da diferença. Esse é o conflito de Carlota quando, num instante de revolta contra o sistema, decide enganar o senhor Justino, o administrador, na hora da verificação da colheita. A criação da exceção – fraudar para ajudar os escravizados – dentro da esfera da lei é vista por Libânia com emoção:

A mucama contemplava-a e as lágrimas brotavam em seus olhos, sem compreender bem por que a sua sinhazinha se transfigurava assim subitamente e ainda mais comovida ficou ao ver que ela revivia a menina morta, os seus atos de caridade humilde, o seu amor pelos desgraçados, sempre pronto a levá-la a fazer o bem, ainda mesmo quando julgava divertir-se apenas (PENNA, 1970, p. 301).

No entanto, na hora de assumir esse legado *katechon*, de fazer do seu destino a repetição dessa injunção⁴⁵, Carlota desiste de realizá-lo, sobretudo, porque está diante da presença de Libânia, o que talvez a leve a pensar no fato de que o bem, expresso no trecho citado, torne-se o mal, ou seja, a punição àqueles que recebem a ajuda ou que permitem que isso aconteça, como no caso da escravizada: “E ela, a pobre mucama, sofreria mais que todos porque seria a responsável e a mais fraca” (PENNA, 2009, p. 409). Há, com efeito, uma

⁴⁵É importante observar que Carlota, quando menina, já havia feito essa fraude com a finalidade de ajudar os escravizados: “– Lembro-me muito bem – disse a Sinhazinha – quando elas traziam o café, e fazia-se a contagem dos cestos apanhados, e recebiam as chapinhas pelos colhidos a mais, além da obrigação. Eu furtava as chapinhas que podia de cima da mesa do administrador e dava escondido às negras, principalmente a Joviana, pois sabia estar ajuntando para se forrar” (PENNA, 2009, p. 323). Carlota, com isso, também assumiu a função de limitador, do *katechon*, ao abrir uma exceção na norma com a finalidade de reforçar a ordem do poder. Mesmo que nesse trecho não contenha nenhuma evidência de alguma punição aos escravizados, a alforria também é um estatuto jurídico que cria uma exceção (a liberdade para os escravizados) para reforçar a lei, isto é, a escravidão.

batalha de memórias e de heranças em torno da Menina morta: de um lado, a fenda, a ferida assassina do direito e a abertura à *communitas*; de outro, o agente da lei criador do espaço de exceção capaz de imunizar a ruptura e o surgimento do comum.

Essas lutas aparecem inscritas no quadro da Menina, espécie de arquivo desses legados. Após confundir Carlota com a irmã falecida, Libânia mostra-lhe o quadro, indicando um espelhamento não apenas entre ambas, mas também com Mariana, a Senhora. Isso fica implícito na pergunta de Carlota: “– Ela se parece comigo? (...) ou se parece com a...” (PENNA, 1970, p. 225). As reticências expressam, de forma implícita, outro passado: a herança de conflitos e lutas da linhagem de Mariana e sua família, de modo que o quadro é o arquivo, é a maneira de inscrição do mesmo e do outro na história do Grotão. É por isso que, posteriormente, Carlota descobre que seu pai mandou retirar o quadro da sala e tem consciência da estratégia dele de produzir um esquecimento: “– Parece quererem que a menina morta morra outra vez! (...). Mas ela não morre não! Ela não morrerá! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram!” (PENNA, 1970, p. 268). Carlota identifica a ação do seu pai como uma guerra que visa apagar o elemento espectral presente no retrato. Desse modo, o quadro metaforiza o próprio arquivo, uma vez que a imagem pode servir para reforçar a interpretação do soberano; por outro lado, porém, o olhar da personagem não apenas percebe a outra memória fantasmática latente naquela moldura, mas também não quer permitir que a apaguem. Mesmo que naquele momento da narrativa seja importante para o Senhor destruir o quadro e apagar o espectro, Carlota começa a perceber as memórias das batalhas em torno da origem do Grotão e, principalmente, da figura do pai como o agente da lei que tenta apagar sua ilegitimidade e esconder o delito inicial da ordem patriarcal.

O sentido trágico do destino de Carlota aumenta na medida em que a revelação do crime fundador de sua família só se torna possível como um acontecimento fantasmático. A personagem não descobre um arquivo definitivo que contém todas as informações verídicas capazes de recuperar fielmente o passado. Há um campo de visibilidades estabelecidas no interior da casa cujos efeitos de poder residem num controle permanente não apenas dos corpos, mas sobretudo do saber. Nesse sentido, a guerra contra o arquivo implica um controle invisível das missivas, fazendo com que as informações não apareçam senão pelo filtro do poder. No caso da correspondência entre Carlota e Mariana, o Comendador atua como mediador e vigia da palavra de ambas. Mesmo assim, a personagem recebe de seu pai uma carta escrita pela sua mãe na presença daquele e que diz: “tenho medo de te ver” (PENNA, 1970, p.246). Após ler essa mensagem, Carlota faz uma série de questionamentos, sobretudo

sobre o tom não maternal de sua mãe, levando a personagem a se sentir estranha. O estranhamento talvez possa estar relacionado a um aspecto da missiva: o medo da mãe de ver a filha indica o temor de reconhecer nesta a repetição de sua história, de duplicar a sua trajetória, de olhar a filha e ver a repetição do crime contra as mulheres e, portanto, de não romper com a ordem patriarcal. O estranhamento de Carlota, então, além de ser a irrupção da familiaridade de uma submissão inconsciente (sob a forma do estranho), compartilhada com sua mãe (e todas as mulheres) na família, é também um modo de expressão de uma singularidade não completamente capturada pela lei. Em vários momentos, principalmente na parte final do romance, o estranhamento surge como um resto de irredutibilidade capaz de impulsionar a personagem a amaldiçoar e lutar contra o sistema. Portanto, a trajetória trágica da personagem também se baseia nessa estranheza diante das coisas.

A mensagem de Mariana é a maneira pela qual a mãe convoca a filha a lutar por outra herança, descobrir outro legado. Isso se efetiva, principalmente, pelo convívio diário no Grotão. O esclarecimento do que aconteceu com a Senhora e do passado da família Albernaz só pode ser feito por meio de memórias subalternas, vocalizadas pelas mucamas e por Celestina. As falas de Libânia e Joviana, nesse sentido, metaforizam outro arquivo espectral do Grotão pelo qual se relata, de um lado, o conflito entre a Senhora e o Comendador, antes de ela deixar a casa, e, de outro, a história da clareira e do encontro entre famílias. Esses dois relatos, além de lacunares e memorialísticos, profanam o arquivo patriarcal, o que é percebido pela interlocutora: “Carlota tudo ouvia de olhos cerrados, com pejo de si mesma, pois parecia-lhe profanação ouvir falar de seus pais e de sua vida por simples escrava” (PENNA, 1970, p. 368). Ao rememorar o conflito entre o Senhor e a Senhora, o discurso de Libânia profana⁴⁶ o dispositivo heteronormativo do casamento – um dos estratos do poder-saber do Grotão – tornando visível a espectralidade do delito sofrido pelas mulheres.

A profanação das cativas, então, produz a duplicidade entre Carlota e sua mãe a partir da violência matrimonial sofrida por ambas. Não por acaso, Dadade se refere à visita da personagem à fazenda de seu noivo da seguinte maneira: “– Coitada... – murmurou a velha e pareceu fazer uma reflexão natural, sem ser possível saber-se de quem sentia dó” (PENNA, 1970, p. 386). É Celestina quem ouve essa fala, cuja ambiguidade, por sua vez, repousa no fato de que Dona Virgínia também havia acompanhado Carlota. Entretanto, a ambivalência da comiseração de Dadade insere as duas no legado de sofrimento vivido pelas mulheres, embora

⁴⁶Giorgio Agamben define a noção de profanação em oposição ao sacrifício. De um lado, o sacrifício separa e dispõe das coisas do mundo, atribuindo-lhes funções e papéis identitários; por outro, a profanação é o “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Dona Virgínia também seja instrumento do poder patriarcal. Carlota enuncia que a identificação com sua mãe baseia-se na memória dessa violência: “tudo isto é demasiado para mim, tudo me faz medo, e sinto-me prisioneira, sufocada, perseguida por tudo e por todos que torturaram minha mãe” (PENNA, 1970, p. 336). Além disso, a clareira⁴⁷, espaço que remete à trajetória de Mariana, é onde aparece a herança da linhagem materna da família, o que produz a confusão entre mãe e filha: “– Mas é a própria Dona Mariana que vem ao nosso encontro!” (PENNA, 2009, p. 332).

Além das lembranças sobre o passado de Mariana, o contato com a violência cotidiana do Grotão provoca o aumento do estranhamento de Carlota diante do mundo, revelando que toda a brutalidade de opressões e sofrimentos lhe é familiar, isto é, faz parte da história de sua família e foi importante elemento construtor de sua subjetividade. Assim, à medida que o vazio de autoridade se acentua, principalmente com a ida do Comendador para a Corte, e, depois, em virtude de sua morte, abre-se um espaço de indeterminação do destino de Carlota, transformando o seu estranhamento em sentimento de inadequação e de angústia radicais que são fundamentais para a suspensão total da lei. A característica trágica de sua trajetória adquire outros contornos, uma vez que apresenta uma travessia cuja caminhada aponta em direção à justiça como uma abertura disjuntiva do direito e da lei. A possibilidade da justiça não reside exclusivamente nas tentativas de liberação dos escravizados, mas, sobretudo, numa percepção extremamente desajustada do mundo, expressa nas seguintes falas de Carlota:

– Eu ficarei no Grotão até morrer – afirmou serenamente Carlota e até mesmo as paredes, ao repetirem o eco de suas palavras, pareciam com ela se identificarem. (...). – Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida ou para a morte do trabalho do nosso pai e de nossos avós.... Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui.... (PENNA, 1970, p.443).

(...) com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gota de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho. Parecia-lhe agora que em seu luto onde se reuniam tantas recordações mortais, lançava também irremediável maldição sobre a terra pisada e varrida por seus crepes, mas não vira, não conhecera, não queria realizar quem eram aquelas figuras que agora

⁴⁷Conforme leitura de Luiz Costa Lima (2005), a clareira é um local sagrado da linhagem materna, é o caminho do feminino.

se ocultavam na mata. Elas também entravam na treva, nas sombras de seu passado, e no seu coração havia somente esquecimento e morte (PENNA, 1970, p. 451-452).

Nessas passagens, há um elemento muito destacado: a morte. Na primeira fala, a morte está profundamente associada à decisão de permanecer na fazenda. Tal permanência metaforiza uma decisão carregada de extrema ambiguidade: manter o Grotão ou matá-lo. A ambivalência reside no ato mesmo de se responsabilizar pela herança, por uma justa memória espectral do crime, que reflete uma decisão impossível (DERRIDA, 2007, p. 46) e disjuntiva de assumir a lei e, ao mesmo tempo, suspendê-la. O assombroso da resolução está na aporia (DERRIDA, 2007, p.44-55) radical de assumir o comando da casa, de encarregar-se do poder soberano e, ao mesmo tempo, não exercê-lo, ou melhor, exercê-lo esvaziando-o, deixando-o ser contaminado pelo próprio fim. A descrição da postura de Carlota caminhando e espalhando vestígios de destruição – metaforizada na imagem das frutas selvagens como gotas de sangue – evidencia a erupção de uma violência que encena a autoridade mística do soberano, mas não para fundar um novo direito e, sim, para amaldiçoá-lo. Desse modo, a violência pura⁴⁸ também se exerce como um ato de linguagem (DERRIDA, 2007, p.53) no momento em que enuncia a maldição – “lançava também irremediável maldição sobre a terra pisada e varrida por seus crepes” (PENNA, 1970, p. 452.) – cuja força performativa visa manter a lei sem vigência, aplicação ou eficácia, ou seja, mantê-la sob um estado de ruptura. A ação violenta da personagem abre passagem para o surgimento da justiça exatamente por manter o direito – encarnado na autoridade do pai – desativado e inativo (AGAMBEN, 2004, p. 98).

A tensão ambivalente dessa decisão indecível (DERRIDA, 2007, p. 46) também configura o aparecimento da justiça pela associação com a morte. A vontade de permanecer o mesmo e morrer lentamente – “*Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui*” (PENNA, 1970, p. 443, grifo nosso.) – aponta para uma experiência da justiça que se caracteriza pela impossibilidade de vivenciá-la, de experimentá-la (DERRIDA, 2007, p. 30). O apelo à justiça como experiência do

⁴⁸A noção de violência pura ou divina é analisada por Walter Benjamin no ensaio “Crítica da violência”. Tal violência se contrapõe à violência mítica, também denominada de arbitrária, instauradora do direito, e à violência administrada, que mantém o direito, atuando, assim, a serviço da primeira. A violência pura acena para a justiça, pois ela desativa o elo intrínseco entre violência e direito, o que significa dizer que ela não se refere aos fins legais do poder, mas, sim, confunde-se com a própria vida: “A violência mítica é violência sangrenta exercida, em favor próprio, contra a mera vida; a violência divina e pura se exerce contra toda vida, em favor do vivente.” (BENJAMIN, 2011, p. 151-152).

impossível – além do momento de aporia – se articula por meio de um forte trabalho de luto interminável da personagem, pelo qual o delito e o assassinato do direito permanecem expostos, não esquecidos. Esse estar enlutado garante a justiça àqueles que não estão mais presentes, que já estão mortos (no sentido de não deixá-los cair no esquecimento) ou mesmo assegura a justiça para aqueles que ainda não estão vivos, que estão por vir.

O luto e a justiça estão inscritos nessa figura de arquivo gravado na parede onde ficava o retrato da Menina morta, escondido pelo Comendador. A parede vazia⁴⁹, sem o quadro, é uma metáfora do arquivo espectral, cuja imagem é observada por Carlota, que afirma: “– Eu é que sou a verdadeira menina morta...” (PENNA, 1970, p. 458). Reconhecer-se na imagem da irmã⁵⁰ é um ato ambivalente, cujo significado dúbio se materializa na ausência latente do elemento negativo inscrito na frase: eu sou e não sou a verdadeira Menina morta. A ambiguidade do enunciado se refere a duas injunções de diferentes heranças que são acolhidas reafirmando-as de modo crítico e diferente. Primeiro, o elemento da negação latente expressa a revolta contra o pacto matrimonial e o papel político-teológico do *katechon*, de modo a significar o combate contra a imposição paterna de uma trajetória destinada a sacrificar-se em nome da recuperação social e biológica da família e do Grotão; a presença-ausência da negatividade, portanto, desativa os dois dispositivos imunitários e deixa exposta a ferida violenta, o trauma originário da formação da fazenda. Segundo, ao se identificar com a irmã morta, afirmando-se ser esta, Carlota decide fazer de sua própria morte o gesto capaz de abrir o Grotão à comunidade como a única forma possível de experiência da justiça.

Os três elementos – a morte, a comunidade e a justiça – se entrelaçam, então, em torno de um mesmo aspecto: suas formas de manifestação se realizam pela impossibilidade, pela experiência do impossível. Duplicar-se na condição de morta – ou ainda encarnar a figura de uma morta-viva – encena um gesto de abstenção e ausência de si, cuja impossibilidade de vivenciá-lo instaura a *communitas* como uma representação do que é irrepresentável (ESPOSITO, 2005, p. 230). Esse paradoxo, enunciado por Carlota, manifesta-se no espaço do comum em que os sujeitos se relacionam numa modalidade de alteridade compartilhada não

⁴⁹“ela encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, traçou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo da vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos” (PENNA, 1970, p. 458).

⁵⁰Josalba Fabiana dos Santos (2004, p. 56) interpreta a frase de Carlota destacando três questões: “primeira: ela é a verdadeira porque a outra era a falsa, não correspondia ao ser cândido imaginado por todos. (...). Segunda: é como se Carlota fosse a menina quando viva. É como se correspondesse à memória que todos pareciam ter da criança alegre e dançante. E terceira: após toda a luta travada para derrubar o poder patriarcal, sente-se como se estivesse morta. As circunstâncias lhe teriam suprimido todas as forças de modo a igualá-la à irmã, presa para sempre ao carneiro da igreja.”

por identidades, mas sim pelas perdas, pelas faltas de ser, pelas fraturas. A finitude como a forma mais radical de ausência de ser cria o comum na medida em que a irredutibilidade de presenciar sua própria morte se torna o elemento compartilhado por todos: “É então essa impossibilidade, essa solidão (...) e não a morte em si, que é compartilhada pela comunidade. A comunidade é a partilha da impossibilidade de morrer de sua própria morte. É por isso que ela é em um sentido impossível” (ESPOSITO, 2005, p. 238). A criação desse estar com o outro se baseia naquilo que é o mais próprio e definitivo de cada um: a morte; ao mesmo tempo, o mais impróprio, isto é, aquilo que só o outro pode presenciar e vivenciar. Portanto, ao enunciar que é a Menina morta, Carlota transforma o seu corpo no espaço mesmo da comunidade. Tal ato, então, é a convocação da justiça, pois sua manifestação exige o esvaziamento de dispositivos de subjetivação, tais como identidade, individualidade, propriedade, para estabelecer uma relação calcada no dom e na obrigação com a singularidade do outro e, portanto, não marcada pela posse da personalidade legal.

Desse modo, a resolução final de Carlota, ao fim do romance, representa uma quebra com o já analisado vestígio alegórico que tece um fio narrativo entre o pacto matrimonial, comandado pelo Comendador, e o enredo da história política e social brasileira no final do Império. A ruptura se concretiza nessa atitude que trilha outra travessia totalmente diferente do caminho adotado pelos grupos políticos com a instauração da Primeira República em 1889. A vereda trilhada por Carlota é completamente irredutível e heterogênea ao cálculo político jogado pelos grupos de poder da época. A herança de séculos de escravidão foi sendo tratada, desde o final do Império, por meio de dispositivos jurídicos de liberação gradual dos escravizados e também pela repressão pesada contra as rebeliões cada vez mais constantes à medida que se aproximava o fim da monarquia (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Além disso, a constituição republicana manteve as vozes subalternas – mulheres e pobres – excluídas da participação na esfera pública, por apenas considerar “eleitores os brasileiros adultos, do sexo masculino, que soubessem ler e escrever” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 320). O legado de violências do sistema escravocrata é instrumentalizado pelo discurso científico da época, que naturalizava a inferioridade do mestiço e do negro em razão da cor da pele e criava uma subcidadania baseada na exclusão dessas populações para os cortiços das cidades. Desse modo, constituiu-se o convívio natural do preconceito do passado escravocrata aliado ao preconceito de raça (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 343).

O gesto de Carlota apresenta outro enredo, outra história do Brasil ainda por vir, fundamentalmente contrária aos repetitivos jogos de poder que ignoram as heranças de violência e opressão na formação do país. O luto infinito da personagem articula um olhar da

história nacional pela perspectiva das perdas para acolhê-las, de modo a permitir que seus rostos espectrais irrompam na cena pública. Nesse sentido, duplicar a figura da Menina morta (“eu sou a verdadeira menina morta”) – remetendo-se ao início do romance – significa que o seu corpo passa a habitar e, ao mesmo tempo, a ser a casa da comunidade, em que a violência do direito, sua ferida sem fundo, porque fantasmática, é vivida como uma dívida e obrigação em relação à memória daqueles que já foram assassinados e aos que ainda estão por vir.

3.3 Encenações trágicas do crime: entre Diadorim e Antígona

Grande sertão: veredas, diferente de *A menina a morta*, apresenta uma dimensão do trágico fortemente impactada pela posição de narrador que Riobaldo ocupa. Esse aspecto formal da narrativa produz implicações na configuração do trágico, cuja encenação é tecida pela matéria épica (ANDRADE, 1985, p. 51-52). A voz épica de Riobaldo, tecida na tradição dos narradores orais do sertão (ARRIGUCCI, 1994, p. 18), constrói uma percepção de “que toda a sua vida não possui outra justificativa, outro liame a não ser a memória” (ANDRADE, 1985, p. 85). O relato memorialista, desse modo, possui uma força questionadora a respeito dos sentidos do vivido. A expressão *matéria vertente* metaforiza não apenas a busca incessante de respostas, mas, sobretudo, a impossibilidade de fixar um significado verdadeiro às contingências vivenciadas no sertão.

A incapacidade de determinar um sentido para os acontecimentos vividos decorre da percepção do narrador de que o destino da personagem não segue uma cadeia lógica; ao contrário, o conjunto da travessia no sertão é marcado por uma temporalidade – futuro do passado (ANDRADE, 1985, p. 85) – em que as ações resultam dos acasos e circunstâncias do momento, de maneira que se instala entre o antes e o depois do acontecido um tempo outro do possível, daquilo que poderia ter sido diferente, ou que teria mudado o rumo de sua história⁵¹. Essa outra temporalidade mantém a trajetória pretérita da personagem e o presente enunciativo do narrador em suspensão, em estado fora dos eixos: “disso que não é mais e

⁵¹A análise da futuridade do passado no fluxo mnêmico de Riobaldo é feita por Sonia Maria Viegas Andrade no seu trabalho sobre o trágico em *Grande sertão: veredas*. Segundo a autora: “o jogo da linguagem captura o episódico num fluxo de memória que viaja livremente nas águas do passado. Livremente? É certo que sem o encadeamento do jogo da vida, mas sempre esbarrando em sua contingência. (...). A sobrevivência da consciência com relação ao acontecido acrescenta a este um saber, ou melhor, recupera-o em seu não-saber, em sua dimensão de não-ainda com referência a um depois que insidiosamente nele se trama” (ANDRADE, 1985, p. 23).

disto que não é ainda” (DERRIDA, 1994, p. 44). O fluxo rememorativo revela o perigo da vida vivida no acaso das muitas veredas do sertão, o que confere significado trágico à *matéria vertente* capaz de expressar os conflitos insolúveis do passado e, ao mesmo tempo, incapaz de atender à expectativa de explicação da consciência do narrador no presente. Essa temporalidade do não ainda, colocada por Derrida (1994, p. 44), refere-se à condição ontológica (de uma ontologia enlutada e sem metafísica) de espera de Riobaldo (FINAZZI-AGRÒ, 2002, p. 122) – também de Carlota e do próprio Brasil –, a espera que se equilibra entre um passado que não passa, um luto à espera de ser elaborado, e um futuro que não chega, uma verdade última que não é encontrada. A dúvida do narrador, portanto, desencadeia um ímpeto questionador extremamente trágico, porque evidencia que a *matéria vertente* sempre possui um resto e uma temporalidade irredutíveis às determinações das leis, do poder e da cultura:

A natureza verdadeiramente, radicalmente trágica de *Grande Sertão* consiste, então, nesse instalar-se numa aporia espacial e histórica, no seu colocar-se numa falta (...), no seu habitar uma dialética aparentemente sem saída, mas que todavia alude a uma forma muito antiga de pensamento: àquela que, pensando (n)o limite entre as coisas, chega a intuir o caráter disforme de qualquer lógica, a impossibilidade de qualquer limite, naufragando na ausência dos confins, na total impermanência, na fluidez de todas as fronteiras (FINAZZI-AGRÒ, 2002, p. 122).

As figuras da aporia e do ilógico, destacadas por Finazzi-Agrò (2002), indicam que a condição ontológica de espera de Riobaldo, um estado de exílio doloroso e atormentado em que só há perguntas e nunca respostas, já aponta para o sentido de justiça derridiano. Para pensar a figura do justo, é importante questionar a maneira pela qual esse lugar enunciativo do narrador, caracterizado pela aporia trágica, articula a vivência da alteridade. Nesse sentido, a experiência do justo é precedida por outro elemento que perpassa a abordagem de Finazzi-Agrò (2002): o caráter disforme das lógicas e a impermanência das fronteiras e dos limites apresentam uma forma de pensamento trágico que trata os conflitos da vida pelo seu viés radical, sem que as contradições ou tensões sejam abafadas ou recalcadas por qualquer roupagem política ou jurídica.

A enunciação da irredutibilidade do vivente às categorias do direito está impregnada de sentido demoníaco, na medida em que as imagens do mal e do diabo – as suas múltiplas formas de significante – acenam para uma corrosão constante de qualquer possibilidade de mediação, ou representação, tanto no ato de significação da linguagem, como

na formação de alguma agência político-jurídica. A força metafórica da *matéria vertente* correlaciona semanticamente a impossibilidade de definição metafísica do ser com a condição ingovernável do vivente, o que, por sua vez, manifesta a dimensão impolítica⁵² da vida. Tal conceito (ESPOSITO, 1998; 2005) expressa um conteúdo anômico e conflituoso da vida – cuja realidade originária a tradição política e filosófica sempre tentou controlar e governar (ESPOSITO, 1998, p. 1-2) – que é encenado tragicamente nas experiências sertanejas narradas por Riobaldo. O jorro narrativo do narrador apresenta constantemente formas de manifestação dos viventes, cujas experiências singulares e imanentes provocam o desmoronamento dos processos de representação: o soberano, o Estado, a lei, a norma, a linguagem.

A característica demoníaca do conflito, sua dimensão irrepresentável, concretiza-se no encontro com o outro, na trajetória cujo caminho conduz a personagem Riobaldo necessariamente ao contato com a diferença. Nesse sentido, o futuro do passado, que marca a percepção do narrador sobre o seu vivido, inscreve no destino da personagem o perigo – em cada circunstância da vida – do surgimento da temporalidade do outro. É o tempo do contato fortuito e irruptivo da alteridade, de maneira que essa temporalidade se constitui na forma paradoxal de representar o irrepresentável conflito da vida, ou seja, de representar a sua dimensão impolítica, de encenar a tensão proporcionada pelo encontro casual com o outro, cujo choque da diferença provoca a ruptura das fronteiras da subjetividade de Riobaldo. A tortuosidade da voz narrativa, decorrente do fato de habitar o espaço da perda, reconstitui a vida de Riobaldo como uma travessia de encontros com o outro⁵³. A sucessão desses contatos dá à cena coletiva uma dimensão conflituosa e impolítica da alteridade: a cena da comunidade. O palco do comum se constitui pelos sucessivos encontros, na medida em que eles formam um modo de relacionamento em que os sujeitos convivem compartilhando a ruptura de si, ou seja, suas ausências comuns de identidade.

Os efeitos disjuntivos dos encontros afetam a memória do narrador e, por conseguinte, impactam a construção do relato. O fluxo narrativo, ao seguir o curso dos

⁵²Roberto Esposito explica de maneira sintética o seu entendimento do impolítico: “o impolítico é uma maneira desconstruída de observar a política, uma maneira que expõe como a tradição filosófico-política, de modo geral, sempre insistiu no problema da ordem – isto é, em como ordenar a sociedade – e em qual seria o melhor regime e, assim, sempre acabou por evitar a questão de fundo da própria política, qual seja, o conflito. (...). O impolítico procura fazer reemergir a realidade e a irredutibilidade do conflito (...) é uma realidade originária, um costume irrenunciável da realidade e da civitas, pois está dentro de cada um de nós.” (ESPOSITO, 1998, p. 1-2).

⁵³Davi Arriguicci Júnior destaca essa possibilidade de leitura: “Um dos modos de ler *Grande sertão: veredas* é lê-lo como uma trajetória de grandes encontros e de um desencontro.” (ARRIGUICCI, 1994, p. 25).

desajustes da personagem, ao se organizar em torno das consequências subjetivas de cada fato vivido, cria uma dinâmica do contar que acompanha o processo de devir outro de Riobaldo. Um momento importante de interrupção da narrativa ocorre quando o narrador resolve interromper as histórias das lutas junto ao grupo de Medeiro Vaz contra o bando de Hermógenes e lembrar do acontecimento impactante, em sua infância, de se deparar com o menino (Diadorim) no porto do de-Janeiro e na travessia do rio.

A circunstância do evento contextualiza a situação social e identitária das duas personagens, determinada principalmente pela condição diferente de cada família. A recordação da infância de Riobaldo ancora-se no espaço do porto do de-Janeiro, cuja descrição não somente física, mas também do trabalho realizado ali já insinua os ecos do delito da pobreza no sertão: “Dá dó, ver as pessoas descerem na lama aquele barranco, carregando sacos pesados, muita vez. A vida aqui é repagada” (ROSA, 2009, p. 67). A imagem das pessoas trabalhando duramente naquele lugar delinea a espectralidade do delito da pobreza, porque, conforme a conclusão do narrador, são vidas sofridas e fortemente apagadas, sem voz e esquecidas em suas condições precárias de existência. O tempo dessa memória é duplo, como diz Riobaldo: “Outro, meu tempo, então, o que é que não havia de ser?” (ROSA, 2009, p. 67). Assim, o narrador anuncia a sua história e o vínculo com aquele lugar e com aquelas pessoas, baseado na mesma situação de miséria, esquecimento e invisibilidade. Por outro lado, o menino Riobaldo adquire visibilidade no ato de pedir esmola para pagar a promessa de sua mãe. É nessas circunstâncias não programadas, em que não há uma previsibilidade dos fatos, que acontece o encontro com menino, que irá marcar o destino de Riobaldo. A força do contato inicial provoca um deslocamento na percepção da personagem capaz de abrir a sua subjetividade ao corpo do outro, de desejá-lo nos seus mais diferentes detalhes.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. (...). Era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. (...). Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. (...). Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (...). Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo (ROSA, 2009, p. 68).

O olhar percebe no menino – que se transmuta, no decorrer da narrativa, em Reinaldo, Diadorim e, no fim, no cadáver de uma mulher – o seu corpo como objeto de desejo. A imagem do corpo masculino, ao despertar o ímpeto desejante de Riobaldo, rompe a norma – no seu funcionamento de esvaziar a singularidade da vida a fim de regulá-la em categorias gerais de condutas (ESPOSITO, 2011, p. 142) – e se torna o ponto de instauração do comum entre as duas personagens. A carne imagetivamente masculina conecta os dois por meio de uma espécie de atração mútua em que ambos perdem a propriedade de suas individualidades⁵⁴, ou seja, deixam de ser a origem de si mesmos, e passam a condição de estar *com* o outro (“fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse sobre horas, (...), só meu companheiro amigo desconhecido”) (ROSA, 2009, p. 68). A troca de olhares, bem como os detalhes das feições do menino, rompe com a fronteira das formas do corpo, que delimitam os limites individuais dos dois, pois desperta um desejo recíproco de um pelo outro que é o afeto a partir do qual se enraíza em Riobaldo e no menino outra lei: a obrigação e o dom a partir dos quais os dois compartilham suas vidas.

A travessia no rio a convite do menino metaforiza essa experiência do comum em que o relacionamento entre os dois os impulsiona a mover-se para fora das suas fronteiras subjetivas. A referência ao início do passeio – “eu estava indo ao meu esmo” (ROSA, 2009, p. 69) – prefigura um percurso cujo adentrar implica a condição de assumir um ponto de partida em constante devir, de modo que a chegada só se apresenta como indeterminada, ou em situação de um permanente não ainda, espelhando, portanto, a própria posição do narrador⁵⁵. Assim, deixar-se lançar ao acaso no curso do rio mostra que Riobaldo não controla os

⁵⁴Roberto Esposito (2010) explica que o significado imunitário do conceito liberal de propriedade é fundamental para a formação da noção moderna de individualidade. A propriedade e o sujeito estão numa relação de adesão mútua, um existe em função do outro, de maneira que essa relação de ambos serve para a autoconservação da vida: “como a propriedade é protegida pelo sujeito que a detém, este é o prolongado, potenciado e reforçado por ela na sua capacidade autoconservadora” (ESPOSITO, 2010, p. 100-101). A intrínseca relação entre sujeito e propriedade resulta na ideia de que a subjetividade é uma coisa que pode ser apropriada, ou uma propriedade de que o sujeito tem posse.

⁵⁵Clara Rowland analisa a posição do narrador como reflexo da natureza tardia do conhecimento: “o eixo central da narrativa vai assim reconstruir, na sua estrutura, uma reflexão sobre a natureza tardia do conhecimento, inevitavelmente remetendo o narrador para a posição suspensa de quem não soube a tempo e apenas através da linguagem pode dispor o conhecimento adquirido – dispô-lo, porém, sujeito à sua limitação e a uma narratividade que necessariamente repete o erro, necessariamente regressa à queda que o desenlace representou. (...). É nesse sentido que podemos falar de uma clivagem irônica em *Grande sertão: veredas*, inexoravelmente separando a experiência do conhecimento e construindo o espaço de narração de Riobaldo como o espaço de retroação bloqueada e sem lugar, habitando unicamente a linguagem. O conhecimento adquirido será consciência da impossível legibilidade de um mundo sujeito ao tempo” (ROWLAND, 2011, p. 224-225).

caminhos da travessia: é a correnteza do rio e o menino, comandando o canoeiro, que o conduzem, o que representa um risco de perder-se tanto na imensidão das águas do São Francisco como da sua própria individualidade. O espaço intervalar do rio apresenta o fluxo constante de água, fluxo que aponta para um sentido de impermanência do tempo e do ser, espelhando a dimensão de não pertencimento, de impropriedade da comunidade (ESPOSITO, 2010, p. 139).

A situação singular de Riobaldo adquire a sua característica plural na presença do menino. Desse modo, o encenar do comum na travessia se realiza na coexistência que “não é *inter* do *esse* mas sim *esse* como *inter*, não a relação que conforma o ser [*essere*] mas o ser em si como a relação” (ESPOSITO, 2010, p. 139). Esse coexistir determina um modo de existência vivido na intersecção do *com* e do *entre*, em que o contato das duas personagens, à medida que ambos atravessam essa espécie de terceira margem do rio, aguça as suas diferenças, produzindo a dessubjetivação de Riobaldo, principalmente a partir do sentimento de medo: “Tive medo. Sabe? Tudo isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha” (ROSA, 2009, p. 70). Além do desejo despertado pelo corpo, o medo surge como afeto fundamental de ligação entre os dois. Ao invés de aparecer como sentimento importante de controle e subjetivação⁵⁶, o medo expropria as fronteiras subjetivas de Riobaldo, convocando, ao mesmo tempo, o exercício do dom de Diadorim por meio de sua coragem. O compartilhar desses afetos transforma a travessia num encontro em que estar *com* o outro significa estar junto a partir do convívio com a diferença e a divisão de si; o medo e a coragem expõem o contraste, as divergências entre ambos, mas cujos efeitos produzem uma aproximação materializada no toque corporal, mostrando a mistura e a porosidade das fronteiras de Riobaldo e do menino: “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa” (ROSA, 2009, p. 71). O ato de tocar o corpo do outro esvazia os limites corporais de cada um, fazendo da carne o limiar que cria uma zona de indistinção entre o interno e o externo, o eu e o outro.

⁵⁶Roberto Esposito (2010) lê a obra de Thomas Hobbes destacando a função do medo como afeto fundamental utilizado para imunizar o *munus* da *communitas* e, com isso, construir a lei e a ordem civil. O medo de ser morto em decorrência da violência arcaica generalizada é objeto de domesticação do projeto moderno que reprime a relação comunitária do *munus*, colocando no seu lugar as figuras do soberano, do contrato e do Estado. O risco da morte inerente à comunidade é neutralizado para preservar a vida individual, mas sem que haja alguma forma de laço social, criando, desse modo, uma união civil (união sem relação) a partir do sacrifício do dom (*munus, cum*) em relação ao outro.

A conclusão da travessia encerra um feixe de significados pelos quais as faces do trágico adquirem seus contornos, porque esse encontro é o contato de duas heranças distintas e também aponta para a possibilidade de um destino comum. Aqui, é importante observar que a ideia de Derrida (1994) a respeito do trágico vincula-se àquele que vem após o crime do direito e cuja vida está destinada a consertar tal erro do poder. Nesse sentido, o nascimento desempenha papel fundamental na expressão da tragédia, porque tal fenômeno biológico recebe significado político a partir da sua inscrição dentro de uma “órbita estatal unificada pelo soberano” (ESPOSITO, 2010, p. 241), neutralizando a multiplicidade do primeiro *munus* ao incluí-lo dentro das fronteiras do Estado-nação (ESPOSITO, 2010, p. 242). Assim, toda a cena da travessia metaforiza o nascimento de Riobaldo e Diadorim pelo fato de encenar duas heranças que se projetam em cada um dos dois: se, de um lado, Riobaldo herda a carência de pai e a pobreza da mãe, de outro, o menino (Diadorim) acolhe o legado paterno da coragem e da valentia, rejeitando o medo: “Meu pai disse que não se deve de ter [medo]. (...). Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2009, p. 70-71).

Essas duas heranças exibem seus significados políticos e trágicos ao projetarem na trajetória das duas personagens a anterioridade delituosa, violenta e espectral do poder. No caso do menino, tal como acontece também com Carlota em relação ao Comendador, a injunção de Joca Ramiro – deve ser corajoso, ou “meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente” (ROSA, 2009, p. 72) – significa a inclusão de Diadorim na órbita e no corpo do poder soberano do patriarca, elemento fundamental para a construção do Estado nacional brasileiro (HOLANDA, 1976; FREYRE, 2004; COSTA, 2004). A coragem, introduzida pelo pai, materializa a maldição do direito, que pesa sobre o destino de Diadorim. Por outro lado, o legado de Riobaldo é uma ausência, que, de uma maneira ou de outra, também se refere ao crime espectral do poder: a falta é o apagamento, o esquecimento de uma perda violenta, de uma origem opaca e sem fundo formadora da história do Brasil⁵⁷ – filho bastardo e de mãe pobre – (FINAZZI-AGRÒ, 2013), que aparece na trama pelo esquecimento das circunstâncias do contato do pai, Selorico Mendes, com a mãe. Essa lacuna é enunciada na promessa de Bigrì feita em virtude da doença do filho e que também se torna a maldição de

⁵⁷Luiz Roncar explica que a origem de Riobaldo se deve ao nomadismo rural vivido no sertão de Minas Gerais: “Esse fato tornava os motivos extraordinários da tragédia, como o incesto e o parricídio, em episódios corriqueiros no sertão. Num mundo de tantas ligações informais e passageiras, de vaqueiros nômades, prostitutas, mães solteiras e filhos naturais, quem poderia garantir que determinada mulher não fosse também uma sua meia-irmã ou que determinado jagunço ou fazendeiro não pudesse ser o seu pai?” (RONCARI, 2004, p. 62).

Riobaldo. Portanto, cada um porta a herança de enunciados⁵⁸ – de Joca Ramiro e de Bigrí – que, de algum modo, espelham as duas características que compõem a biopolítica do Estado-nação: uma política sobre a vida, de produção da vida; ao mesmo tempo, uma política de morte, o direito de matar alguns para que outros possam viver (FOUCAULT, 2010, p. 216).

A força metafórica da travessia expressa uma tensão em torno de um duplo significado do nascimento: de um lado, uma origem programada em virtude do direito, com vistas à injunção de recalcar o crime spectral do poder; de outro, o primeiro contato dos dois é representativo do primeiro *munus*, do compartilhar a fratura e o vazio capaz de tensionar a sexualidade heteronormativa (ESPOSITO, 2010, p. 249)⁵⁹. Portanto, o encontro, marcado pelo atravessar do de-Janeiro, revela uma ambivalência de nascer, ao mesmo tempo, com vistas ao direito, mas também contra a lei e a norma. Essa ambivalência perpassa todo o percurso vivido, em conjunto, por Diadorim e Riobaldo. Se a tragicidade do narrador se baseia na sua percepção disforme das lógicas, na sua condição de espera (FINAZZI-AGRÒ, 2002), isso se deve ao encontro e ao convívio com Diadorim, cuja figura enigmática, na medida em que encarna a dimensão conflituosa (impolítica) da vida, dá visibilidade à violência constituidora das formas legais da vida política e familiar no Brasil. Nesse sentido, a ambiguidade da personagem repousa no fato de que, ao assumir ela o papel determinado pelo pai e se travestir em figura masculina, evidencia um traço irredutível às normas patriarcais, mostrando a aberração do funcionamento destas.

A figura dessa ambiguidade, entre a lei do direito e o conflito impolítico, é importante para sacramentar a união dos destinos das duas personagens, principalmente quando o protagonista se depara com o jagunço Reinaldo, cujas feições são logo identificadas às do menino do de-Janeiro. Tal lembrança enseja os ecos do desejo e da valentia que se tornam a força de ligação das duas vidas: “E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei

⁵⁸Da mesma maneira que Carlota, os dois enunciados, a promessa da Bigrí e a fala de Joca Ramiro encorajando Diadorim, atuam performaticamente, na medida em que visam criar um domínio efetivo de aplicação da lei. Giorgio Agamben (2011) explica que esses enunciados são formas de ritualização do poder, relacionados com o juramento, a maldição e a bênção, de maneira a restabelecer a conexão entre o logos, as palavras e as coisas.

⁵⁹Baseando-se na leitura de Freud, Roberto Esposito explica a duplicidade originária expressada no nascimento. De um lado, o nascimento incluído e justaposto na fundação de um povo, de uma nação; de outro, o nato não incorporado, mas exteriorizado, não pressuposto num organismo maior, mas expondo uma existência: “o nato é colocado numa diferença irredutível em relação a todos os que o precederem: em relação aos quais se revela necessariamente estranho, e mesmo estrangeiro, como que vem pela primeira vez, e de forma sempre diferente, pisa o solo da terra. (...) Isto revela a fratura de que surge a identidade de qualquer sujeito, individual ou coletivo – o primeiro *munus* que abre àquilo em que *não* se reconhece” (ESPOSITO, 2010, p. 249).

nenhuma” (ROSA, 2009, p. 92). No momento em que acabara de fugir do grupo de Zé Bebelo, vivendo as guerras no sertão sem integrar seu destino a alguma força no campo de batalha –“eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (ROSA, 2009, p. 93) –, Riobaldo preenche esse vazio, identificando-se com a virilidade de traços finos de Reinaldo: “– Riobaldo, você é valente... Você é um homem pelo homem’ (...). E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes” (ROSA, 2009, p. 93). A trajetória conjunta, então, estabelece-se como uma espécie de atualização da coragem daquele menino-moço da travessia atribuída agora a Riobaldo. Entretanto, nesse instante, as formas do falso de Reinaldo/Diadorim impactam o protagonista, cegando-o⁶⁰ não apenas a respeito do desenlace mortal da guerra contra Hermógenes, mas também sobre a sexualidade de seu companheiro, sempre dissimulada no pudor diante dos banhos ou bordéis, e o afeto amoroso que começa a se configurar: “‘*Riobaldo... Reinaldo...*’ (...)... Dão par, os nomes de nós dois...” (ROSA, 2009, p. 95).

O convívio adquire novos contornos após o julgamento, no Guararavacã do Guaicuí, quando Riobaldo admite seu amor por Diadorim, e, principalmente, após o assassinato de Joca Ramiro, realizado pelo grupo de Hermógenes. O ímpeto vingativo expressado por Diadorim ecoa as carências familiares de cada uma das personagens; fraturas e lacunas que os conectam em torno dessas ausências comuns. Ao saber que Joca Ramiro é pai de Diadorim, Riobaldo desiste de “ser dono definitivo de mim” (ROSA, 2009, p. 26) e assume, em sua consciência, fazer de seu destino a vingança de Diadorim: “redigo, Diadorim: estou com você, assente, em todo sistema, e com a memória de seu pai!” (ROSA, 2009, p. 27). Matar em nome da memória de Joca Ramiro preenche, de um lado, a ausência de pai de Riobaldo⁶¹ – “eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele” (ROSA, 2009, p. 29) – e, de outro a ausência de mãe de Diadorim: “Pois a minha [mãe]

⁶⁰ João Adolfo Hansen (2000) trata do tema da cegueira de Riobaldo a partir da comparação da leitura de Foucault sobre Édipo: “no seu não ver, no seu não poder ver, vê-se, pelo avesso, que Riobaldo está cego e que se perderá e perderá Diadorim, situação de Tirésias/Édipo em *Édipo-rei*” (HANSEN, 2000, p. 98). Nesse sentido, Riobaldo e Diadorim espelham e herdam, respectivamente, em suas trajetórias trágicas, Édipo e Antígona.

⁶¹ “O assassinato de Joca Ramiro, chefe do bando, representa para Riobaldo, o cumprimento da outra parte do seu destino edipiano já que, metaforizando o parricídio, tem um papel fundador na constituição do sujeito. De fato, ali, naquele episódio, realiza-se para o herói o pai simbólico: Joca Ramiro é o pai morto do jagunço amigo em que se projeta e, através do qual, a partir da travessia dos dois rios, Riobaldo trilha os caminhos para a individualidade; Joca Ramiro, no imaginário do narrador, é um par fantasmático daquele Diadorim, sobretudo antes de o amigo revelar-lhe a sua ligação com o grande chefe, o que aconteceu, em termos cronológicos, depois do episódio do Guararavacã; e, por fim, Joca Ramiro representa, para a comunidade jagunça, o pai, no seu papel de chefe.” (MORAIS, 2001, p. 48).

eu não conheci” (ROSA, 2009, p. 29). Essas cisões parentais⁶², ao mesmo tempo, colocam-nos no domínio da herança patriarcal de consertar o crime por meio do assassinato de Hermógenes e aguçam ainda mais o desejo transgressor da heteronormatividade. Essas funções familiares deslizantes, subjacentes a ambas as personagens, demonstram a rede de violência que constitui as estruturas parentais vigentes no sertão do Brasil. Nesse sentido, a vingança de Diadorim e Riobaldo possui um significado cuja ambivalência se baseia tanto no cumprir a injunção do soberano quanto na sua dimensão impolítica, conflituosa, irrepresentável às normas familiares e às leis políticas. A tensão entre a lei e o conflito materializados na figura de Diadorim convoca o paralelo com a trajetória trágica de Antígona.

Kathrin Rosenfield (1993), em *Os descaminhos do demo*, propõe a leitura do trágico em *Grande sertão: veredas*, destacando a comparação entre Diadorim e Antígona. A análise compara as duas personagens a partir da motivação de defender o núcleo familiar, resultando, com isso, num viver em função da vingança e da morte. Assim, a ação de Antígona se volta contra o Estado, representado por Creonte, não somente para garantir o enterro do seu irmão, mas também para provocar o poder. O paralelo se baseia na característica do destino de Diadorim também vinculado à morte, porque o objetivo de sua vida passa a ser o de vingar a morte de seu pai, Joca Ramiro.

Por outro lado, a perspectiva aqui desenvolvida visa estabelecer essa comparação fundamentado-se no livro, de Judith Butler, *O clamor de Antígona* (2014), que busca revisitar as interpretações tradicionais da personagem grega e pensar sua trajetória como uma crítica às esferas da ordem pública e do parentesco. Esse sentido crítico das ações de Antígona apontam, no enredo da tragédia, para elementos fora do direito e da família. A leitura de Butler, focando a tensão entre o fora e o dentro, ou a lei e a norma, enseja pensar a trajetória de Diadorim – em conjunto com a de Riobaldo –, em paralelo com a de Antígona, como a expressão de uma exterioridade, ligada à dimensão impolítica, ao conflito anterior às agências políticas, e reprimida para a formação tanto do público como do privado. Essa exclusão revela os ecos espectrais do crime do direito que se projetam sobre o destino de Diadorim, Riobaldo (e também Carlota).

Em primeiro lugar, a estrutura do parentesco, no mundo rural brasileiro, constitui-se em torno de papéis sociais e culturais rígidos do masculino – viril, em situação de mando e

⁶²“Comparando-se os laços parentais dos dois jagunços, verifica-se que, se há um pai perdido para Riobaldo, de Diadorim se desconhece a mãe; essa simetria pela falta os torna especulares, espelho esse que possibilita tais projeções fantasiosas e que permite, acima de tudo, ler, nessas misturas e reversibilidades, a possibilidade de um ser muitos, como o fora Édipo, e de se identificar com uma outra família” (MORAIS, 2001, p. 43).

atuante na vida pública – e do feminino – ordeira e submissa ao homem⁶³. A constituição da família forma a esfera pública, na medida em que o ato de fazer política, incluindo aí a ação da guerra, principalmente em razão do coronelismo, é assumido pelo homem, até pelo fato de que, durante a Primeira República⁶⁴ (1889-1930), não era permitido o voto da mulher. Riobaldo percebe essa realidade na composição masculina do grupo de jagunço comandado por Joca Ramiro:

Selorico Mendes (...) já estava pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis, todos de chapéu-grande e trajados de capotes e capas, arrastavam esporas. Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível reboldosa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra. (...). Tinham encomendado o auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política, logo entendi. Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça. Mas para quem ele sempre estava olhando, com uma admiração toda perturbosa, era o chefe dos jagunços, o principal. E o senhor sabe quem era esse? Joca Ramiro! Só de ouvir o nome, eu parei, na maior suspensão (ROSA, 2009, p. 76-77).

A luta política no sertão, praticada como guerra entre grupos rivais⁶⁵, ou contra as forças do governo, envolve funções exercidas pelos homens e cujo chefe, Joca Ramiro, representa o próprio poder soberano, como observa Riobaldo. É essa estrutura jurídica e política que se constitui na herança e na maldição que determina o destino de Diadorim quando ouve a injunção de seu pai de ser valente. Tensionando a leitura de Freyre e deslocando criticamente o legado de Joca Ramiro, Diadorim, então, assume a figura da masculinidade, incorporando a linguagem dos jagunços, de maneira a ocupar a cena política e, conseqüentemente, a guerra. Aqui se estabelece o primeiro paralelo com Antígona (e também com Carlota) em torno da postura masculina diante da lei e do poder⁶⁶ que ambas incorporam.

⁶³Gilberto Freyre (2004), em *Sobrados e Mucambos*, analisa as especializações sociais no interior da família. Embora destaque a presença de matriarcas fortes, o autor observa o predomínio político do homem no patriarcalismo, ocupando a posição de mando, enquanto à mulher era reservado o lugar de submissão e fragilidade.

⁶⁴Luiz Roncari (2004, p. 282) situa historicamente o enredo de *Grande sertão: veredas* no período da Primeira República, especificamente entre as décadas de 1910 e 1920, encenando o mundo rural dessa época, diferentemente do contexto histórico encenado em *A menina morta*, conforma leitura de Luiz Costa Lima (2008).

⁶⁵Sérgio Buarque de Holanda (1976, p. 47-48) mostra que as lutas políticas se organizam como facções, porque se estruturam a partir do código patriarcal da família.

⁶⁶A leitura contemporânea de Judith Butler (2014, p. 23-24) discute criticamente as interpretações de Hegel e Lacan a respeito de Antígona, chamando a atenção para a aproximação desta com Creonte, porque ela, ao desafiar o poder de Creonte, apoia-se na figura do masculino e da autoridade: “Antígona, portanto, acaba agindo de formas que são consideradas masculinas não apenas porque ela desafia a lei, mas também porque ela assume a voz da lei ao cometer seu ato contra esta. Ela

A postura de autoridade, integrando-se na linguagem do soberano, ocasiona uma ambiguidade que envolve as três personagens – Diadorim, Antígona e Carlota. O ato de acolher a herança criminosa e violenta do poder e, ao mesmo tempo, ocupar esse espaço e essa linguagem masculinos gera uma ação que questiona e amaldiçoa as regras e as normas que envolvem os pactos políticos e afetivos nas esferas pública e privada.⁶⁷

A atuação de Diadorim, tal como a de Antígona, não se limita à esfera política do Estado ou ao domínio do parentesco, senão que acolhe a injunção paterna e utiliza a linguagem patriarcal da masculinidade com a finalidade de encenar outra lei, recalcada pela mesma ordem pública e patriarcal. Ao se valer do código masculino e, por conseguinte, poder agir politicamente nas guerras, na medida em que a guerra é a cena da política, a personagem enuncia um traço vivo ou um excesso de outra legalidade (o impolítico) irrepresentável e incomunicável pelas leis do patriarcalismo. A sua presença, desse modo, só pode se fazer de maneira enigmática, pois há uma espectralidade delituosa emergindo por meio de sua trajetória. Assim, a sua maldição se transforma no amaldiçoar da ordem, apontando a ruína da lei e da norma.

Uma das formas de visibilidade dessa ambivalência aparece nos momentos em que Riobaldo sente a indecisão entre o afeto amoroso e proibido por Diadorim e a vontade de se relacionar com outras mulheres. A violência subjacente à virilidade heteronormativa é exposta pela intromissão de Diadorim quando Riobaldo descreve o modo de relacionamento dos jagunços com as mulheres: “– Mulher é gente tão infeliz...’– me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias” (ROSA, 2009, p. 113). Essa fala serve como contraponto à brutalidade dessas formas afetivas, levando o narrador a se distanciar disso: “Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos” (ROSA, 2009, p. 113). Entretanto, o acerto de não se envolver com nenhuma mulher, feito entre Riobaldo e Diadorim em razão do ciúme deste, mostra que a personagem também participa do código violento da jagunçagem: “– Não sou o nenhum, não sou frio, não... Tenho minha força de homem”

não apenas faz o feito, recusando-se a obedecer ao decreto, mas também o faz novamente ao recusar-se a negar que o fez, apropriando-se, assim, da retórica da agência do próprio Creonte. Sua agência nasce precisamente da recusa de honrar o comando dele, e, no entanto, a linguagem dessa recusa assimila os próprios termos da soberania que ela rejeita.” (BUTLER, 2014, p. 29).

⁶⁷“A situação de Antígona, (...), oferece sim uma alegoria para a crise do parentesco. (...). Antígona não representa o parentesco em sua forma ideal, mas em sua deformação e deslocamento, colocando em crise os regimes reinantes de representação e levantando a questão de quais poderiam ter sido as condições de inteligibilidade que teriam tornado sua vida possível.” (BUTLER, 2014, p. 47).

(ROSA, 2009, p. 126). A abstinência sexual, pactuada e vigiada pelo seu verdadeiro amor, provoca a irrupção aberrante e violenta da norma.

O convívio com Diadorim gera um conflito permanente na consciência de Riobaldo, manifestado no constante deslizamento do seu desejo, que é metaforizado nas figuras de Deus e do Diabo. O amor manifesta essa situação ambígua pelo afeto da personagem sobre Otacília e Diadorim, revelando a cisão da sua subjetividade: “eu era dois, diversos?” (ROSA, 2009, p. 318). A dificuldade de se reconhecer no próprio sentimento expressa o conflito entre um amor que produz uma subjetivação, uma identidade, inserindo Riobaldo dentro da heteronormatividade do parentesco, do contrato do casamento, o que é motivo de conforto para a personagem; ao passo que o desejo por Diadorim é demoníaco, porque o seu caráter homoafetivo é totalmente irrepresentável na ordem política e familiar do Brasil à época. É a exclusão de uma experiência a partir da qual se constrói um modo de vida político e afetivo.

Além disso, ao permanecer enigmático para Riobaldo, isto é, ao continuar dentro do código masculino sem revelar seu lado feminino, Diadorim mantém esse amor como um excesso à ordem, mostrando não apenas sua precariedade, mas também a perversão contida no funcionamento da lei: “Amor eu pensasse. Amormente. Otacília era, a bem-dizer, minha nôiva? (...). De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refinadas no vago, na gente” (ROSA, 2009, p. 205). Ao se referir ao amor por Diadorim como abjeto e, em seguida, aceitar as prisões que a lei inculca na subjetividade, Riobaldo enuncia uma vacilação entre seu amor heteronormativo por Otacília e um desejo cuja perversidade, configurando-se linguisticamente, reivindica sua existência exatamente no domínio de uma normatividade afetiva que surgiu por meio da sua exclusão. Assim, se não há espaço dentro da estrutura do parentesco e da ordem político-legal para a manifestação do desejo de Riobaldo por Diadorim, esse afeto vai se manifestar apenas no âmbito da mais pura imanência: o corpo. São as formas do corpo, observadas em vários momentos da narrativa, de Diadorim que se tornam o canal de expressão desse desejo homoafetivo pelo qual se constitui o dom, o *munus* que une os dois desde a travessia.

O luto de Diadorim – “tinha comprado um grande lenço preto: que era para ter luto manejável, funo guardado em sobre seu coração” (ROSA, 2000, p. 2000) – e sua postura masculina e guerreira, carregando em sua trajetória a companhia afetiva de Riobaldo, constituem-se ao assumir a linguagem do direito patriarcal e se colocar politicamente na guerra. Entretanto, a ação vingativa, levada até as últimas consequências, aponta para o destino trágico da morte, cujo acontecimento se constitui na única maneira de expressão dessa

afetividade entre ambos – Diadorim e Riobaldo – totalmente fora das regras do parentesco e sem nenhuma identificação legal, representativa no domínio político. Aqui, encerra-se o paralelo com Antígona:

E na medida em que Antígona ocupa a linguagem que nunca pode lhe pertencer, ela funciona como um quiasma no vocabulário das normas políticas. Se o parentesco é a precondição do humano, então Antígona é a ocasião para um novo campo do humano, conquistado através da catacrese política, que ocorre quando o menos que humano fala como humano, quando o gênero é deslocado e o parentesco afunda em suas próprias leis fundadoras (BUTLER, 2014, p. 114).

A partir dessa explicação de Butler, a comparação entre Antígona e Diadorim convoca as figuras de Riobaldo e Carlota para pensar a relação entre o trágico, a herança do delito e a emergência do justo. Essas três trajetórias assumem a injunção do direito de recalcar a espectralidade do delito originário e formador da lei. Como essas três personagens encenam elementos da realidade brasileira, o delito aqui se refere, em *Grande sertão: veredas* e em *A menina morta*, à constituição das normas familiares patriarcais fundamentais para a estruturação do poder político no Império e na Primeira República. Ao receber essa herança, Diadorim e Carlota deslocam-na por meio de ações que visam romper com a lei, por cuja fenda emerge o domínio da comunidade.

No caso de Carlota, sua maldição se torna o amaldiçoar mesmo dos dispositivos legais (o casamento) que haviam sido impostos pelo pai: “– Vão, malditos” (PENNA, 1970, p. 451). Essa fala, pronunciada por Libânia e ouvida por Carlota, é direcionada à condessa e ao filho, noivo da filha do Comendador. Carlota, então, decide se colocar enlutada diante do Grotão e de sua família; um luto que, na verdade, representa um continuar vivo na morte, de maneira a fazer dessa condição a emergência mesma da comunidade e da justiça. A carga de loucura da decisão impossível da personagem – o indecível contido na decisão de tornar a ordem da fazenda inoperante e arruinada – se manifesta no retorno de Mariana ao Grotão, pois o seu estado de doença metaforiza tanto a característica sofrida de uma decisão justa (DERRIDA, 2007, p. 52) quanto o significado vertiginoso e excessivo da mesma enquanto manifestação da experiência da alteridade absoluta (DERRIDA, 2007, p. 55). A aproximação entre filha e mãe – principalmente após aquela saber que esta estava na fazenda vizinha sendo tratada, talvez, até como prisioneira – acena para uma história por vir – irreconhecível às formações sociais, jurídicas e políticas – tecida por vozes capazes de enunciar a violência contra a mulher e sua situação de subalterna. A cena final de Carlota e Mariana – “só então

pôde sentar-se ao lado de sua mãe, que não a olhava, e chorou longamente quando viu que estava sozinha aos seus pés” (PENNA, 1970, p. 457) – já anuncia a carga de sofrimento que irá permear essas vozes por vir.

Diadorim, por sua vez, amaldiçoa o direito a partir da trajetória vivida ao lado de Riobaldo e da postura vingativa na luta contra Hermógenes. O deslocamento da injunção de Joca Ramiro – e, com isso, a ruptura da lei do patriarcalismo – se materializa na construção de uma trajetória em conjunto com Riobaldo, despertando um envolvimento homoafetivo que se concretiza, enquanto encarnação da relação comunitária de ambos, na imanência do corpo, no impacto desejante das formas corporais que aproxima os dois no dom, na obrigação de um com o outro. Assim, o espaço da carne, tal como aconteceu na travessia, corporifica o limiar de indistinção entre as subjetividades de Riobaldo e Diadorim e, com isso, estabelece o laço pelo qual Riobaldo faz do seu destino o acompanhar do percurso de Diadorim. Ou seja, se a norma não prevê a experiência homoafetiva, tal afeto se realiza como dom na carne do corpo masculino de Diadorim, como uma encarnação da convivência comunitária entre ambos. Por outro lado, como esse envolvimento afetivo é interdito, sua realização só é possível pela morte de Diadorim, o que acontece em virtude do seu impulso vingativo. Nesse sentido, o cadáver no final do romance representa o mesmo continuar na morte de Carlota; mas esse continuar se concretiza no sentimento enlutado de Riobaldo: um luto impossível⁶⁸, metaforizado no próprio símbolo de infinito ao término do texto, que anuncia a condição de espera do narrador, cuja percepção ilógica das coisas aponta um sentido de justiça relacionado com outra experiência afetiva, excluída da norma e da lei, reivindicada não apenas pela trajetória de Diadorim, mas também pela sua morte – como se seu cadáver anunciasse outras possibilidades de vidas por vir. Ou ainda, se o sentimento enlutado do narrador fracassa em produzir o esquecimento de Diadorim, isto faz com que sua memória rememore

⁶⁸A noção de luto impossível, baseada na desconstrução derridiana, diz respeito a uma forma de relação com a alteridade, cuja figura não é apropriada, interiorizada e assimilada por uma operação subjetiva ou psíquica, tal como acontece na visão freudiana do luto. A aporia é aspecto fundamental do luto impossível: “enquanto afeto e processo que se segue uma perda, ele comporta, ao mesmo tempo, o desejo de guardar o outro, de conservá-lo junto de si, e o desejo de deixá-lo ir. (...). O desejo de ‘deixar ir’ indica um respeito a esta alteridade, significa deixar escapar o morto, se submeter à sua impossível redução, ou seja, continuar sendo pro ele instigado. (...). Duplo remetimento, tarefa impossível, onde deixar ir, a irreducibilidade do outro, não é denegada, evitada; fracasso constitutivo, fracasso na origem, fracasso originário, em que a alteridade deixa seus rastros, restos que sobrevivem em cada um, constituindo o que chamamos de ‘eu’, ‘nós’, ‘subjetividade’ ou, ainda, ‘intersubjetividade’. A morte do outro – e esta morte está sempre já dada, não precisa que o outro morra – nos destina a uma memória desde sempre enlutada, e que nos constitui como rastros desta alteridade. Como o outro fora de nós não é mais nada, resta guardá-lo, mas ele, contudo, não é dócil ao movimento da memória interiorizante” (CONTINENTINO, 2008, p. 63-66).

incessantemente a presença do outro, da alteridade, cuja figura conflituosa, por sua vez, tensiona, corrói e desloca todas as maneiras de mediação do direito, da lei, da norma e do poder. O luto impossível de Riobaldo, desse modo, aproxima a sua narrativa com a justiça.

4 CENAS DO COMUM

4.1 O perdão impossível

Os crimes e violências encenados em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* colocam a questão sobre a possibilidade ou a impossibilidade do perdão. Tomando o seu significado mais habitual, o ato de perdoar se refere a uma falta, uma transgressão ou um crime – atribuídos e imputados a algum autor – que são absolvidos e, conseqüentemente, esquecidos, o que implica a remissão da culpa daquele que cometeu tais ações faltosas. Essa estrutura semântica do perdão, no seu sentido mais usual, fundamenta os domínios religioso, jurídico, político e psicológico do perdoar, cuja concessão se orienta por uma economia do cálculo e da troca: o arrependimento, a confissão, a reconciliação, a anistia ou a redenção – categorias que, de algum modo, visam restituir uma totalidade social partida e dividida em razão do crime ou da violência cometida no passado, sobretudo por meio de um trabalho de luto pelo qual se produza o esquecimento das mortes das vítimas. Esse paradigma do perdão é problematizado nas duas obras literárias, na medida em que seus enredos não apontam para uma conciliação política e social da nação brasileira; ao contrário, a tensão encenada em torno dos delitos e violências acena para um perdoar que só se efetiva na emergência de um domínio comunitário constituído pela condição de fratura e de cisão de si compartilhada pelos viventes (e também pelos não viventes) nos dois universos ficcionais. Assim, essas perspectivas disjuntivas de Penna e Rosa, entendidas no sentido de uma abertura ao outro, convocam o pensamento de Jacques Derrida sobre o perdão e o de Roberto Esposito sobre a comunidade como uma reflexão ética estranha e heterogênea à lógica tradicional do indulto e da remissão.

Derrida se baseia na herança das reflexões sobre o perdão feitas pelo filósofo Vladimir Jankélévitch, cujos conceitos, calcados na lógica religiosa do arrependimento, da confissão e da expiação, possuem uma dimensão ética hiperbólica relacionada com o perdão. Neles, o filósofo franco-argelino analisa uma aporia radical: é um domínio ético que se coloca na história da estrutura jurídico-religiosa do perdão e, ao mesmo tempo, é incompatível com esta em virtude da gravidade dos crimes cometidos ao longo do século XX, sobretudo nos campos de concentração, cujo mal radical, ao tornar o humano monstruoso, não pode ser perdoado. Isso significa dizer que o ato de perdoar só se aplica aos homens, tendo, então, como parâmetro apenas o próprio do humano (DERRIDA, 2012). Contudo, as situações de

crimes extremamente violentos contêm em potência a implosão dos conceitos e cálculos compensatórios do ato de perdoar ao colocá-los em contato com uma realidade que é imperdoável, com a qual é impossível estabelecer uma reconciliação e uma anistia, rompendo, com isso, o próprio paradigma do humano. Em torno dessa aporia, Derrida afirma que o perdão só se efetiva na ordem do impossível, no momento em que o fato, devido ao seu caráter extremamente violento, mostra-se irreduzível ao cálculo do mútuo entendimento e da restituição: “o perdão, se houver, não deve e não pode perdoar, senão que o imperdoável, o inexprimível – e então fazer o impossível. Perdoar o perdoável, o venial, o desculpável, é o que se pode sempre perdoar, isto não é perdoar” (DERRIDA, 2012, p. 28). Tarefa, portanto, difícil, já que o perdoável se encontra dentro de uma previsibilidade e uma razoabilidade do bom senso, cujo acontecimento só depende de um tempo determinado para que se realize (NASCIMENTO, 2005), por outro lado, perdoar o imperdoável escapa a essa lógica e aponta para a ordem do impossível diante dos crimes e atrocidades cometidos ao longo do século XX, rompendo e expondo também a arbitrariedade das cisões culturais entre o homem e o animal.

Essa discussão – resultado de uma espécie de proliferação de manifestações públicas de desculpas feitas por diversas instâncias – é importante para pensar os delitos e os genocídios praticados tanto no processo de colonização do Brasil – que se insere na formação do mundo moderno comandado pelos Estados europeus – como também na construção do Estado independente e da nação. O envolvimento de instituições políticas e religiosas, durante o século XX, em processos de retratações públicas às vítimas de violências passadas, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, é problematizado por Derrida não apenas pelo fato de esses pedidos se inserirem nos cálculos de poder, atendendo a certos objetivos de conciliação, ou mesmo de serem circunscritos à noção de crimes contra a humanidade, mas também por questionar a legitimidade e o direito daquele que demanda o perdão. No caso do Brasil, o questionamento a respeito de quem possui a prerrogativa de perdoar (ou de demandá-la) em nome do outro assombra as agências jurídico-políticas da nação em seus atos de anistiar os crimes passados ou de instaurar uma comissão a fim de investigar e punir as violações contra os direitos humanos⁶⁹, durante o regime militar. Nesse sentido, os

⁶⁹A referência, aqui, é, de um lado, a lei de anistia que, promulgada em 1979, buscava uma conciliação nacional por meio de uma anistia limitada, restrita e recíproca tanto aos presos e exilados políticos como aos militares comandantes de crimes políticos, garantindo a impunidade e segurança jurídica às forças armadas (SCHWARCZ; STARLING, 2015); de outro, a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que, já em 2011, elaborou um relatório recomendando a punição de torturadores e criando uma memória coletiva sobre as violações contra os direitos

dispositivos de esquecimento, reconciliação e também de punição⁷⁰ expõem os seus limites diante da característica intraduzível do sofrimento das vítimas, mostrando a impossibilidade de uma verdadeira experiência apropriada e concretizada do perdão. No entanto, esse caráter impossível é elaborado por *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* – e também por *Os sertões* como um texto espectral, uma herança fantasmática – no sentido de tornar o perdão um acontecimento excepcional, uma exceção, capaz de interromper a temporalidade histórica da nação (NASCIMENTO, 2005), fazendo emergir a figura do perdão impossível por meio do contato expropriatório de si diante da extrema violência, uma violência imperdoável, sofrida pelo outro.

O acontecer do perdão possui uma forte ambiguidade baseada na ambivalência entre, de um lado, o desejo de realizar um trabalho de memória e de luto com vistas a curar as feridas pretéritas, possibilitando, desse modo, uma reconciliação às gerações futuras; e, de outro, a não aceitação dessa forma terapêutica do esquecimento, reconhecendo-a como um legado ilusório e enganador transmitido ao futuro (DERRIDA, 2012). Essa aporia é exposta pelas obras já mencionadas por meio dessa dupla historicidade do perdão: a história da promessa da conciliação, da assimilação e do esquecimento do mal, mas que se desdobra sobre um fundo de outra historicidade capaz de mostrar essa terapêutica em toda a sua incompletude, cuja estrutura impossível pressupõe um trabalho de luto desse mesmo perdão. Ou seja, é uma temporalidade que é interrompida pela presença de outra história: enquanto a primeira historicidade do perdão visa alcançar a cicatrização da ferida, essa outra temporalidade age para mantê-la aberta e não suturável (DERRIDA, 2012, p. 54-55).

Essa dimensão irreconciliável no interior mesmo da história da conciliação e do perdão nacional, para além de sua incorporação e enunciação pelas obras já mencionadas, constitui uma característica da literatura brasileira. Desse modo, se a cultura e a literatura nacionais estão permeadas de memória em virtude da recordação de um passado

humanos durante a ditadura militar (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Sem diminuir a importância da Comissão Nacional da Verdade e seu trabalho de ouvir os sofrimentos das vítimas da ditadura e de esclarecer os crimes do regime autoritário, o fato de os arquivos permanecerem inacessíveis à investigação e sob a guarda dos órgãos de repressão das forças armadas (SCHWARCZ; STARLING, 2015) indica as limitações das comissões estatais suscetíveis aos cálculos políticos que impedem o enfrentamento de certos grupos sociais e instituições, mantendo recalcada e esquecida (espécie de trabalho de luto forçado) a ferida pretérita em favor da união nacional no presente.

⁷⁰ Derrida critica a perspectiva de Hannah Arendt segundo a qual o perdão deve ser acompanhado do direito de punição como uma forma de restabelecer a vida social, ou de não deixá-la interrompida. Para o filósofo francês, essa simetria não funciona, pois o perdão é heterogêneo à ordem jurídica: “o perdão deve permanecer heterogêneo ao espaço jurídico. (...). O perdão não tem nenhuma simetria, nenhuma relação de complementaridade com o castigo.” (DERRIDA, 2004, p. 197).

extremamente violento, bem como de vidas extintas e sepultadas pelo desenvolvimento do país (FINAZZI-AGRÒ, 2013; GINZBURG, 2012), esse trabalho mnêmico, ao se caracterizar pela rememoração de violências irremediáveis e inexpiáveis, também revela uma temporalização pretérita constituidora do perdão. Portanto, na medida em que narra a contemporaneidade permanente de imagens violentas do passado, a tradição literária brasileira, ao mesmo tempo, encena o acontecimento do perdão como uma experiência pretérita subjetiva e intersubjetiva, em que a relação com o outro se efetiva por meio de uma temporalidade que comporta em si um passado irrecusável, irremediável, imodificável e inexpiável⁷¹ (DERRIDA, 2012, p. 32). Assim, o movimento de narrar experiências pretéritas de sofrimento e dor, impostas a grupos sociais subalternos, pressupõe a encenação temporal de um perdão da ordem do imperdoável e do impossível.

Os sertões, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* textualizam o acontecimento passado do perdão como um ato de instauração do espaço da comunidade em que o contato com outro propicia a expropriação de contornos subjetivos das personagens, uma vez que evoca a condição lacunar e traumática a partir da qual ocorre o estar com a alteridade. As obras evidenciam que a irrupção da comunidade, no seio da história nacional, é aquilo que torna possível a ocorrência do perdão, aproximando, assim, os pensamentos de Roberto Esposito e Jacques Derrida em torno desses dois eventos – a *communitas* e o perdoar – intrinsecamente vinculados pelo dom. Essa junção ocorre exatamente pelo fato de que tanto o perdão quanto a comunidade coincidem com a figura do outro, sobretudo em virtude de o acontecer violento contra a alteridade poder “ser da ordem do mais abominável” (DUQUE-ESTRADA, 2008, p. 37), de maneira a produzir uma disjunção de si.

Num primeiro momento, a importância do contato expropriatório com o outro e a ambiguidade da presença do irreconciliável no próprio desejo da reconciliação se inscrevem na configuração narrativa de *Os sertões* e de *Grande sertão: veredas*. Esses dois aspectos – o encontro com o outro e a vontade de reconciliação – aparecem estruturados em figuras retóricas próprias às formas enunciativas do julgamento que configuram as histórias das duas

⁷¹ Aqui, pensa-se a literatura brasileira a partir da abordagem de Jacques Derrida, segundo a qual a importância do privilégio permanente de um passado impassável, inesquecível como uma temporalização, é capaz de tornar o perdão uma experiência problemática. Nesse sentido, o filósofo identifica no pensamento de autores como Hegel e Levinas “uma experiência do perdão, do ser-perdoado, do se perdoar-um-ao-outro, do se-reconciliar, (...), uma estrutura essencial e onto-lógica (não somente ética ou religiosa) da constituição *temporal*, o movimento mesmo da experiência subjetiva e intersubjetiva, a relação a si como relação ao outro *como experiência temporal*. O perdão, a perdoneidade, é o tempo, o ser do tempo como o que comporta o irrecusável e o imodificável do passado.” (DERRIDA, 2012, p. 32).

obras (BOLLE, 2004). Isso indica que as duas vozes narrativas demonstram, ao mesmo tempo, uma vontade de recordação histórica e também de um veredito jurídico, uma sentença final capaz de manter os ecos do sofrimento no próprio passado.

No caso de Euclides da Cunha, já há um juízo prévio favorável à campanha militar contra Canudos, na medida em que os sertanejos representam o atraso diante da modernização política e institucional do governo republicano, o que, de certa maneira, justifica a guerra em virtude do seu objetivo relacionado com a união e a coesão nacional. No entanto, o desmoronamento identitário do narrador acontece no momento em que este, ao testemunhar os efeitos destruidores das batalhas e as características culturais próprias daquele povoado, percebe o caráter criminoso da campanha comandada pelo Estado republicano. É a partir da percepção do delito que a comunidade emerge em *Os sertões*, visto que o caminhar pelas ruínas do arraial, deparando-se com cadáveres feridos e pessoas famintas, produz um choque, um desconcerto subjetivo no narrador expressado na seguinte fala: “o passeio tornava-se amedrontador” (CUNHA, 1963, p. 442).

A imagem do delituoso propicia a entrada em cena da comunidade pelo fato de colocar o narrador e os outros viventes ou não viventes (os espectros) – sertanejos, crianças, mulheres, cadáveres, soldados, entre outros – no compartilhamento comum da ferida e da fenda traumática decorrentes dos assassinatos e das violência. Há, então, ao mesmo tempo, uma tensão entre o espaço comum da ferida e a perspectiva de um julgamento futuro capaz de punir os crimes denunciados ao final do livro, principalmente a degola dos prisioneiros: “Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A história não iria até ali” (CUNHA, 1963, p. 432). Essa frase evidencia a descoberta de um espaço sem história ou à margem da história nacional, o que legitimaria a barbárie cometida pelo exército brasileiro. Esse povo e seu espaço fora do tempo da nação representam a possibilidade de construção de uma nova história a partir de outra cronologia que, incluindo esse território dentro de uma nova historicidade (FINAZZI-AGRÒ, 2013), aponte para uma reconciliação futura. Portanto, a necessidade da história é fundamental para que ocorra o ato de julgar e, com isso, a concretização do perdão como resultado da proporcionalidade entre uma punição ou o reconhecimento da falta em virtude do assassinato de toda uma coletividade e a reconciliação final. Assim, Euclides opera dentro de uma simetria jurídica baseada na reconstrução de outra cronologia que aponte para o reconhecimento dos crimes do passado para uma promessa de reconciliação futura.

Esse olhar de uma outra história, além de se estruturar sob a forte ambiguidade gerada pelo contato com a destruição traumática do outro, é assumido ou interrompido em

Grande: sertão veredas e *A menina morta* pela presença radical da condição irreconciliável com os crimes passados. Nesse sentido, os romances, principalmente em suas partes finais, apresentam essa zona hiperbólica, analisada por Derrida, que se materializa numa memória sempre enlutada. Essa incompletude do luto suspende toda promessa de cicatrização das feridas passadas, de maneira a não incorporar totalmente o morto em si e, ao mesmo tempo, manter um rastro deste como a expropriação mesma de si.

Em *Grande sertão: veredas*, além da cena do julgamento, a narrativa é construída pelo narrador como se fosse um tribunal íntimo capaz, ao mesmo tempo, de acompanhar as jornadas dos jagunços, sobretudo os eventos violentos como batalhas, assaltos e mortes, e refletir sobre sua participação nessas lutas, seus remorsos e culpas, revelando uma percepção diante do mal praticado e vivenciado por todos no sertão. Nesse sentido, estar com o outro destruído ou violentado impede que a narração encontre uma clausura, um fechamento purgador dos remorsos e produtor do esquecimento; ao contrário, é exatamente a recordação incessante de Riobaldo que mantém a ferida aberta:

sabe por que é que eu não purgo remorso? Acho que o que não deixa é a minha boa memória. A luzinha dos santos-arrependidos se acende é no escuro. Mas, eu, lembro de tudo. (...). Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor (ROSA, 2009, p. 95).

Há uma memória hiperbólica de Riobaldo que, além de resistir ao esquecimento, ao trabalho de luto terapêutico, evidencia um outro modo de realizar o luto incompleto do perdão. Se a autoridade do narrar resulta da morte (BENJAMIN, 1994), o contar miúdo do narrador-protagonista torna transmissível um passado espectral esquecido e sem significação, expondo permanentemente a ferida traumática por meio da qual surge o sofrimento e a morte do outro. Assim, é um ato de narrar entendido como um dom endereçado ao outro e à sua condição de vítima, inserindo as vivências da alteridade dentro de uma perspectiva histórica transmissível. A dimensão hiperbólica da memória de Riobaldo se associa, com efeito, à figura do dom pela capacidade de ambos se referirem a um passado inesquecível, irremediável, em razão de sua característica traumática e violenta, ou seja, um passado que não passa. Nesse sentido, o entrelaçamento entre a recordação e o perdão se baseia não numa memória capaz de recuperar todos os eventos, mas sim na rememoração que, em razão do seu vínculo intrínseco com o dom, não torna o passado um assunto encerrado, concluído, mas, sim, constantemente presentificado (DERRIDA, 2012, p. 10).

A afinidade entre o perdão e o dom emerge diante da morte da alteridade, cuja perda inelutável instaura o devir comunitário no narrador e no sertão. Riobaldo, então, presencia aquilo que é mais impróprio: a morte do outro, podendo ser seu grande amor, Diadorim, amigos e companheiros jagunços, ou ainda o assassinato extremamente violento dos cavalos na Fazenda dos Tucanos. A perda conecta e, ao mesmo tempo, expropria os sujeitos no espaço comum da ferida e da perda traumática. Em todos esses momentos, há o surgimento de um luto impossível cuja incapacidade de incorporar completamente o outro em si faz com que o rastro da alteridade se mantenha na subjetividade do narrador-protagonista como sofrimento mesmo dessa perda. Isso acena para a impossibilidade de um trabalho de luto que elabore completamente a perda do outro e se aproprie dela.

A característica enlutada da memória do narrador resiste às sanções calculáveis do direito e da religião, principalmente no momento em que os assassinatos, durante as guerras, evidenciam a insuficiência da simetria do arrependimento, da expiação e da culpa. Entretanto, o narrador opera, argumentativamente, no interior mesmo dessa estrutura de complementaridade da remissão religiosa ou jurídica, visto que o questionamento sobre a necessidade ou não de matar os inimigos coloca o interlocutor no lugar do terceiro externo à cena da guerra, desempenhando o papel talvez de Deus ou do juiz conforme as lógicas religiosa e jurídica, como se fosse aquele que concede o indulto. Riobaldo interroga essa figura, metáfora dessa testemunha absoluta, para justificar suas ações faltosas em virtude de, naquele momento, apenas cumprir ordens de Hermógenes e também de Joca Ramiro, tentando, assim, aliviar ou abrandar seu sentimento de culpa: “meu querer não correspondia ali, por conta nenhuma. Eu nem conhecia aqueles inimigos, tinha raiva nenhuma deles” (ROSA, 2009, p. 136). Os inimigos são aqueles que lutam no grupo rival ligado a Zé Bebelo. A legitimação de matar é justificada pelo narrador no funcionamento do estado de lei do sertão, em que todos cumprem ali a lei da guerra de matar o inimigo, caso contrário ele, Riobaldo, poderia ser assassinado pelo bando rival. O argumento do narrador se ancora na presença de um direito capaz de normatizar condutas, demonstrando que a guerra não escapa à lei, não é uma realidade fora da lei, mas, sim, uma espécie de dimensão virtual implicada no mecanismo da lei.

As conclusões da batalha problematizam as sentenças justificadoras e reconfortantes de Riobaldo. Se, por um lado, o narrador euclidiano, mesmo expropriado em sua subjetividade em decorrência dos efeitos destruidores da guerra contra Canudos, não possui ligação afetiva de amizade ou não está na mesma condição social dos sertanejos do arraial, já que é um intelectual reportando a guerra a serviço do Estado; por outro, Riobaldo

encontra-se exatamente vinculado afetivamente pela amizade e o companheirismo com os jagunços, o que, por sua vez, produz uma desposseção ainda mais forte em sua subjetividade, principalmente quando perde seus amigos no campo de batalha. Assim, as mortes dos companheiros Garanço e Montesclarenses, assassinados numa das batalhas contra Zé Bebelo, mostram a insuficiência da justificativa legal de matar, exposta anteriormente, e de seu efeito de produzir o esquecimento completo dos mortos. A perda do amigo Garanço, que havia sido escolhido exatamente por Tatarana para acompanhar Hermógenes na batalha, gera um luto capaz de fazer o narrador sentir-se culpado por aquela morte. O incômodo persegue o narrador-protagonista, que acaba se aconselhando com Jõe Bexiguento a respeito do seu sofrimento de viver na guerra, matando ou perdendo companheiros: “Que podia? A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção?” (ROSA, 2009, p. 144). A pergunta evidencia o fundamento cristão do perdão em que o culpado recebe a remissão como uma troca do arrependimento das faltas cometidas. Desse modo, há o reconhecimento do erro, na medida em que escolher o jagunço Garanço para acompanhar Hermógenes implicou a morte do companheiro. Esse reconhecimento tem como finalidade operar uma transformação na subjetividade do narrador para se torná-lo outra pessoa melhor (DERRIDA, 2004).

O encontro com Jõe Bexiguento expropria Riobaldo a partir de um jogo ambivalente: a angústia do protagonista em conseguir determinar um sentido e uma força para separar as polaridades da vida, como o bom e o ruim, a alegria e a tristeza. O desajuste do narrador decorre não só da diferença de Jõe, cuja opinião é de apenas seguir a vida sem pensar nesses dilemas éticos do mundo, mas também pelo fato de ele narrar a história de Maria Mutema. Esse relato reencena, a partir dos assassinatos cometidos por Mutema, a ambivalência das categorias morais e éticas que tanto incomodam Riobaldo. O elemento importante para a questão analisada se refere à maneira pela qual essa ambiguidade se materializa na cena final em que a personagem confessa o crime e pede perdão:

Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia. (...). Veio Autoridade, delegado e praças, levaram Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavra de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa (ROSA, 2009, p. 148).

O caso de Maria Mutema expressa, tal como as outras pequenas histórias que aparecem no livro, a aporia radical – manifestada pela expressão “o mundo é muito misturado” – pela qual se efetiva um movimento constantemente ambíguo do texto: “uma coisa sai da outra, e dessa outra sai outra, e assim sucessivamente” (GALVÃO, 1986, p. 212). Essa lógica paradoxal, em que os polos contrários, na verdade, não são contrários, não se cristalizam como oposição, torna-se a possibilidade do acontecimento do perdão de Mutema.

Há o elemento do mal radical e monstruoso do crime cometido pela personagem ao matar seu marido e o padre da paróquia sem nenhum motivo explícito, alimentada apenas pelo gosto de matar e pela vontade de praticar o mal. O final do relato introduz uma autoridade religiosa mais poderosa do que a do padre assassinado, conseguindo fazer Mutema confessar seu crime e, em seguida, pedir perdão a Deus e a toda a população do vilarejo. Assim, as autoridades religiosas e jurídicas entram em cena no sentido de imputar a culpa à personagem e puni-la, em julgamento com júri, para que ela pague o malfeito. No entanto, essas estruturas de poder, seus cálculos de punição e arrependimento, são insuficientes diante do mal cujo significado extremo e monstruoso mostra os limites do humano, o inumano, aquilo que está para além do humano, como o animal ou o ser divino.

A partir desses crimes imperdoáveis é que emerge o perdão impossível cujo caráter excessivo, colocando-se acima da lei e, portanto, sendo completamente heterogêneo à razão jurídica e religiosa, opera na esfera do incondicional e do absoluto, porque é da ordem do impensável. Porém, ao mesmo tempo, carrega em si uma condicionalidade baseada na necessidade de ser pedido, determinado e manifestado, fundamentalmente, ao outro, mostrando que essas dimensões do incondicional e do condicional são, ao mesmo tempo, heterogêneas e indissociáveis, separadas e também implicadas (DERRIDA, 2012). O arrependimento de Mutema é acolhido pelo povo que, ao perdôá-la, oferece o dom como uma forma de estabelecer um espaço comum partilhado por alteridades marcadas pela dor e pelo crime: tanto Maria Mutema como a Maria do Padre e seus filhos, que perderam o pai, compartilham esse dom comum manifestado no perdão, cuja única condição de acontecer é sua total irredutibilidade a qualquer forma de operação de dívida ou de cálculo, de maneira a aproximar os viventes no mesmo espaço do comum. A aporia da história de Jõe mostra que o mal se transforma na abertura ao outro como um ato de acolhê-lo na convivência comum do perdão ligado à ferida e ao trauma do crime irremediável e inesquecível. Nesse sentido, há uma conexão dos viventes pelo dom do perdão, o que remete não apenas ao caso de Mutema, mas também à relação de Riobaldo com os seus companheiros mortos.

Esse espaço comunitário surge, no Grotão, à medida que Carlota passa a conviver diariamente na fazenda com as mucamas, agregadas e escravizados, o que produz um desconcerto subjetivo na personagem. Esses encontros convocam um legado, um passado que é recebido por Carlota como memória reveladora dos crimes cometidos contra escravizados e mulheres na formação de sua família. A herança, então, é assumida como um gesto expropriatório, uma cisão da sua subjetividade, capaz de modificar a percepção da personagem sobre as histórias contadas a respeito da Menina morta e de suas atitudes de pedir negro ou dar chapinha. Caminhando pelo Grotão, ouvindo gemidos vindos da enfermaria dos escravizados, Carlota percebe um tronco de uma árvore inteira deitada na parede do fundo, cuja imagem lhe suscita ou lhe apresenta a memória das cenas da Menina morta junto aos escravizados. Entretanto, o recordar não é apaziguador em relação ao passado da fazenda, não significa uma conciliação com a memória de sua irmã; ao contrário, emergem imagens mnêmicas dos momentos em que se castigavam os escravizados em decorrência das atitudes da Menina morta:

Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro”... Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas (PENNA, 1970, p. 401).

A recordação de Carlota, despertada pela presença do tronco da árvore e pelos gemidos dos escravizados, evidencia a sua condição de herdeira do passado de sua família e da fazenda; é uma herança enlutada, cujo trabalho de luto, ao invés de produzir o esquecimento, proporciona uma leitura a contrapelo das memórias pretéritas, criticando-as, transformando-as, no presente da enunciação, numa forma de acontecimento capaz de expor toda a violência dos castigos e penas impostos aos escravizados. A partir de um questionamento do pensamento de Derrida (1994, p. 134), para quem o luto interminável se refere à injunção da justiça endereçada àqueles que já estão mortos ou que estão por vir, pode-se pensar que a situação de herdeira de Carlota, ao reinterpretar a vida pretérita do Grotão, coloca a personagem diante da tarefa enlutada de demandar o perdão, de pedi-lo exatamente para aqueles que mais sofreram com as formas de poder do Grotão. Ou seja, o luto interminável da personagem, ao se tornar um gesto crítico de leitura do passado, manifesta o aparecimento do dom pelo fato de presentificar os sofrimentos de muitos outros envolvidos na

história de sua própria família. Assim, a presença dessas imagens pretéritas, acolhidas pela memória da personagem, constitui-se na possibilidade de uma demanda de perdão, tendo em vista sua dimensão impossível. Tais ecos de sofrimento e dor produzem a despossessão subjetiva de Carlota, inserindo-a no domínio de uma ferida comum compartilhada com o outro.

Ao assumir a responsabilidade de herdar o passado criminoso de sua família e do Grotão, Carlota representa um ponto de tensão e, ao mesmo tempo, de comparação com o narrador de *Os sertões* e com Riobaldo. A articulação conecta as três vozes narrativas em torno da possibilidade da encenação de um pedido de perdão às vítimas que sofreram com a violência do processo histórico-brasileiro. Demandar o perdão às vítimas de violências passadas apresenta um paradoxo baseado no fato de que esses atos violentos e criminosos foram cometidos pelo Estado brasileiro. De um maneira ou de outra, nos três livros em questão, o poder soberano está envolvido nos assassinatos e massacres contra populações ou grupos sociais que desafiam a força estatal – tal como em *Canudos* – ou que são instrumentalizados para a construção da posição de soberania – processo representado pelas potentes chefias do sertão – e também para a ordem política e econômica da nação – tal como materializado pelos escravizados e pelos jagunços de *Grande sertão*. O paradoxo repousa no fato de que o perdão não é responsabilidade de alguma agência política e jurídica que, na verdade, atua com a finalidade de produzir o esquecimento dos crimes cometidos justamente pelo poder representado por essas mesmas instituições do direito. É por esse motivo que o perdão é heterogêneo ao processo de reconciliação imposto e comandado pelo direito: “o perdão não tem nenhuma comensurabilidade, nenhuma analogia, nenhuma afinidade possível com um dispositivo jurídico ou político. A ordem do perdão transcende todo direito e todo poder político, toda comissão e todo governo” (DERRIDA, 2004, p. 75). Esse enunciado de Derrida, na verdade, é a tradução da posição de uma mulher negra, na Comissão de Verdade e Reconciliação da África do Sul, segundo a qual o ato de perdoar é prerrogativa sua, negando, assim, a condição de que algum governo ou comissão possa perdoar.

A aporia do perdão baseia-se na impossibilidade de alguém poder acessar o sofrimento da vítima, muitas vezes já morta (DERRIDA, 2004, p. 75). O Estado brasileiro constrói e mantém a sua ordem jurídico-político por meio da produção de vidas matáveis, não dignas de serem vividas, o que, por sua vez, coloca a tarefa do pedido de desculpas àqueles que morreram e sofreram nesse processo. O perdão, então, começa a surgir, na situação abordada, no momento em que os próprios agentes do poder soberano se deparam com a condição degradante do outro como resultado da cisão biopolítica produtora da vida nua e

sobre a qual o soberano funda a sua ordem política. Esse encontro expropria a identidade soberana, sobretudo cindindo o seu poder, por colocá-la em contato com uma condição abominável da alteridade, cuja expressão mostra os efeitos destrutivos e monstruosos como resultados do poder violento do soberano. É importante, assim, mencionar uma cena de *Os sertões* e outra de *A menina morta* que mostram o encontro do outro violentado e destruído como um movimento imagético que expropria as personagens, mostrando-as implicadas no crime decorrente da cisão biopolítica do povo.

Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz. “Aquela velha carregava a criação mais monstruosa da campanha.” (CUNHA, 1963, p. 461).

Quando chegou no alpendre, viu o moço já apeado do animal em que acompanhara a vitória e estava agora junto da boléia de onde assistia o trintanário tirar pesada caixa de pinho. Ele não pressentira estar sendo visto pela noiva, pois achava-se de costas, e Carlota pôde ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não o conseguira reter na sua queda brusca, ao se romperem as correias que o prendiam às grades do assento. Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. O trintanário recebeu as chicotadas que deviam marcar profundamente a sua carne, mal protegida pela pobre libré por ele envergada, sem qualquer gesto de defesa, sem experimentar fugir ou se proteger, nem mesmo tirar o pé debaixo do engradado, a esmagá-lo. Mantinha os olhos muito abertos sem expressão, e era semelhante ao animal resignado à dor por ele sabida inevitável, e entregava-se à vontade do dono sem restrições, esquecido até dos primeiros instintos das criaturas (PENNA, 1970, p. 353-354).

A monstruosidade da menina e a animalidade do escravizado evidenciam uma genealogia do horror em que seus corpos violentados mostram que a constituição do projeto de desenvolvimento da nação, baseado no corte biopolítico das vidas matáveis, se fundamenta exatamente desses corpos massacrados tanto pela penalização da população de Canudos (PENNA, 2013) como pela própria escravidão. Essas cenas testemunham o significado irremediável do passado brasileiro, cujo mal radical confere ao tempo pretérito da nação um sentido imperdoável, inexpiável e irreconciliável. Essa característica incurável e imperdoável do passado – o que o transforma num tempo constantemente projetado no presente, isto é, que

não é esquecido – demanda um perdão da ordem do impossível e do imperdoável, cujo significado excede as fronteiras do direito e mesmo do humano.⁷²

Além disso, o caráter excessivo do perdão – aplicado ao que é imperdoável – toca as fronteiras do teológico exatamente por tratar essas violências, encenadas em ambas as cenas, como crimes imprescritíveis. O imprescritível acena para a ideia de juízo final, uma vez que “inscreve no tempo, e no tempo da história, uma instância que excede a todo momento, toda temporalidade determinável. É, no tempo, um para além do tempo: um tempo até o final dos tempos” (DERRIDA, 2004, p. 54). Portanto, a dimensão hiperbólica do perdão, sobretudo do ato de demandá-lo, de pedi-lo endereçando-se ao outro, estrutura-se na lógica da exceção, cujo sentido coloca o ato mesmo de pedir perdão acima do direito, de maneira a romper com a temporalidade histórico-social do país.

A característica excepcional, interrompendo a estrutura jurídica e temporal da nação, de demandar o perdão acontece no momento em que Carlota concede a liberdade aos cativos do Grotão, dando-lhes a alforria. É importante observar que a personagem havia recentemente assinado os papéis do noivado, imposto pelo Comendador, e assumido o comando da fazenda, de maneira que se torna o poder soberano, passando a zelar pelo arcabouço jurídico-legal do Grotão, incluindo-se aí a própria lei da escravidão. No entanto, a atitude de Carlota, após ter o comando da propriedade de sua família, visa esvaziar o seu poder a fim de manter a fazenda em estado de morta-viva: “O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina” (PENNA, 1970, p. 446). É uma forma de fazer da fazenda um espaço comunitário em que todos passam a compartilhar a comum ferida do trauma do crime da escravidão, de maneira a não fazer das ruínas da propriedade a construção de um tempo futuro da nação. Assim, o gesto de conceder a alforria aos escravizados pode ser pensado como um pedido de perdão, na medida em que demandar desculpas ou desculpar pressupõe um ato de perjúrio, porque este precipita a cena do perdoar (DERRIDA, 2012):

Toda a falta, todo crime, tudo o que haveria a perdoar ou a demandar de se fazer perdoar é ou supõe algum perjúrio; toda falta, todo mal é inicialmente um perjúrio, a saber a quebra a alguma promessa (implícita ou explícita), a quebra a algum comprometimento, a alguma responsabilidade diante da lei

⁷²“É somente o imperdoável, e, portanto, a medida sem medida de uma certa inumanidade do inexprimível, a monstrosidade de um mal radical que o perdão, se ele existe, se mede.” (DERRIDA, 2012, p. 37).

que se jurou respeitar, que se supõe ter jurado respeitar (DERRIDA, 2012, p. 70).

O perjúrio é uma maneira de falsear o juramento, de quebrá-lo, faltando com aquilo que havido sido prometido. O juramento, então, é um ato performativo da linguagem que busca combater a cisão entre a palavra ou o discurso e o mundo, operada pela mentira e pelo perjúrio, bem como garantir a verdade das asserções jurídicas e religiosas, constituindo-se numa operação do *logos* que visa estabelecer a conexão entre as palavras e as coisas dos mundo: “religião e direito não preexistem à experiência performativa da linguagem que está em jogo no juramento; no entanto, eles é que foram inventados a fim de garantir a verdade e a confiabilidade do *logos* através de uma série de dispositivos” (AGAMBEN, 2011, p. 69). A implicação do sujeito no juramento ocorre por meio de um processo de sacralização do poder que efetiva a sua maldição e transforma o sujeito em *homo sacer*. Assim, alforriar os escravos é uma forma de perjúrio contra os dispositivos jurídicos, políticos e religiosos que regulam a vida social do Grotão, rompendo e cindindo o seu poder discursivo de estabelecer a verdade. Ao conceder a liberdade aos cativos, Carlota realiza, portanto, um pedido de perdão pelo fato de que sua atitude representa uma traição não somente à sua família, mas também à estrutura legal e política perpetuadora da opressão e da injustiça escravocrata.⁷³

Alforriar os cativos se insere no processo de a personagem assumir a herança violenta do Grotão e, ao invés de suturá-la, mantê-la aberta, exposta, de maneira a fazer do Grotão um espaço comunitário de compartilhamento comum dessa ferida dolorosa. Aí então a importância de conduzir a fazenda ao estado de abandono, de torná-la um lugar de abandono. Ou seja, o final do romance não indica uma conexão alegórica com a história do país, pois o fim da fazenda não representa necessariamente o fim do Império. Assim, a alforria entendida como um perjúrio – que significa uma maneira de endereçar-se ao outro, reconhecendo o seu sofrimento – rompe com a temporalidade histórica do Brasil, sobretudo, em sua permanente e incurável negação da alteridade. Essa negação do sofrimento do outro se materializa na sempre incompleta construção da cidadania, em todos os momentos após a independência

⁷³ Aqui, há uma diferença com relação à leitura de Josalva Fabiana dos Santos, cuja análise enfatiza o paralelo alegórico entre a concessão da alforria, dada por Carlota, e o fim da escravidão em 1888, bem como suas consequências sociais produtoras de exclusão, injustiça e marginalidade: “E a atitude de Carlota – alforriando os escravos – igualmente pouco altera suas vidas. Os antigos cativos livram-se das correntes, mas perseguem na sua condição de excluídos. São aqueles que não têm, logo são aqueles que não são. É evidente o paralelo com a situação histórica do 13 de maio de 1888. A abolição apenas assegurou a seus supostos beneficiados a garantia de pertencerem às margens da nação. (...). Alforriar os escravos foi tão inócua quanto foram todas as chapinhas dadas pela irmã ou por ela na infância.” (SANTOS, 2004, p. 58).

(SCHWARCZ; STARLING, 2015). Essa ruptura se deve ao fato de que o pedido de perdão, ao se concretizar por meio do perjúrio, é expropriatório, convocando o outro para oferecê-lo o dom. O pedido de perdão manifesta o contato e a conexão com o outro pelo dom, acenando, por conseguinte, para a emergência da justiça:

Eu devo pedir perdão – *para* ser justo. Entende o equívoco desse ‘para’. Eu devo pedir perdão a fim de ser justo, *para* ser justo, com vistas a ser justo; mas também eu devo pedir perdão para ser justo, para o fato de ser justo, porque eu sou justo, porque, para ser justo, eu sou injusto e eu traio. Eu devo pedir perdão para (o fato) ser justo. Porque é injusto ser justo. Eu traio sempre alguém para ser justo; eu traio sempre um pelo outro (DERRIDA, 2012, p. 71-72).

O espaço disjuntivo da comunidade – do Grotão como comunidade – pressupõe a implicação entre perdão e justiça no sentido de ser uma maneira de estar com a alteridade e se endereçar a ela. É um estar com baseado no respeito à singularidade do outro, à sua condição irredutível ao cálculo do direito e à sua precedência como aquele que vem antes do presente e se coloca também como porvir emancipado de violência. A atitude de Carlota, assim, oferece a possibilidade a *Grande sertão: veredas* e *Os sertões* de assumir o perjúrio do direito, de traí-lo com vistas ao perdão e à justiça endereçadas à alteridade. Se o chefe Urutu-Branco fecha os olhos na hora do assassinato do outro, recalcando a morte deste – “fechei os olhos, para não me abrandar com pena das desgraças” (ROSA, 2009, p. 361) –, o narrador Riobaldo e o euclidiano perjuram no próprio ato de narrar o sofrimento daqueles que sofrem com a violência exercitada em nome do poder. Riobaldo apresenta um ponto de vista ambíguo sobre os crimes cometidos pelos bandos de jagunços: em alguns momentos, há elogios ao cotidiano violento da jagunçagem, e, em outros, o narrador pensa nas vítimas sendo roubadas, torturadas e assassinadas em razão das batalhas entre grupos rivais, colocando-se no lugar delas (GINZBURG, 2012). Ao narrar os crimes da jagunçagem, executados a mando dos chefes, e ao se colocar no lugar das vítimas, Riobaldo perjura e traí o sistema de poder do qual faz parte. Euclides da Cunha, por sua vez, ao observar a monstruosidade da menina ferida pela explosão de uma granada, traí o discurso civilizatório do Estado Republicano que embasou a guerra contra Canudos, o que significa dizer que o narrador conclui *Os sertões* rompendo com a versão oficial do poder estatal.

O perjúrio e a quebra da promessa diante da lei e do poder, apresentado pelas três vozes narrativas a fim de demandar o perdão à alteridade, introduzem um questionamento sobre a noção de cidadania. A construção de uma ordem cidadã, na sociedade brasileira, não

se realiza plenamente devido à permanência da condição precarizada de grupos sociais subalternos, submetidos à segregação e violência (SCHWARCZ; STARLING, 2015), o que implica uma temporalidade da história do Brasil em que “muitas características do passado insistem em continuar presentes” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 506).

Os três romances, por sua vez, ao apresentarem a imagem destruída, violentada e monstruosa do outro, acenam para a experiência do perdão – caracterizado tanto pela sua excepcionalidade diante da lei quanto pela sua dimensão do impossível e do imperdoável – como uma modalidade de convivência pela qual se desestabiliza o conceito de cidadania fortemente ancorado semanticamente na ideia de que o indivíduo é proprietário de direitos e deveres. Nesse sentido, a manifestação do perdão indica que, antes de “praticar em nosso cotidiano a definição do que é público e a linguagem pública dos direitos, e isso quer dizer garantir o respeito ao outro – a qualquer outro” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.505), é preciso instaurar uma modalidade de convivência com a alteridade que implique a suspensão da noção mesmo de sujeito, indivíduo e identidade. O perdão, encenado nas três obras com uma carga excessiva do impossível, aponta para uma convivência também impossível, mas, ao mesmo tempo, necessária da comunidade.⁷⁴ Portanto, perdoar é conviver numa permanente ruptura de si diante da obrigação e do dom com o passado de violências e sofrimentos impostos à alteridade.

4.2 A comunidade: entre hospitalidade e hostilidade

A encenação de diferentes formas de violência em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* aponta para uma dimensão conflituosa da vida, geralmente tratada pela tradição da filosofia política como um elemento a ser controlado e eliminado com o objetivo de construir uma sociedade civil ordenada. Os romances, então, assumem o conflito como uma

⁷⁴Roberto Esposito (2013) explica o paradoxo entre o necessário e o impossível própria da comunidade: “Sempre existimos no esquecimento e na perversão da lei do comum. Deste ponto de vista, (...) devemos não apenas dizer que a comunidade nunca foi concebida, mas que também é inconcebível. Isto, apesar da necessidade que requiere a comunidade; apesar do fato de que, em um certo sentido, a comunidade está constantemente presente. Ainda, ela é inconcebível precisamente por este motivo. (...) Dentro desse paradoxo, podemos tentar empreender uma definição inicial de comunidade como aquilo que é ao mesmo tempo necessário e impossível para as pessoas. Impossível e necessário. Algo que as determina à distância e em diferença em relação a si mesmas, na ruptura de suas subjetividades, em uma falta infinita, em um débito impagável, uma falha irremediável.” (ESPOSITO, 2013, p. 15).

realidade da vida, cujo conteúdo anômico mostra a condição irreduzível do vivente a todas as categorias de mediação e representação política e jurídica. A zona de anomia da vida é analisada por Roberto Esposito (2005) a partir da noção do impolítico, entendida como um domínio fronteiro e exterior ao político, mas capaz de tensioná-lo por meio da característica radicalmente conflituosa dos relacionamentos sociais que constituem a organização das formas de poder e representação política.

Os dois romances, escritos na década de 1950, revivem a dimensão do impolítico como um gesto de rememoração de uma temporalidade outra, preenchida pela figura conflituosa da alteridade, cuja repressão e supressão foram fundamentais para a construção da modernização econômica e social do Brasil. Desde a década de 1930 até os anos de 1950 com os governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, o projeto moderno do país visa atualizar o atraso nacional – a herança de uma sociedade desigual e tradicional no seu modo de vida – por meio de um processo de desenvolvimento econômico capaz de unificar a nação em torno da industrialização e urbanização (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Há, nesse sentido, uma força de homogeneidade social que, durante o período JK, sustenta-se “na crença de que a construção de uma nova sociedade dependia da vontade do Estado e do desejo coletivo de um povo que, enfim, teria encontrado seu lugar e destino” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 417). Assim, a formação de uma agência política moderna realiza uma unificação forçada da sociedade conferindo um significado divino ao Estado soberano – também entendido como uma alteridade transcendente (ESPOSITO, 2005) – e reduzindo a relação social apenas às atividades econômicas (ESPOSITO, 2005). É o resultado paradoxal e contraditório de uma despolitização da sociedade que se manifesta politicamente pela construção identitária e contratual do indivíduo moderno (o cidadão), cuja liberação das amarras da obrigação e do dom (*munus*) com o outro propicia a sua livre autonomia no mundo econômico (ESPOSITO, 2005, 2010). Portanto, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* revivem a realidade impolítica do conflito como uma dimensão que escapa à atuação da lei, sobretudo em sua capacidade de neutralizar e proteger o risco derivado da expropriação das fronteiras subjetivas motivadas pela relação de obrigação para com a alteridade.

A narração de Riobaldo atesta o permanente devir da manifestação violenta do impolítico e, ao mesmo tempo, um desejo de ordenação do mundo por meio de figuras jurídicas, políticas e religiosas, como, principalmente, Deus. No entanto, o mal e o diabo – e as suas múltiplas formas significantes, enunciadas ao longo do texto – acenam para a corrosão incessante de qualquer possibilidade de mediação ou representação, tanto no ato de significação da linguagem como na formação de alguma agência jurídico-política. Essa

problemática é introduzida já no início do relato na seguinte fala de Riobaldo: “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (ROSA, 2009, p. 9). O cidadão é uma categoria jurídica e política que atribui ao indivíduo certos direitos legais, criando um domínio do próprio em que o sujeito passa a ser proprietário de certos direitos e deveres civis, o que transforma o espaço comum da obrigação e do dever com o outro na comum separação dos indivíduos: “a única coisa em comum é a reivindicação do que quer que seja individual, assim como o objeto de direito público é precisamente a salvaguarda daquilo que é privado” (ESPOSITO, 2011, p. 25). Portanto, a lei atua de modo imunitário ao cortar o laço de obrigação com a alteridade, colocando no centro a noção de pessoa como uma categoria por meio da qual se atribui um conjunto de predicatos legais ao indivíduo (ESPOSITO, 2011).

A oposição entre o cidadão e o homem dos avessos é logo problematizada, mostrando a impossibilidade da imunização total do risco representado pelo *munus*, sempre pronto a irromper diante da presença do outro. A ambiguidade aparece no desejo do narrador de querer reunir os sábios e políticos a fim de definirem a inexistência do diabo a partir da produção de uma sentença legal; em seguida Riobaldo reconhece a impossibilidade de isso se realizar, na medida em que a vida, em sua manifestação mais singular e imanente, mantém sempre um resto ingovernável às regras do discurso científico, religioso e jurídico: “uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias” (ROSA, 2009, p. 12). O conflito impolítico da vida, então, não se reduz a categorias racionais capazes de compreender e prever as formas conflituosas de conviver com a alteridade; ao contrário, o impolítico se manifesta apenas na encenação de uma violência cuja brutalidade apenas permite ser manifestada e apresentada em situações concretas como as histórias de Aleixo ou de Pedro Pindó, narrativas que mostram a extrema violência direcionada e objetivada na alteridade, mas que, na verdade, revela um vazio, um abismo “em que se esconde e de que surge essa violência primordial e constitutiva – que é nossa, apesar das tentativas de negá-la, de deslocá-la para o Outro” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 192).

O absurdo desses atos violentos os coloca num lugar ambíguo, instável e, ao mesmo tempo, insituável em que as lógicas habituais do bem e do mal, da razão e da desrazão, do humano e do inumano, da vítima e do algoz, embaralham-se num movimento contínuo de contaminação de um elemento pelo outro, mantendo-se ambos os polos dessas dicotomias indissociáveis e recíprocas no acontecimento mesmo do fato violento. Essa violência só aparece em sua face inefável e contornável pelo discurso de Riobaldo (FINAZZI-

AGRÒ, 2001) – nunca como um termo definitivo e preciso – pela transfiguração constante do mal em bem e vice-versa, como no caso de Pindó e sua esposa, que, ao reprimirem a maldade do filho espancando-o, criam “um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom” (ROSA, 2009, p. 11); ou como na figura do filho que, “quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho” (ROSA, 2009, p. 11).

Esse vazio constituidor do sujeito é o abismo mesmo da violência impolítica, de que fala Esposito, que se transforma numa dimensão comunitária a partir de experiências marcadas pelo encontro com o outro. Pode-se pensar que alguns aspectos das trajetórias de Riobaldo e de algumas personagens de *A menina morta*, como Celestina e Carlota, constituem-se em experiências que não conduzem a um saber, ou mesmo que não servem como um patrimônio cultural transmissível de geração a geração, senão que coincidem com a comunidade, visto que seus percursos não os subjetivam, mas, sim, os levam para fora de si como a experiência da própria falta de subjetividade (ESPOSITO, 2010). É por meio do vazio subjetivo que ocorre o contato com o outro: “é a mesma falta que nos coloca em comunicação com aquilo que não somos: com o nosso outro e o outro de nós” (ESPOSITO, 2010, p. 119). É a contínua exposição ao dom (*munus*) por meio do contato com a alteridade que propicia o desmoronamento das fronteiras subjetivas e identitárias desses sujeitos. Assim, as personagens de ambos os romances não podem ser sujeitos de suas experiências, como uma realização plena de si a ser apropriada e transformada num objeto de conhecimento a ser narrado; ao contrário, suas existências são a exposição a uma falta e a uma ferida compartilhada com o outro, o que, na verdade, apenas atesta a expropriação de si – e o não pertencimento a uma coletividade, a uma agência política e identitária – motivada pelo horizonte comum de perda de ser como aquilo que conduz para fora de si, expulsando-os das suas fronteiras subjetivas.

A comunidade é, com efeito, a ambivalência permanente da possibilidade de abertura ao outro, mas também pode representar uma ameaça ou um risco à própria vida. Há sempre uma articulação entre a hospitalidade e a hostilidade como duas faces características da convivência em comum justamente por possibilitar encontros em que o estar com o outro é associado à divergência e à divisão de si⁷⁵ (ESPOSITO, 2010). Ou seja, acolher a diferença

⁷⁵“Aquilo que todos temem no *munus*, que é tanto ‘hospitaleiro’ quanto ‘hostil’, de acordo com a inquietante proximidade lexical entre *hospes* e *hostis*, é a violenta perda de fronteiras, que, conferindo-lhe identidade, garante suas substâncias. Nós sempre devemos ter em mente essas duas faces da *communitas* como predominantes: *communitas* é simultaneamente tanto a mais apropriada, na verdade a única, dimensão do animal ‘homem’, mas comunidade é também seu ímpeto mais

exige uma forte despossessão subjetiva, o que é fonte de perigo e ameaça, pois sua emergência acontece pelo risco permanente de perder-se subjetivamente diante da convivência no espaço do comum vivido junto com a alteridade.

A memória de Riobaldo relembra a trajetória de uma experiência dilacerada e dividida, principalmente, em virtude do amor e da perda de Diadorim, cuja impossibilidade de entendimento e explicação articula a figura da morte com o acontecimento instaurador da expropriação de si. O mesmo fato ocorre também em *A menina morta*, em que a morte da Menina realiza a ruptura das subjetividades de todos os sujeitos, e da própria fazenda do Grotão, que passam a viver nesse domínio comum e impróprio da perda do outro. Em ambos os romances, então, a experiência é um compartilhamento do enigma que é o outro, da impossibilidade de conhecê-lo tanto objetivamente como subjetivamente, porque é a difícil maneira – muitas vezes negada e recalcada – de viver exposto à diferença, à ferida e à perda. A dimensão comunitária nos dois livros, toca a figura da morte, evocando o fato de a convivência habitar o espaço de uma origem sem fundo, ou cujo fundo é o domínio da perda, do trauma e da lacuna, o que revela que o modo de ser da comunidade coincide com a melancolia (ESPOSITO, 2013).

O surgimento do compartilhamento da convivência vivida no espaço comum da perda aparece durante as andanças de Zé Bebelo, que conduz o seu grupo de jagunços pelo fundo do fundo do sertão, mostrando que esse fundo, na verdade, constitui-se como origem lacunar, marcada pelo ferida ou pela falta. A caminhada do chefe jagunço, passando pelos lugares mais ermos e abandonados, pobres, miseráveis e esquecidos, não apenas pelos sertanejos, mas por toda a sociedade, é um gesto político e retórico que visa reintegrar essa massa de desclassificados da cultura dentro da ordenação jurídica e política do Estado nacional republicano. Isso fica evidente quando encontra os catrumanos e, ao ser interpelado quanto a sua procedência e também à de todos os agregados e seus pertences, Zé Bebelo responde: “– Ei, do Brasil, amigo! – Zé Bebelo cantou resposta, alta graça. ‘– Vim repartir alçada e foro: outra lei – em cada esconso, nas toesas deste sertão’” (ROSA, 2009 p. 252).

potencialmente desintegrador de impulso na compreensão da dimensão animal do ‘homem’. Visto dessa perspectiva, portanto, a comunidade não deve apenas ser identificada com a *res publica*, com a ‘coisa’ comum, mas com o buraco no qual a coisa comum continuamente arrisca-se a cair, uma espécie de deslizamento de terra produzido lateral e internamente. Essa linha falha que cerca e penetra o ‘social’ é sempre percebida como o risco constitutivo de *nossa* con-vivência (...). Devemos tomar cuidado com isso sem nunca nos esquecermos que é a própria *communitas* que causa esse deslizamento de terra; o limiar que não podemos superar, porque ele sempre nos ultrapassa, bem como nossas próprias origens (in)originárias; como o Objeto inalcançável no qual nossa subjetividade corre o risco de cair e ficar perdida.” (ESPOSITO, 2010, p. 8).

Uma leitura dessa atuação da personagem a interpreta como uma tentativa de estabelecer um projeto político de “recomposição do sentido de comunidade, capaz de permitir a constituição de um espaço efetivo de desenvolvimento de formas de ação recíproca dos homens uns sobre os outros, exprimindo de modo positivo as atividades da liberdade” (STARLING, 1999, p. 154).

A leitura de Heloísa Starling entende que a proposta política de Zé Bebelo tem por objetivo o reconhecimento de outros modos de vida no sertão, cuja pobreza, miséria e sofrimento barram qualquer fundação de uma comunidade política nacional, uma vez que tais realidades de opressão e pobreza apenas garantem a manutenção de uma sociedade de privilégios, violência e injustiça. O problema é que o próprio corpo político do país se constitui a partir da realidade polar da subjetividade coletiva do povo, cuja dissimetria aponta, ao mesmo tempo, para sua unificação por meio da exclusão da sua parte mais miserável e subalterna e, com isso, da eliminação das divisões e tensões sociais (ESPOSITO, 2015), o que confere um caráter homogêneo à vida nacional.

Nesse sentido, há um paralelo entre a fala de Zé Bebelo e a guerra promovida pelo Estado republicano contra Canudos, bem como entre os catrumanos e os próprios sertanejos do arraial liderado por Antônio Conselheiro. A comparação mostra que a lei e a guerra se articulam para afirmar e legitimar a ordem jurídica e política sempre por um ato de exclusão. Nesse sentido, esse questionamento leva a pensar o percurso de Zé Bebelo não somente como uma maneira de dar visibilidade aos que estão esquecidos e fora da história do Brasil, mas, sobretudo, como um encontro com o outro pelo qual emerge a dimensão da *communitas*, relativizando ou tensionando o projeto político de propagação do republicanismo. É uma travessia que não conduz a uma forma de organização política, senão que apresenta o choque de estar e conviver no espaço do impróprio pelo qual se produz uma imagem disjuntiva e dilacerada da nação. É a abertura à diferença representada por esses excluídos que proporciona a emergência do dom como forma de relacionamento e compartilhamento associado à divisão e à crise subjetiva. Assim, o contato com os catrumanos implica um choque violento capaz de romper os limites subjetivos de Riobaldo, mostrando, ao mesmo tempo, uma imagem do nacional completamente dividida entre o moderno e o arcaico, o novo e o antigo, o dentro e o fora, a ordem e a desordem:

De homem que não possui poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! O que mais digo: convém nunca agente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente. Mesmo que maldade própria não tenham, eles estão com vida cerrada no costume de si (...). O que assenta justo é cada

um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre. (...). E foi o que eu pensei. Aqueles catrumanos pedindo por maldição, como era que eu podia deixar de pensar neles? Há-de, que se eles tivessem me pegado sozinho, eu apeado e precisado, decerto me matavam, para roubar minhas armas, as coisas e minhas roupas. Amargo que acabavam comigo, sem escrúpulos, hom'essa, que nem tinham, porquanto eu era desconhecido e forasteiro. De doente, ou ferido perdendo meu sangue, que eu estivesse, algum deles ia ser capaz de me ceder gole duma cuia d'água? Draste eu duvidava deles. Duvidava dos fojos do mundo (ROSA, 2009, p.253).

A imagem dos catrumanos, construída, em primeiro lugar, pela constituição dos seus corpos como elemento central de diferenciação, estranhamento, e propiciador do contato expropriatório do comum, representa para Riobaldo a iminência do perigo que deve ser controlado, combatido e mesmo suprimido: “como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser?” (ROSA, 2009, p. 253). Olhar essa população causa uma desposseção do narrador, pois está diante da alteridade medonha (FINAZZI-AGRÒ, 2001), cuja aparência e cultura parecia ter sido reprimida e recalcada, mas que agora, a partir da sua presença que não é imagem e semelhança do protagonista, desperta todo um desejo imunitário. A vontade de imunidade revela a brutalidade que rege a construção da identidade pessoal e também nacional (FINAZZI-AGRÒ, 2001), uma vez que a diferença desperta a vontade de proteger os dois sujeitos (tanto o individual como o coletivo) do risco representado pela contaminação da convivência compartilhada na comunidade. É uma ação com o objetivo de evitar a sucessiva circulação social do *munus* e da obrigação com o outro. No entanto, a força imunitária, ao buscar garantir a segurança individual e coletiva bloqueando o contágio com o diferente, gera um ciclo destrutivo e violento:

Quando crescida a ponto de se tornar seu oposto, a proteção negativa da vida acabará destruindo, junto com o inimigo lá fora, o seu próprio corpo. A violência da interiorização, ou seja, a abolição de um fora, do negativo, poderá se tornar uma exteriorização absoluta, uma completa negatividade (ESPOSITO, 2013, p. 64).

A travessia de Zé Bebelo, ao conduzir os jagunços às entranhas mais profundas e esquecidas do sertão, acena contraditoriamente para um projeto de ascensão política pessoal pelo qual visa dar visibilidade a essa população colocada às margens da história. No entanto, tal projeto, que pretende subjetivar essa população em nome da lei que rege a nação, expõe a “percepção obscura e intolerável daquela violência absoluta e irrepresentável redemoinhando nas entranhas do nosso ser” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 194). A perspectiva do narrador

diante da diferença dos catrumanos atribui uma brutalidade a estes, considerando-os incivilizados, inaptos e perigosos à vida moderna. Essa percepção, na verdade, revela o seu desejo imunitário baseado no medo do risco representado pela abertura expropriatória de si em virtude do contato com a diferença. O caráter imunitário da visão de Riobaldo demonstra uma dupla violência: de um lado, é a vontade de criar barreiras identitárias e políticas para se proteger da alteridade, sobretudo por meio daquelas divisões arbitrárias que fundamentam o corpo social da nação; de outro, é a atribuição de característica medonha e animalesca a essa população como forma de legitimar sua destruição, para eliminar tudo que está fora das fronteiras individuais e coletivas de si.

O caminhar em direção ao povoado do Sucruíú, lugar de doença e miséria, deparando-se com os catrumanos, entrelaça todas as travessias presentes na narrativa de Riobaldo – atravessar o São Francisco em companhia do menino, atravessar o Liso do Sussuarão e o próprio trajeto autobiográfico do narrador – com o significado mesmo do estar em comunidade: “A comunidade nunca é um ponto de chegada, mas sempre de partida [*di partenza*]. Na verdade, é a partida mesma rumo àquilo que não nos pertence e nunca nos pertencerá.” (ESPOSITO, 2010, p. 140.). Contudo, as travessias de Riobaldo e a própria travessia de *Grande sertão: veredas* são formas de conviver em comunidade não como um constante ponto de saída ou partida, mas sim como “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2009, p. 43). O romance de Rosa estabelece uma tensão com a perspectiva de Roberto Esposito sobre o sentido do estar na *communitas*, uma vez que a desarticulação subjetiva do protagonista ocorre durante o contato com a pluralidade de viventes que habitam o sertão. A travessia de Riobaldo – em virtude de ser marcada pela ausência de sentido das escolhas que conduzem a sua vida, não sabendo, assim, previamente os caminhos de sua trajetória – impõe o protagonista à exposição inesperada com a diferença. Riobaldo não é soberano de sua travessia, não a possui como uma propriedade capaz de revelar as características de sua subjetividade, mas como risco permanente da violação das fronteiras estáveis da sua individualidade por meio da sua constante metamorfose.

Os sucessivos encontros com todos os tipos de gente do sertão possibilitam a emergência de uma dimensão da comunidade marcada pelo impróprio. O surgimento dessa zona do impróprio não é nem da ordem do indivíduo e nem do coletivo, visto que esses dois sujeitos se constituem como dois corpos – o primeiro individual e o segundo social – homogêneos, coesos e concebidos como proprietários de predicados jurídicos e políticos. Na verdade, os contatos com o outro criam um espaço do comum caracterizado pela

impropriedade, cuja figura é capaz não somente de dessubjetivar e despossuir, mas também de quebrar qualquer relação de apropriação, ou de propriedade sobre algum objeto. Desse modo, os encontros não geram maneiras de reconhecimento e intersubjetividade, em que a diferença do outro se torna um objeto de assimilação, transformando-se no mesmo. A convivência com os companheiros de bando, em suas diferentes situações, instaura o lugar ambíguo e imanente do impessoal em que o protagonista observa, ao mesmo tempo, ser diferente e parecido com os seus colegas.

A trajetória de encontros revela uma característica singular-plural da *communitas*: de um lado, há uma diferenciação que ocorre, por exemplo, quando Riobaldo se depara com os companheiros apontando os dentes com a finalidade de se parecerem mais valentes e guerreiros. Nesse momento, a singularidade do narrador entra em choque com a imagem dos jagunços, de modo a afirmar sua diferença: “sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações” (ROSA, 2009, p. 108). Há também uma dimensão plural que aproxima Riobaldo dos jagunços, sobretudo pelo fato de estarem lutando, de serem instrumentos de guerra dos chefes rivais, o que os coloca num espaço marcado pelo domínio do qualquer: a dispersão de singularidades cujas existências, mesmo reconhecendo as diferenças do outro – como aparece na percepção de Riobaldo sobre seus companheiros apontando os dentes –, vivem na mais absoluta indiferença do comum.⁷⁶

O surgimento da comunidade como uma condição subjacente ao sujeito, seja coletivo ou individual, aparece em *A menina morta* a partir da disseminação de um sentimento de mal-estar⁷⁷ que acomete as personagens desde o início do livro em virtude da morte da Menina. A noção de mal-estar, analisada por Freud, refere-se ao processo cultural pelo qual se impõem restrições aos instintos humanos, sobretudo a libido sexual, com o objetivo de construir uma coletividade social. O problema é que essa ética gregária implica o excesso de repressão capaz de gerar sintomas relacionados com o sentimento de culpa. A perspectiva freudiana visa entender o modo como a sociedade controla essa dimensão conflituosa do

⁷⁶Este trabalho pensa a noção de “qualquer” da maneira que Giorgio Agamben a formula: “Não a indiferença comum com respeito às singularidades, mas a indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente constitui o qualquer. Qualquer é a coisa *com todas as suas propriedades*, nenhuma das quais constitui, porém, a diferença. A in-diferença com respeito às propriedades é o que individua e dissemina as singularidades.” (AGAMBEN, 2013, p. 27).

⁷⁷Roberto Esposito pensa que o surgimento da comunidade acontece em lugares de extremo mal estar: “De fato, se devêssemos procurar um lugar onde a comunidade pode emergir, é mais fácil que tal lugar seja aquele em que haja situações de extremo mal estar, por exemplo, um campo de refugiados, mais do que em um parlamento.” (ESPOSITO, 1998, p. 4).

impolítico, principalmente os conflitos relacionados com o desejo sexual. O problema é que o controle excessivo produz a sensação de insatisfação.

No romance de Cornélio Penna, o mal-estar associa-se não apenas a sintomas de culpa, mas também à crise dos papéis sociais desempenhados pelas personagens, articulando-se com a emergência da comunidade. A morte da Menina desperta uma multiplicidade de angústias latentes e que todos, na casa, querem esconder: “uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração.” (PENNA, 1970, p.80). A característica maquinal da vida expõe um modo de existência baseado no fingimento e na encenação, cujo símbolo mais evidente é a máscara. No entanto, a crise dessas subjetividades, materializadas no profundo mal-estar, faz com que, durante os encontros entre as personagens, muitas vezes permeados por tensões, desmascarem-se essas posições sociais dentro da casa, mostrando-se não somente seu aspecto falso, mas também as relações de poder e dominação subjacentes às funções de cada pessoa dentro da hierarquia da família. Há, portanto, um desmoronamento dessas identidades e hierarquias, encenadas como resultado da irrupção do domínio da comunidade no Grotão.⁷⁸

A subtração da subjetividade acontece, de maneira mais evidente que em *Grande sertão: veredas*, pelo compartilhamento dos viventes em torno da condição da ausência de coisa que marca a característica imprópria da comunidade (ESPOSITO, 2010). Nas relações escravocratas, a noção jurídica do escravizado se baseia na transformação destes em coisas que, na verdade, compõem o patrimônio do seu dono. Nesse sentido, a dissimetria se estabelece em torno da personalização dos proprietários, já que a propriedade de escravizados confere ao dono o estatuto de pessoa e, automaticamente, despersonaliza aqueles (ESPOSITO, 2015). Essa estrutura jurídica e política faz com que algumas personagens do romance cornelianos possuam fantasias baseadas na ilusão de serem proprietários de muitas terras e cativos:

Celestina gostava de ouvi-la, e sua meia-língua muito doce era como antigo acalanto aos seus ouvidos, e muitas vezes sonhara ser a bela senhora, em sua fazenda que era toda antiga sesmaria da serra concedida ao antepassado, cercada da adoração dos dez filhos e dos numerosos escravos e tudo crescia

⁷⁸Wander Melo Miranda analisa os papéis sociais e de suas encenações como efeito histriônico da vida: “Poderíamos estender-nos, mostrando um sem número de expressões afins às citadas. Estas, contudo, bastam para que seja definido o traço verdadeiramente autêntico dos personagens: eles são apenas figuras impassíveis, vazias e estáticas, do que se pode deduzir que qualquer possível ação, gesto ou sentimento deles não passa de aparência e são ilusão histriônica da vida.” (MIRANDA, 1979, p. 83).

em torno dela, os filhos, a riqueza e o poderio. Fora uma verdadeira soberana feliz em seu domínio, e sua vida era rio caudaloso que tudo fertilizava em seu caminho tranquilo, pois levava em suas águas majestosas a fecundidade e a paz (PENNA, 1970, p. 112).

A personagem Celestina, ao se encontrar com a mucama idosa Dadade, que tinha sido ama do Comendador, ouvia histórias das fazendas ricas contadas pela escrava, que fazia confusão entre Celestina e a Sinhá, avó do fazendeiro. Mesmo assim, são narrativas que alimentavam os sonhos de felicidade de Celestina ancorados na ilusão do domínio de grandes terras e muitos serviçais. O espaço do comum entre ambas surge no momento em que a anciã deixa de produzir formas de identificação com Celestina, narrando a história da escrava sem rosto como um gesto de fazer com que a sombra do outro caia sobre o eu (BHABHA, 1998, p. 97).

Wander Melo Miranda (1979) já havia analisado o vazio de rosto da escrava no sentido de uma denúncia da opulência da fazenda e da farsa encenada pelas máscaras. Além disso, o rosto e a face são elementos de subjetivação, pois metaforizam o próprio estatuto jurídico de pessoa concebida como aquela detentora de uma subjetividade e identidade. A ausência de rosto da escrava introduz uma dimensão impessoal, anônima, cujo significado radical de impropriedade coincide com a característica da comunidade: “a não-coisa não é a condição ou resultado da comunidade (...), mas é o único modo de ser da comunidade. Em outras palavras, a comunidade não é incapacitada, obscurecida ou escondida pela não-coisa, mas é constituída por ela” (ESPOSITO, 2010, p. 139). Assim, se a comunidade consiste sempre no encontro com o outro, então, tal contato expropriatório e impróprio de si se baseia sempre numa ausência de coisa, numa lacuna por meio da qual transitam o dom e o dever com a alteridade. A força da narrativa produz um desmoronamento da subjetividade de Celestina, mostrando que as suas fantasias de opulência e riqueza se sustentam na violência e opressão de muitos outros. Portanto, a ambivalência contínua entre a hospitalidade e a hostilidade da comunidade opera no sentido de confrontar e quebrar a subjetividade de Celestina e, ao mesmo tempo, propiciar a emergência da violência e opressão exercida contra o outro:

Celestina lembrou-se das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha paralítica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza. E teve medo que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável, uma inútil e cruel comédia. Não poderia nunca mais ouvir os contos recitados por ela com voz monótona e ofegante, mas criadores

admiráveis de amplitude e de força. Devia renunciar para sempre àquele refúgio que a fazia fugir para muito longe (PENNA, 1970, p. 115).

A despossessão da personagens evidencia que a circulação do *munus* não tem o poder de construir uma nova comunhão social; ao contrário, é uma dessubjetivação radical por cuja ruptura e vazio se estabelece o dever com o outro, mas um dever, ou *munus*, que instaura um domínio dilacerado do impróprio, em que a coisificação da alteridade é rompida pela emergência da circulação social do dever do dom.

4.3 Resistências do comum

Os dois romances enunciam a sucessão de encontros pelos quais emerge o estar com a alteridade. A enunciação desse espaço da comunidade apresenta uma forte tensão com a perspectiva desenvolvida por Raymundo Faoro em *Os donos do poder* precisamente pelo fato de esse autor narrar a história do Brasil para atestar a dificuldade de construir uma ordem pública democrática e liberal, em virtude da persistência de práticas patrimonialistas e estamentais. Para corroborar seu ponto de vista, o autor narra a história do Brasil, abarcando uma extensão cronológica do início da colonização portuguesa até os anos do Estado Novo, para analisar as apropriações privadas dos bens públicos como práticas garantidoras dos privilégios da elite política. O problema, então, da contaminação privada na esfera estatal tem como consequência a produção de uma clivagem social entre o Estado – elite política – e o povo desde a Independência:

O regime colonial não se extingue, moderniza-se; os remanescentes bragantinos se atualizam, com a permanência do divórcio entre o Estado, monumental, aparatoso, pesado e a nação, informe, indefinida, inquieta. Uma ordem metropolitana, reorganizada no estamento de aristocratas improvisados, servidores nomeados e conselheiros escolhidos, se superporia a um mundo desconhecido, calado e distante (FAORO, 2012, p. 331).

O autor argumenta que a formação do Estado brasileiro ocorreu por meio da divisão entre o estamento estatal – composto por burocratas e com a ascendência de setores economicamente poderosos – e uma sociedade de anônimos, amorfa, sem vontade e representação política, o que configura uma dicotomia, sem mecanismos de mediação, entre as esferas do Brasil legal e real: “um país constitucional e legal, destilando de suas entranhas

todas as teias do poder, representara o outro país, o real, disperso, amorfo e manietado” (FAORO, 2012, p. 382). A tese central do livro reside na formação de um Estado impermeável às demandas populares de participação política e social – sempre respondidas aliás por meio da violência coercitiva – e de um povo amorfo, sem voz e incapaz de se constituir na figura jurídica do cidadão, ou que não conquista o exercício democrático e liberal da cidadania. A impossibilidade de construção da legitimidade do Estado brasileiro por meio da soberania popular é pensada a partir da comparação com a democracia liberal americana e inglesa – cuja imagem serve de utopia para Faoro –, de maneira que esse regime político representaria o modelo democrático baseado no fato de que “os detentores do poder participam na formação das decisões estatais mediante mecanismos de controle que atuam na participação popular” (FAORO, 2012, p. 829).

Os dois romances em questão encenam o domínio da comunidade, principalmente em sua característica conflituosa e impolítica, como uma forma de tensionar a ligação entre a soberania e o restante do corpo político. Nesse sentido, os corpos dos catrumanos, dos jagunços afiando os dentes e da escrava sem rosto evidenciam uma dimensão do povo contrária à perspectiva defendida por Faoro: a face conflituosa dessas singularidades, localizada na exterioridade do grande organismo da nação, revela uma performance da resistência contra os dispositivos e as agências de subjetivação políticas, tais como os discursos de Zé Bebelo ou mesmo as fantasias suntuosas de Celestina a respeito da vida nas grandes fazendas escravocratas.

Os catrumanos, os jagunços com dentes afiados e a escrava sem rosto apresentam seus corpos como ponto central dessa resistência, na medida em que corporificam uma divergência irreconciliável com os processos de mediação política, constituídos nas seguintes dicotomias: “corpo e cabeça, soberano e povo, (...) que há muito tinham se fundido em uma unidade institucional” (ESPOSITO, 2015, p. 144). O funcionamento binário da estrutura política – fundada a partir da correspondência entre o soberano e os súditos, ou o Estado democrático e os cidadãos – é interrompido pela desestabilização do dispositivo de pessoa, principalmente da sua constituição dual em que o corpo é reduzido à soberania da razão ou do espírito (ESPOSITO, 2013). Ou seja, tanto no plano coletivo quanto no individual opera a dualidade de uma dimensão soberana que se sobrepõe sobre uma estrutura física, de modo a fundamentar semanticamente a metáfora do copo político.

A ruptura dessa estrutura binária ocorre no momento em que as personagens atuam por meio de gestos corporais cujas performances encenam a noção do impessoal, pois, além de desativar a clivagem social entre a pessoalização de uns e a despersonalização da

parte subalterna do povo, seus corpos dão a ver gestos e modos de ser que “não são mais representados pelas instituições, desafiando todas as categorias interpretativas” (ESPOSITO, 2015, p.146). Desse modo, essas performances – dos catrumanos, da escrava sem rosto, de Dadade e de alguns jagunços – apresentam uma forte tensão com a noção de democracia, na medida em que suas imagens não são agenciadas por nenhum canal de representação institucional, isto é, são uma espécie de exterioridade do corpo político, localizada fora dos limites institucionais deste, mas com a capacidade de tensionar a ordem vigente, apelando para a emergência da diferença e do comum.

A atuação performática do corpo surge em *A menina morta* pelas festas dos escravizados. A resistência se manifesta nas festas e cantos dos cativos, cuja cultura de matriz africana se baseia na expressão corporal pela qual se desloca e desativa a oposição filosófica e política ocidental entre corpo e razão ou espírito. O movimento de dança conjugada aos cantos instaura o domínio da comunidade justamente por expressar para as personagens brancas da fazenda uma dimensão louca e ingovernável da vida, tradicionalmente imunizada pela prevalência da racionalidade em detrimento do corpo (ESPOSITO, 2015):

Os senhores ficaram alguns momentos ainda no alpendre e procuravam distinguir na luz difusa dos candelários os vultos agitados e gesticulantes. De quando em vez deixavam entrever muito rápido caras onde o rictus era de volúpia e de dor, e nelas até o riso se tornava sinistro. A música sempre igual, martelante, sem cessar, sobre-humana, alucinava gradativamente os dançadores, e eles começavam já a uivar em vez de cantar, a ter convulsões em vez dos passos primitivos do batuque, e os senhores sentiram ser já tempo de se retirarem, porque a loucura viera tomar parte no baile (PENNA, 1970, p. 263-264).

O conjunto de atos festivos dos escravos – suas roupas, músicas, danças e cantos – acontece em virtude da cerimônia e do ritual dos brancos: a recepção do noivo de Carlota. Essas performances corporais desestabilizam não apenas a clivagem entre razão e corpo⁷⁹, mas também o próprio dispositivo – o casamento – que visa agenciar a reunificação do sujeito coletivo do Grotão. A imagem dos escravos gera um efeito assombroso nas personagens brancas, forçando-as a fugir para dentro do sobrado, porque seus gestos corporais mostram a vitalidade do corpo não disciplinado: o riso, a volúpia, os movimentos da dança, os cânticos e

⁷⁹“Se o corpo é uma máquina, a razão é o ponto de comando que controla o seu funcionamento a partir do lado de fora. Há uma diferença hierárquica infinita entre essas duas substâncias das quais os seres humanos são compostos.” (ESPOSITO, 2015, p. 110). Esposito explica, por exemplo, que o conceito de mente não é pensado como uma coextensão ao corpo, mas, sim, como um entidade autônoma sem necessitar do corpo para se reconhecer enquanto mente ou razão. É uma consciência incorpórea que comanda o corpo localizada fora dele.

as convulsões. Todas essas expressões gestuais são pontos de resistência ao disciplinamento imunitário do corpo, que busca neutralizar as potencialidades de vida, sobretudo do encontro corporal com o outro (ESPOSITO, 2015). Nesse momento, há uma rejeição da dicotomia entre pessoa e coisa justamente por parte daqueles cujas vidas são reduzidas exclusivamente à esfera da coisa, de uma coisa apropriada e manuseada pelo proprietário. Além disso, a atuação dos cativos produz uma espécie de estranhamento da cerimônia mesma do noivado realizada pelos senhores e senhoras da família, sobretudo a partir deste cântico: “Moço rico pra casá c’Arbernazi” (PENNA, 1970, p. 264). Aqui fica claro que a resistência transforma os corpos num campo de batalha cujas expressões gestuais e vocálicas corporificam modos de convivência com a alteridade que são irredutíveis às formas políticas e jurídicas de mediação e unificação entre a casa grande e a senzala, bem como apontam para o desmoronamento da estrutura de poder. É o fantasma do comum espelhado por esses gestos corporais, pois suas performances revelam um efeito destabilizador do sujeito político que é o Grotão e a família Albernaz.

A contraposição ao ponto de vista de Faoro repousa no fato de que os conflitos sociais, mobilizados pelos subalternos, não se encaixam na concepção jurídica e política do contrato liberal, no sentido da formação de um Estado poroso às reivindicações dos cidadãos. A resistência por meio de performances do corpo não é da ordem dos mecanismos representativos capazes de expressar a soberania popular no âmbito do poder Estatal com a finalidade de alargar a esfera pública e democrática. Na verdade, os gestos corporais propiciam a abertura da dimensão impolítica e anômica da comunidade, de maneira a sempre colocar em risco a solidez das identidades políticas. A performance do corpo mostra sua tensão com a noção de república abordada e preconizada por Faoro como domínio institucional não enraizado nas estruturas de poder brasileiras: “comunidade não é a *res*, e também não é certamente a *Res*. Não é a coisa, mas a falta. É a abertura a partir da qual nosso *cum* irrompe e dentro do qual nosso *cum* continua circular” (ESPOSITO, 2013, p. 29). É o surgimento de uma radical condição fraturada de ser dos sujeitos individuais e coletivos, cujas expropriações identitárias propiciam o surgimento de uma modalidade do estar com o outro baseada numa relação permeada pela obrigação e pelo dom em relação à alteridade, impondo uma convivência vivida na sua incompletude.

A irrupção da *communitas*, propiciando o encontro com o outro, e o seu efeito tenso e conflituoso em relação à imagem mesma de república, principalmente dos seus canais institucionais de representação das vontades populares, levam à discussão a respeito da possibilidade ou não de o subalterno falar. A questão sobre a voz ou as agências que

controlam as subjetividades de grupos subalternos é analisada por Spivak a partir da sua leitura crítica do diálogo de Deleuze/Foucault, justamente pela ausência de uma teoria da ideologia e do capitalismo na reflexão desses intelectuais. O resultado é um pensamento sobre a vocalização do sujeito baseada na sua capacidade de falar por si em virtude da sua experiência concreta com determinada realidade, o que, por sua vez, implica uma concepção essencialista e utópica do oprimido, justamente por considerá-lo soberano e autônomo do seu desejo e interesse (SPIVAK, 2010). O questionamento da autora chama a atenção para a importância das formas de representação políticas das vontades individuais e coletivas, principalmente pela capacidade dessas instâncias de poder de impor o silenciamento dos subalternos por meio de agenciamentos ideológicos dos desejos destes.

A reflexão sobre as maneiras de acessar a fala subalterna – sobretudo das mulheres, cujas vozes são obliteradas com mais força – combina com as formas de resistência dos escravos, cujas performances corporais desestabilizam o sujeito político do Grotão. Tanto em *A menina morta* como em *Grande sertão: veredas* a vocalização das mulheres subalternas entrelaça o uso da voz com o corpo a fim de instaurar um domínio do comum marcado pela diferença. Ora, se o sujeito subalterno deve ser pensado em sua característica heterogênea e se sua enunciação pode ser entendida como uma prática textual radical de diferenças ou de contatos com a diferença (SPIVAK, 2010), o seu falar, então, ocorre por meio da irrupção da comunidade, na medida em que o encontro com a alteridade é uma experiência de exteriorização de si, cujo sentido delirante – tal como nas festas dos escravos – repousa na presença da voz do outro no sujeito (SPIVAK, 2010). É a fragilização das fronteiras identitárias, tanto individuais como coletivas, que permite a contaminação entre as vozes do eu e do outro.

A encenação do ato de falar conflituoso, em que a voz reflete espectralmente o eu e o outro, ocorre tanto nas narrativas narradas pelas escravas, em *A menina morta*, como no crime cometido por Maria Mutema. A fala das escravas é referida pelo narrador, em vários momentos da narrativa, como “meia-língua”, de maneira a tornar essa expressão uma metáfora conceitual, que significa que a língua não é um sistema coeso de signos linguísticos. Na verdade, é um falar partido, dividido, cuja vocalização expressa um murmúrio afônico. Sua potência está na impossibilidade de esse murmúrio ser traduzido completamente pela voz narrativa – o narrador não consegue acessar totalmente seu registro linguístico e seu saber, tornando-se enigmático, misterioso – e na sua capacidade de tecer histórias e falas por meio das quais se revelam fragmentos do passado do Grotão ou aspectos do cotidiano escondidos ou recalcados pelos senhores e senhoras da família.

A meia-língua metaforiza, em muitas ocasiões, os segredos escondidos e ocultados. São segredos conhecidos de uns, mas desconhecidos de outros, o que mostra que as relações de poder se estabelecem a partir do saber de alguns e do desconhecimento de outros. A meia-língua das escravas inverte as formas de dominação calcadas nessa gramática do conhecimento, principalmente da autoridade de certa voz, incluído aí a do próprio narrador, em controlar o saber da história do Grotão e da família, visto que essa modalidade enunciativa textualiza o segredo como um saber outro e fronteiro, cuja ambiguidade reside na sua potência de revelar e, ao mesmo tempo, esconder (SANTOS, 2004, p. 194). Essa voz se constitui, no universo conflituoso da fazenda, numa arma potente não apenas para criar uma dominação sobre os senhores, mas para instaurar uma atmosfera de mistério e pânico (SANTOS, 2004), em que há sempre o perigo da fissura subjetiva e identitária dos sujeitos em virtude da projeção da voz do outro no mesmo.⁸⁰

Essa forma de resistência e conflito da enunciação da meia-língua se associa com a maneira pela qual Maria Mutema assassinou o marido e o padre. Se a meia-língua se constitui numa ação combativa e conflituosa por meio da qual se rememora o passado escravocrata da família Albernaz, os crimes de Mutema expõem a dissociação ou a quebra do vínculo entre a autoridade – o marido e o padre – e o subalterno, a mulher. No caso do marido, o uso do chumbo derretido para matá-lo – “assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido” (ROSA, 2009, p. 147-148) – metaforiza a forma de a mulher guerrear. Se os homens do sertão usam armas para lutar durante as batalhas jagunças, o guerrear da mulher contra o seu silenciamento⁸¹ – a obliteração da voz analisada por Spivak – é encenado pelo chumbo derretido e depositado no ouvido do marido.

A morte do padre, por sua vez, é realizada pela combinação entre voz e corpo: a voz da personagem metaforiza a arma emitida pela sua boca (PASSOS, 2000). As confissões de Mutema ao Padre Ponte têm um efeito disjuntivo sobre o controle do poder pastoral. Se o poder pastoral atua de modo a produzir uma proliferação de discursos sobre o sexo com a finalidade de gerenciar a vida matrimonial entre homem e mulher (FOUCAULT, 1988), a fala

⁸⁰“Tanto o mistério quanto o segredo são armas – de defesa e ataque. Conhecer o que não se deve conhecer poder ser um trunfo ou um perigo. Pode-se inventar um segredo ou um mistério para controlar alguém. As mucamas do Grotão criam narrativas para dominar os moradores do Grotão – um domínio quase irrelevante se comparado aos dos brancos sobre elas, mas um domínio” (SANTOS, 2004, p. 195).

⁸¹“A elas nem tudo se permite ouvir e é o ouvido o órgão escolhido para receber o chumbo, lugar por onde deveria escorrer a voz de Mutema. Metáfora de seu pesado silêncio, o chumbo se faz veículo do processo angustiante da personagem em direção a um objeto externo” (PASSOS, 2000, p. 145).

de Mutema desestabiliza as normas do matrimônio ao confessar a culpa pela morte do marido e fingir um desejo mentiroso pelo padre: “afirmou que tinha matado o marido por cause dele, Padre Pontes – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia. Tudo era mentira” (ROSA, 2009, p148). A personagem, então, trapaceia os efeitos de verdade do discurso da confissão (SELIGMANN-SILVA, 2009) e estabelece, tal como a meia-língua das escravas em relação aos senhores do Grotão, um jogo de poder com o interlocutor, impondo sua força pela confirmação do seu falso amor, “pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum” (ROSA, 2009, p. 148).

A voz de Mutema materializa seu ponto de resistência às duas instituições patriarcais: o marido e o padre. A edificação do mal dos dois crimes diz respeito a um estado de exceção (SELIGMANN-SILVA, 2009), uma zona anômica e conflituosa, que rompe com a soberania da ordem patriarcal, abrindo espaço não para o reforço do poder pastoral, mas, sim, para o convívio comunitário do perdão no final da história. Embora os dois relatos sobre Maria Mutema sejam contados pela sua confissão às autoridades eclesiásticas, o perdão final não é a confirmação dessa estrutura de poder, mas a possibilidade de compartilhar a ferida e perda comuns entre Mutema, a população local e a família de Padre Ponte.

Essas resistências evidenciam que o povo não é uma massa amorfa, sem voz e incapaz de fazer oposição aos dispositivos de poder, tal como a análise de Faoro deixa transparecer. O seu olhar a respeito da formação do Estado nacional, isto é, do Brasil legal, impede que Faoro escute as vozes e a cultura subalternas do Brasil real. Por outro lado, a textualidade dos dois romances em questão dão a ver performances do corpo e da voz das personagens, cujo conteúdo anômico e conflituoso não visa acessar as estruturas de poder político ou não buscam ser ouvidas pelo Estado ou pelas autoridades a fim de concretizar suas demandas sociais. Na verdade, suas vozes e gestos corporais não enunciam um conflito de acesso ao direito, mas, sim, encenam modos de resistência ao poder e à lei, na medida em que expropriam identidades políticas e coletivas. É por meio da rasura das instâncias políticas de mediação da coletividade que se abre o espaço para o surgimento da *communitas*, o que implica um tipo de experiência com a alteridade atravessada pela perda da melancolia:

Melancolia não é algo que a comunidade contém juntamente com outras atitudes, posturas ou possibilidades, mas algo pelo qual a comunidade, em si mesma, é contida e determinada. Ou melhor, melancolia é algo pelo qual a comunidade é “decidida”: algo que corta e descarta a comunidade em si mesma, constituindo-a precisamente sob a forma desse corte ou dessa recusa. Melancolia se assemelha a uma falha e ferida que a comunidade experimenta, não como uma condição temporária ou parcial, mas como a

única maneira de ser da comunidade; e de não ser, ou de ser precisamente na forma de seu próprio “não”, daquilo que deve ser, mas que não pode ser, se numa modalidade defectiva, negativa, côncava (ESPOSITO, 2013, p. 28).

O sentido melancólico da comunidade possui um contexto preciso ancorado na radical negatividade do *munus* que une os viventes no comum. Desse modo, a melancolia não é uma disposição afetiva ou um estado psíquico do indivíduo diante da sua incapacidade de elaborar uma perda (FREUD, 2010). É, na verdade, uma condição imprópria, inautêntica e incompleta da vida, cuja existência não apresenta nenhum objetivo, nenhuma essência ou significado estabelecido previamente. A melancolia vive sob o signo do negativo, pois é um modo de ser, ou melhor, um modo de não ser sujeito individual ou coletivo, propiciado pela convivência baseada no dom com a figura irredutível da alteridade.

Os dois romances convocam essa condição fraturada da comunidade por meio de um olhar narrativo sobre as perdas pretéritas. Nesse sentido, talvez, aqui, luto e melancolia encontrem um ponto de indistinção baseado no fato de tanto *A menina morta* como *Grande sertão: veredas* encenarem um passado marcado pela morte, ou melhor, pelo assassinato de muitos. A memória preenche a temporalidade das duas narrativas, uma vez que faz regressar um passado permeado por tensões fundamentalmente ligadas à exclusão, à morte e ao sacrifício da alteridade. Na encenação mnêmica do mesmo, o outro surge como projeção da diferença e do estranho, cuja figura deve ser assassinada e sacrificada. A encenação da alteridade como espaço da perda implica a abertura do comum, pois expõe a fragilidade da identidade do mesmo, desvendando, com isso, a violência que lhe é própria. O lugar da perda é encenado, em *A menina morta*, pela atuação de Joana Tintureira, cujo tacho cheio de braúna revela essa dimensão melancólica e enlutada da comunidade e que é estranhada pelas senhoras:

A senhora Luísa tinha os olhos fixos no tacho onde o negror que saía da madeira agora se espalhava em jatos rápidos. Parecia-lhe que véus de crepe se estendiam para todos os lados, e faziam lembrar enorme xicara mágica onde seria depois lida a sorte de todos os moradores do Grotão naquela borra, quando pousasse no fundo (PENNA, 1970, p. 146).

O tacho rodando tinta negra metaforiza a condição melancólica e enlutada de habitar o espaço da comunidade. A imagem turva da tinta é metáfora da comunidade, na medida em que o destino dos moradores do Grotão coincide com o luto. É o horizonte comum da perda compartilhado por todos moradores da fazenda, mas que, durante a cena, é

questionado por Sinhá Rôla, cujo espanto, vendo a escrava preparando uma grande quantidade de tinta preta, visa elaborar completamente o luto e interromper o espaço do comum: “Nós todas já temos vestidos pretos suficientes para o tempo que vai ser preciso” (PENNA, 1970, p. 145). No entanto, a presença da escrava mexendo no tacho de tinta assombra as senhoras que a associam com uma feiticeira fazendo bruxaria. Na verdade, tal como Maria Mutema, Joana joga no falso, atitude percebida por Celestina – “depois de prestar atenção notou haver qualquer coisa de falso no rosto da negra”(PENNA, 1970, p. 147) –, pois a transformação da braúna em tinta preta não visa atender à necessidade objetiva de os brancos manifestarem o seu luto, mas, sim, encenar um estar com ou entre a diferença, no sentido de propiciar um contato destrutivo e expropriatório de si: “Seu sempre ser diferente do que quer ser, seu não ser capaz de existir como tal, sua impossibilidade de tornar-se uma tarefa comum sem destruir-se a si mesmo” (ESPOSITO, 2013, p. 29). Assim, a performance de Joana expõe o significado melancólico da existência do comum no Grotão e, ao mesmo tempo, é um ato de guerra contra a fazenda.

A aproximação dos romances, *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*, e o *Os donos do poder* evidencia uma tensão entre os discursos literários e histórico-sociológico baseada no fato de que os narradores rosiano e corneliano narram a emergência do comum enquanto espaço ético de relacionamento com aquele denominado por Derrida (2008) de desconhecido, isto é, o estrangeiro, o estranho ou o monstruoso. O despertar para a obrigação ou o dom com o dessemelhante pressupõe uma ética de convivência com a alteridade, calcada na destruição de um campo jurídico e político baseado exclusivamente na preocupação com o semelhante e o mesmo, o que revela o caráter melancólico de uma ética vivenciada no comum.

O interessante é que as três obras, publicadas ao longo da década de 1950, apresentam perspectivas conflitantes a respeito da sociedade brasileira. Faoro olha o passado com a finalidade de apontar os problemas da indistinção entre público e privado em razão do patrimonialismo brasileiro e da incapacidade de construção de uma dimensão cidadã e republicana da política, preconizando uma ruptura com o passado colonial português para criar uma república democrática nacional; Cornélio Penna e João Guimarães Rosa, por sua vez, encenam, em seus dois romances, performances e vozes subalternas, cujas atuações corporais dão a ver o surgimento de um modo de estar com o diferente ou o dessemelhante que implica necessariamente a desestabilização do corpo político, sobretudo no que se refere à conexão com a parte superior, isto é, com o soberano.

A potência da literatura, em contraposição à obra de Faoro, repousa na sua capacidade, já na década de 1950, de acenar para um porvir de uma situação política – identificado por Roberto Esposito no final do seu recente livro *Le persone e le cose* (2015) –, relacionada ao descolamento entre o líder político e o restante do corpo da nação, o que, por sua vez, revela a dificuldade crescente, nos tempos atuais, de distinção entre o público e o privado. Essa nova realidade política tem propiciado o surgimento de novas demandas sociais, cujas reivindicações não se circunscrevem aos sistemas institucionais já estabelecidos.⁸² As imagens das personagens de ambos os romances – catrumanos, jagunços, escravos, escrava sem rosto, Maria Mutema – atuam no sentido de romper com os mecanismos de unificação do corpo político – sobretudo a mediação que conecta os subalternos com o soberano – para mostrar não apenas a violência a partir da qual se funda uma ordem legal e humana pela exclusão e pelo sacrifício daqueles que não são semelhantes, mas também para expor que a construção de um espaço ético, não marcado pelo fraternalismo do mesmo, passa necessariamente pelo dom com aqueles que são distantes, que não estão próximos de mim, ou seja, aqueles que são dessemelhantes. O olhar comunitário dos dois narradores, portanto, narra a impossibilidade de concretização plena de uma ordem jurídica e política baseada no sacrifício do diferente, pois sua imagem sempre irrompe expropriando as bases identitárias da coletividade por meio da lembrança – sempre fantasmática, apavorante, anômica e impolítica – da morte que tornou possível a edificação da estrutura de poder do país.

⁸²“Ainda faltando formas organizacionais adequadas, os corpos de homens e mulheres estão forçando os limites do nosso sistema político. Eles buscam transformar o sistema numa forma que não pode ser reduzida às dicotomias que a ordem política moderna vem produzindo. O resultado dessa dinâmica permanece incerto, mas o que é surpreendente neles é a novidade radical que eles introduzem em nossa história. Estranho tanto à semântica da pessoa quanto à da coisa, o corpo vivo de vastas multidões crescentes demanda uma renovação radical do vocabulário político, legal e filosófico. Nos próximos anos, veremos se essas instituições serão capazes de responder ou se irão se calar em autodefesa antes de se implodirem definitivamente.” (ESPOSITO, 2015, p. 145).

5 ENTRE A BESTA E O SOBERANO

5.1 Escutar o animal

Grande sertão: veredas e *A menina morta* apresentam em seus universos ficcionais uma pluralidade de animais que demanda a análise da questão da animalidade e sua relação com a dimensão comunitária encenada nessas duas narrativas. A proposta aqui é focar o contato entre personagens humanas e animais, não como uma representação antropocêntrica destes, ou mesmo uma mera disposição psíquica do humano projetada naqueles viventes, mas como um encontro em que se instaura o espaço do comum capaz de tensionar os dispositivos religioso, jurídicos, políticos e filosóficos pelos quais se estabelece o corte linear entre o homem e o animal, conferindo superioridade ontológica àquele. A figura da animalidade nos dois romances implica, nesse sentido, a reflexão sobre a comunidade, baseada até aqui na abordagem de Roberto Esposito, conjugada também com o pensamento de Jacques Derrida a respeito do animal e sua condição de alteridade radical em relação ao humano.

A oposição linear e abrupta entre o homem e o animal é construída pelo pensamento científico e filosófico ocidental, ao longo do tempo, que opera no sentido de atribuir ao homem os predicados do *logos* e da razão, dotando-o da capacidade de resposta. Essa operação logocêntrica evidencia um processo de silenciamento dos animais – vocábulo, aliás, criado para designar uma multiplicidade de seres e colocá-los numa situação ontológica inferior (DERRIDA, 2002) – que são concebidos como desprovidos do uso da palavra, restando-lhes apenas a capacidade de reação. Há, assim, a configuração de uma fratura capaz de distinguir a animalidade da humanidade, a partir da lógica do reativo e da responsabilidade livre e soberana do homem (DERRIDA, 2008). Tal cesura evidencia o funcionamento de uma máquina antropológica em que a produção do homem ocorre por meio do ato de reconhecimento de si como humano (AGAMBEN, 2013). A sua identidade não materializa uma substância específica, mas um jogo de espelhamento em que o homem se reconhece humano na imagem do animal, atribuindo-lhe uma falta ou uma ausência:

é paradoxalmente com base em uma falta ou um defeito do homem que este se fará sujeito mestre da natureza e do animal. Desde o vazio de sua falta, uma falta eminente, uma falta completamente diferente da que ele empresta ao animal, o homem instaura ou reivindica de uma só vez sua *propriedade* (o

próprio do homem que tem efetivamente como próprio o não ter um próprio), e sua *superioridade* sobre a vida dita animal. Esta última superioridade, superioridade infinita e por excelência, tem de próprio ser ao mesmo tempo *incondicional* e *sacrificial* (DERRIDA, 2002, p. 43-44).

Essa operação logocêntrica interdita o espaço do comum, neutralizando o dom em relação aos outros viventes no momento em que estabelece o que Derrida analisa como o próprio do homem. Essa propriedade baseia-se na atribuição do *logos* ao humano não apenas como uma condição do uso da palavra e da linguagem, mas, sobretudo, como um desdobramento da força e da violência. A razão se caracteriza pelo domínio da guerra e do conflito, de maneira a se impor por meio da mobilização da força (DERRIDA, 2008). Desse modo, a simples oposição entre racionalidade e força (ou esta e o Direito) é desativada, mostrando que esses dois elementos estão interligados no mesmo propósito: “um conflito no qual a força está do lado da razão, e prevalece um pouco como a razão do mais forte” (DERRIDA, 2008, p. 424). A lógica racional traduz, na verdade, uma posição de soberania que visa impor sua ordem pela mobilização do poder, da força e da violência (DERRIDA, 2008), exercendo um poder político sobre a vida com a finalidade de organizá-la e comandá-la.

Derrida (2008) identifica, nesse processo de construção do próprio do homem, as tradições da filosofia antiga grega, especificamente Aristóteles, e também da religião cristã, contida na Bíblia, que concebem a vida humana subordinada à lógica da política e do *logos*. A politização da existência se constitui numa propriedade do homem, na medida em que “é o único animal que toma em seu encargo a direção consciente de sua própria *zoé*” (LUDUEÑA, 2013, p. 32). Politizar a vida do homem, assim, adquire um significado zoopolítico (DERRIDA, 2008, p. 462), baseado num tipo de ação reguladora do substrato da vida biológica (a *zoé*) dos viventes. O *logos* encarna o comando soberano dessa administração da vida no sentido de produzir o humano a partir da exclusão da condição animal do mesmo, retirando-lhe inclusive do ciclo natural do mundo e da vida pela ação sobrenatural e política do Deus soberano⁸³. Esse modo de intervenção na vida mostra a sua face tanatopolítica (ou política de morte), que visa selecionar as vidas que podem e devem morrer para a expansão e propagação de outros viventes (LUDUEÑA, 2013). Conforme o trecho já citado de Derrida, o

⁸³Derrida identifica também presença do *logos* divino ao conceder ao homem a autoridade de dispor dos animais: “Mais precisamente, ele criou o homem à sua semelhança *para que* o homem *sujeite, dome, domine, adestre e domestique* os animais nascidos antes dele, e assente sua autoridade sobre eles. Deus destina os animais a experimentar o poder do homem, *para ver* o poder do homem em ação, para ver o poder do homem à obra, para ver o homem tomar o poder sobre todos os outros viventes.” (DERRIDA, 2002, p. 37).

animal, exatamente por representar, de forma mais evidente, a materialidade biológica da existência – aquela falta que o homem procura constantemente recalcar e superar –, é exposto à lógica sacrificial do poder soberano de fazer morrer.

Diante dessa máquina religiosa e filosófica, *Grande Sertão: veredas* e *A menina morta* apresentam formas de contato com a animalidade em que emerge um estranhamento desses cortes e rupturas zoopolíticas e logocêntricas, sobretudo a partir de encenações poéticas que interpelam criticamente a noção de próprio do homem, bem como o resultado antropocêntrico de lhe conferir superioridade ontológica em relação ao animal e aos outros elementos da natureza. Para tanto, essas duas obras possuem uma força poética necessária para assumir a responsabilidade e a tarefa, pensada por Derrida (2002) em relação à poesia, de ouvir o pensamento dos animais:

Não se trataria de “restituir a palavra” aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação (DERRIDA, 2002, p. 89).

A elaboração ficcional desse pensamento outro dos animais rompe a lógica temporal do soberano, que diz respeito à sua condição de se autoneamar, de se referir a si mesmo como o primeiro, em seu nome e em sua força (DERRIDA, 2008), para apresentar uma voz poética cujo tempo contém uma fala a dois, um falar endereçado ao outro. Essa coassinatura do poema é pensada por Derrida (2008), a partir de sua leitura de Paul Celan, como uma dinâmica da majestade da poesia em que – diferente da soberania majestosa do rei ou do monarca⁸⁴ em se autoneamar como o primeiro e, sobretudo, como o primeiro que governa – apresenta a temporalidade presente do eu, o seu aqui e agora, por meio de um deixar falar o agora presente do outro. É o surgimento do tempo da comunidade, cuja característica de impropriedade se manifesta na equivocidade gramatical reveladora da divisão temporal: o eu poético deixa ou dá o *seu* próprio tempo ao outro, de maneira que esse pronome possessivo se refere, de modo ambíguo, não apenas ao sujeito do enunciado, mas também à figura da alteridade (DERRIDA, 2008). A majestade da palavra poética, entendida pela sua temporalidade cindida e partida, é elaborada pelos romances de Rosa e Penna como

⁸⁴Há essa dinâmica de majestades que revela diferentes formas de soberania: “Há a majestade soberana do soberano, do rei, e há a mais majestosamente ou outramente majestosa, mais soberana e outramente soberana, a majestade da poesia, a majestade do absurdo enquanto que ela testemunha a presença do humano” (DERRIDA, 2008, p. 307).

um gesto de convocação do tempo dos animais, em que se abre a possibilidade de escuta de suas formas de pensar.

Em *Grande sertão: veredas*, o pensamento poético da animalidade aparece em torno de um aspecto que mais aproxima e identifica a vida humana e animal: o sofrimento. A encenação do sofrer dos animais ocorre, de maneira mais evidente e marcante durante a batalha na Fazenda dos Tucanos, em que o grupo de Zé Bebelo encontra-se encurralado pelos seus inimigos. Assim, em meio a uma troca incessante de tiros, os jagunços do Hermógenes – “judas” – começam, sem nenhum motivo explícito, a matar os cavalos dos jagunços de Zé Bebelo. O ato demonstra uma extrema crueldade, visto que os animais estavam presos no curral, completamente indefesos, e não conseguiam fugir ou escapar dos tiros. Além disso, a violência dessa situação aumenta mais o sofrimento e a brutalidade das mortes pelo fato de que os cavalos, presos e juntos no curral, passam a se debater no momento em que são alvejados pelos disparos do grupo de Hermógenes: “eles eram só umas curvas retorcidas” (ROSA, 2009, p. 221).

A imagem da destruição violenta e cruel dos animais convoca o pensamento de Derrida a respeito do seguinte questionamento: “se os animais *podem sofrer*” (DERRIDA, 2002, p. 54). Observa-se, na formulação da pergunta sobre o sofrimento – feita por Bentham –, uma modalidade da história de dissimulação e de esquecimento da crueldade e do assujeitamento humano sobre os animais, visto que alguns ignoram ou mesmo contestam a denominação de dor para esse sentimento. Testemunhar o sofrimento dos animais coloca para o homem a radical impossibilidade de negar tal condição, o que alimenta um “elã de compaixão” (DERRIDA, 2002, p. 56). O instante de compaixão acomete os jagunços, principalmente Riobaldo, pela maneira brutal como os cavalos foram assassinados. Nessa cena, a crueldade aparece no modo mais violento e indeterminado, pois a ação do grupo de Hermógenes não atende a nenhum objetivo específico, motivação evidente, mas apenas à prerrogativa da posição soberana de matar.

O enfoque de Derrida sobre a questão do sofrimento revela implicitamente a procura de uma dimensão do comum em que haveria a possibilidade de uma identificação entre homem e o animal, quebrando, com isso, a fratura ontológica de ambos. Nesse sentido, a leitura da mesma pergunta de Bentham pressupõe, em razão do verbo poder, a introdução implícita de uma negatividade: “Eles podem *não* poder?” (DERRIDA, 2002, p. 55). O sinal de negativo aponta para a aproximação entre o humano e o animal baseada no compartilhamento comum da condição de sofrimento em virtude da finitude. A dor, então, desfaz as dicotomias zoopolíticas e logocêntricas, instaurando o domínio da *communitas*, em

cujo espaço os viventes (Tatarana, seus colegas, cavalos, vacas e bois sendo mortos) partilham a ambiguidade mesma suscitada pelo sofrimento de finitude: a morte é o acontecimento mais próprio (no sentido de que todos vão morrer) e, ao mesmo tempo, o mais impróprio (pois ninguém consegue testemunhar a experiência de seu próprio fim), é aquilo que é mais familiar e mais estranho. Derrida pensa essa duplicidade de sentido da experiência comunitária da compaixão como “uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível” (DERRIDA, 2002, p. 55). A imagem dos cavalos sendo destruídos impacta a visão do narrador-protagonista exatamente por causar o sentimento ambivalente de angústia.

Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (...) O senhor escutar e saber– os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade (ROSA, 2009, p. 222-223).

O sofrimento e a morte quebram a descontinuidade ontológica entre o homem e o animal e coloca-os na zona comum em que se reconhece o pertencimento de ambos à natureza. Assim, a vulnerabilidade da vida diante da morte desativa os discursos culturais pelos quais o humano se coloca ao mesmo tempo dentro (sua condição natural semelhante à dos animais) e fora da natureza (sua característica de ser dotado de cultura), o que instaura o domínio de continuidade, sem cesuras, entre o animal humano e o não humano.

Esse trecho também desmonta a rigidez da dicotomia natureza e cultura por meio da capacidade poética de expressar algo negado aos animais, a linguagem e, principalmente, sua modalidade de vocalizar o sofrimento dos cavalos sendo assassinados. Na verdade, o sentimento de Tatarana é despertado não apenas pela imagem das mortes, mas também pela configuração de uma linguagem capaz de expressar o sofrimento animal. A construção da linguagem dolorosa desses viventes ocorre por meio da elaboração poética que quebra, no âmbito do uso cotidiano da língua, a relação de intersubjetividade. Assim, presenciar e narrar esse acontecimento não expõe a cena de uma interlocução normal em que um sujeito afirmasse dessubjetivando, ao mesmo tempo, seu interlocutor (ESPOSITO, 2012). Nesse sentido, a literatura, especificamente a ficção de Rosa, não repete a situação enunciativa e discursiva em

que o homem se reconhece pela atribuição de uma falta ao animal, no caso a capacidade de falar.

O encontro ou reencontro com os viventes materializa a figura do acontecimento justamente por evidenciar a partição temporal da narrativa quando, ao olhar as mortes dos cavalos, Riobaldo deixa que o seu presente seja contaminado pelo aqui e agora do outro. A presença da alteridade – sobretudo a sua condição de estar sofrendo – na voz narrativa propicia o surgimento do sentimento de angústia, compaixão e tristeza nos jagunços: “O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas” (ROSA, 2009, p. 221). O fato é que todos passam a compartilhar a sensação de angústia e impotência relacionada com a vulnerabilidade da vida (DERRIDA, 2002).

Essa coassinatura temporal – um dos aspectos que Derrida analisa como a majestade poética – é o resultado do descentramento da voz narrativa que continuamente, ao longo de toda história biográfica de Riobaldo, movimenta-se constantemente para fora de si. A elaboração ficcional dessa temporalidade cindida ocorre mediante o deslocamento da estrutura dialógica em cujo espaço interlocutório Riobaldo não consegue assumir plenamente o papel de sujeito da enunciação e o senhor da cidade não desempenha a função de interlocutor. Isso se deve ao fato de que a interlocução pressupõe um jogo permanente de subjetividades entre a subjetivação de um eu enunciativo e a dessubjetivação do interlocutor⁸⁵. Por outro lado, a fala de Riobaldo desarticula essa estrutura, pois tanto o narrador como o senhor estão, de uma maneira ou de outra, despossuídos como sujeitos: de um lado, Riobaldo amarga, no seu presente, um luto incurável por Diadorim e, de outro, o senhor não toma a palavra, não responde às interpelações do narrador, mantendo-se emudecido, o que “relativiza a universalidade pretendida pelas representações letradas do doutor” (HANSEN, 2007, p. 37). Esse discurso do narrador permite a abertura ao domínio semântico da terceira pessoa (ESPOSITO, 2012) no qual emergem as experiências do passado, entre as quais sobressai a memória dos relinchos de dor dos cavalos.

Esse terceiro horizonte de sentido produz imagens pretéritas que mostram o devir despersonalizado de Riobaldo pela sucessão de contatos com o outro, de maneira que essa trajetória do narrador-protagonista é tensionada pela irrupção permanente da temporalidade da

⁸⁵Baseando-se em Emile Benveniste, Roberto Esposito explica as regras de funcionamento da intersubjetividade enunciativa: “Tão logo a primazia lógica e semântica do eu é sugerida, a simetria com a situação do *tu* é reestabelecida, de novo no plano da linguagem, pela troca contínua executada pelas primeiras duas pessoas. Como vimos, o que cruza para frente e para trás entre eles continuamente é o papel de sujeitos. Já que apenas um pode ocupá-lo – o único que se chama de eu – a subjetivação do primeiro termo automaticamente dessubjetiva o segundo, até que ele adquira a subjetividade em seu lugar dessubjetivando o primeiro.” (ESPOSITO, 2012, p. 106).

alteridade. Essa partilha temporal é “a condição para que um acontecimento surja e que alguma coisa aconteça” (DERRIDA, 2008, p. 311) no percurso de Riobaldo.

O terceiro espaço de significação, ao romper com as regras enunciativas do diálogo, faz com que a construção do evento da cena já citada ocorra também pela percepção sonora, descrita pelo narrador, dos muitos relinchos anônimos dos cavalos, expressando a dor e o extremo sofrimento. É um movimento de exteriorização capaz de acolher a voz daqueles que estão “localizados nos confins da linguagem” (ESPOSITO, 2012, p. 146). A força poética da fala de Riobaldo revela toda sua potência ao expressar o pensamento dos cavalos – manifestado na dor, na perplexidade diante do absurdo e no questionamento misericordioso diante dos seus próprios assassinatos –, acentuando a materialidade sonora do relinchar como a manifestação da voz dos animais:

Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-noite, que era a espada de aflição (ROSA, 2009, p. 221).

Rincho de cavalo padecente assim, de repente engrossa e acusa buracões profundos, e às vezes dão ronco quase de porco, ou que desafina, esfregante, traz a dana deles no senhor, as dôres, e se pensa que eles viraram outra qualidade de bichos, excomungadamente (ROSA, 2009, p. 222).

O enfoque nos relinchos daqueles viventes, detalhando as características da sua sonoridade, adquire poeticidade pela capacidade de materializar ao mesmo tempo o primeiro e o último signos de vida dos viventes⁸⁶. Assim, a vida e a morte se entrelaçam como signos emitidos na produção dos sons desses rinchos, porque esse sopro sonoro manifesta tanto o pedido piedoso dos cavalos de deixá-los viver, ou mesmo o questionamento da motivação de seus assassinatos, como também as dores físicas que anunciam o fim de suas vidas. Além disso, a observação final de Riobaldo indica que o ato de fazer sofrer os cavalos os transforma no puro substrato biológico de vida – *eles viraram outra qualidade de bichos* – disponível à vontade soberana de matar, excluir ou banir. A referência, aqui, diz respeito à transformação dos cavalos na condição de gado, animal muito presente em todo o sertão e tradicionalmente domesticado para o alimento humano (GALVÃO, 1986). Portanto, quebra-se uma hierarquia

⁸⁶Essa relação entre sonoridade e poesia está baseada na seguinte passagem de Derrida: “e o poema, se há, e o pensamento, se há, ambos possuem essa im-probabilidade do sopro. Mas o sopro permanece, ao menos em certos viventes, o primeiro signo de vida, mas também o último signo de vida, a vida vivente. O primeiro e o último signo da vida vivente. Sem dúvida, não há fala e silencia falando sem sopro, mas antes da fala e no princípio da fala, haveria o sopro.” (DERRIDA, 2008, p. 291).

construída culturalmente entre os animais e que revela a importância simbólica do cavalo no código de guerreiro e cavaleiro dos jagunços (CANDIDO, 1991; PROENÇA, 1958).

Cabe ainda destacar a força dos relinchos na instauração do domínio do comum. A expressão sonora dos sofrimentos causa um mal-estar em Riobaldo, desativando o corte logocêntrico de considerar o uso da palavra como próprio do homem. O significado sonoro de dor descortina toda uma dimensão do impróprio percebida por Tatarana ao descrever os relinchos como choro e também ao compará-los com a voz humana – “uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente” (ROSA, 2009, p.222). A imagem da coisa – *uma voz de coisas da gente* – metaforiza a predicação da natureza linguística do humano, na medida em que o atributo coisificado refere-se à capacidade própria do homem de vocalizar o seu pensamento sobre o mundo. No entanto, a comparação de Tatarana rompe a linearidade desse limite, tornando-a espessa e múltipla (DERRIDA, 2002), de maneira que a voz passa a ser um vestígio do impróprio caracterizado semanticamente pela dimensão do qualquer.

A figura semântica do qualquer, situada no já mencionado terceiro campo de sentido – fora, portanto, do espaço intersubjetivo –, despossui a exclusividade do sujeito humano de ser capaz de usar a fala e expressa a vocalização como uma aptidão, ao mesmo tempo, singular e plural, múltipla. Ao correlacionar os atos de ver e ouvir, a cena instaura a dimensão comunitária em que o sofrimento e sua vocalização deixam de ser predicados específicos de uma espécie de viventes e se tornam atributos compartilhados na intersecção entre a singularidade de um vivente e, ao mesmo tempo, a de mais de um, a de muitos seres.

O comum força a dimensão ética de acolher outros viventes não considerados humanos. O campo da ética é o instante em que um sujeito assume a responsabilidade de se endereçar à face de outro, cujo acolhimento coloca o imperativo bíblico do não matarás (DERRIDA, 2008). A face, aqui, não significa apenas o desenho do rosto, mas também a voz do mesmo, aquilo que ele fala e enuncia. Essa perspectiva ética é analisada por Derrida, que, lendo Levinas, questiona: ‘o animal tem rosto?’ (DERRIDA, 2008, p. 317). Ora, a morte dos cavalos mostra, na verdade, que a cena da ética emerge a partir justamente de um gesto de ver e escutar a face e a voz daquele que não é meu semelhante, ou seja, os viventes em geral, ou qualquer vivente. Além disso, ver e escutar aqueles assassinatos não permitem que as mortes dos cavalos caiam no esquecimento.

Em outras cenas do romance de Rosa, mas também no de Penna, torna-se evidentes a posição ética capaz de interromper a temporalidade de *egos* de Riobaldo e de Carlota, abrindo-os para acolher outros animais, sobretudo pássaros, que são tomados

enquanto sujeitos. O eu do outro se inscreve na subjetividade das personagens em momentos em que seus olhares e seus ouvidos se direcionam a uma exterioridade às relações de subjetivação e assujeitamento. No caso de Carlota, isso acontece quando, no jardim, seu pai e Dona Virgínia a convencem da importância do casamento para o crescimento da família. Ao ser interpelada pelo Comendador, Carlota observa: “o fazendeiro fitou-a interrogativamente, mas quando a moça já dominado o enleio ergueu a vista, sentiu esfriar o sangue em suas veias, ao dar com o olhar de um pássaro, duro e imóvel, que a examinava” (PENNA, 1970, p. 261). É como se o exterior, presentificado pela imagem daquele vivente, provocasse o estranhamento do sujeito humano quanto aos dispositivos zoopolíticos de domesticação da vida, deslocando a própria subjetividade de Carlota. Isso também acontece com Riobaldo, sobretudo quando observa o pássaro manuelzinho-da-crôa:

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 vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio” – ele me ensinou. (...) – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muitos atrás traseiras, desempinadinhos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação (ROSA, 2009, p. 94-95).

Há um duplo estranhamento: primeiro, é Reinaldo quem interpela Tatarana a adentrar no campo da ética, impedindo-o de realizar aquilo que mais sabe fazer: matar com tiros certos. Ao acolher os pássaros, deixando-se contaminar pela presença deles, Tatarana se despossui de sua maior habilidade num movimento, que o faz sair-se de si, de não coincidir consigo mesmo. Algo que Carlota também faz ao tentar ouvir a mensagem do pássaro: “Dois ou três golpes (...) a fizeram olhar para o canto da vidraça, e viu ser certo pássaro que batia nela com bico, (...), ansioso por transmitir alguma mensagem (...). Carlota quis erguer o vidro da janela, mas (...) o pássaro escapuliu” (PENNA, 2009, p. 372). O segundo aspecto, interligando essas cenas, refere-se ao efeito das duas personagens de se transformar em outro diante do contato com a alteridade, o que produz uma percepção estranhada do mundo. Ou seja, é como se o mundo de Riobaldo e Carlota também se tornasse outro: de um lado, Tatarana, ao ouvir Reinaldo fazer observações carinhosas sobre os pássaros, quebra a imagem de masculinidade deste, de maneira que o casal de aves impulsiona o narrador a diferir e deslocar de sua própria condição subjetiva de gênero masculino; de outro lado, Carlota passa a pensar nas histórias da mucama Joviana, como se a mensagem do pássaro a lembrasse das histórias assombrosas de sua família, ajudando-a a mudar sua perspectiva sobre o passado do

Grotão. Portanto, o domínio da ética, encenado pelas duas personagens, exige não apenas acolher o rosto e a voz dos viventes em geral, mas também impulsionar aquele que acolhe a variar enquanto sujeito, a sair de si, e, conseqüentemente, perceber o mundo diferentemente.

5.2 Os confins do humano

A formulação ficcional de um lugar semântico exterior – o terceiro campo discursivo – permite aumentar a espessura e a porosidade da fronteira entre os animais humanos e não humanos, o que desloca a perspectiva antropocêntrica do mundo. Essa exterioridade de sentido é construída, em *Grande sertão: veredas*, pelo movimento do olhar do narrador ao observar e ouvir os viventes e as paisagens do sertão. A singularidade da percepção de Riobaldo se baseia na capacidade de projetar um olhar não marcado por uma vontade de saber objetivo das coisas. Ora, a ordem do poder encarna as ações do ver, querer, ter e saber, cuja atuação visa dispor o mundo como objetos e coisas a serem apropriados e dominados (DERRIDA, 2008), mas a visão de Riobaldo suspende a posição soberana daquele que sabe, abrindo uma espécie de convite ao tensionamento dos limites do saber assegurado e garantido pela autoridade de um *ego cogito* (DERRIDA, 2008).

Na sua travessia pelo sertão, Riobaldo encontra diversos elementos naturais que compõem a vida dos lugares e se projetam como outro na subjetividade do narrador: animais, rios, veredas, vegetações e morros. A atenção às características da terra não se baseia num movimento narrativo, fundamentalmente moderno e racional, que, incluindo e mesclando o universo arcaico e mitológico do lugar no discurso intelectual, encenaria o questionamento sobre um sentido a ser esclarecido⁸⁷. Na verdade, toda a fauna e flora do sertão é “afirmação de outro pressuposto poético” (HANSEN, 2007, p. 39), cujo significado antropológico não apenas apresenta o sertão enquanto “diversidade cultural com historicidade própria” (HANSEN, 2007, p. 37), mas, também, como diversidade ontológica, desprovida de cortes logocêntricos e capaz de figurar múltiplas imaginações. Desse modo, a paisagem deixa de ser

⁸⁷“A fala do narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês. O esquema narrativo adotado, mesclado, por sua vez, ao diálogo dramático de primeiro plano, (...), propicia justamente esse movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor, porque neste se encena a pergunta pelo sentido” (ARRIGUCCI, 1994, p. 20).

apenas um fundo ou cenário, sobre o qual se desenvolvem as histórias, e passa a se constituir numa pluralidade de corpos que interagem e afetam o corpo de Riobaldo, entrelaçando-se todos no comum. Essa multiplicidade ontológica de seres⁸⁸ – viventes humanos, não humanos e elementos inorgânicos da natureza – habita conjuntamente o sertão enquanto espaço do comum, no qual ocorrem encontros expropriadores do atributo da propriedade identitária de cada um deles (ESPOSITO, 2010).

A percepção de Riobaldo não transforma, então, o mundo em objeto; não se coloca na posição de soberana; não transforma os seres em coisa; em suma, não é um olhar que realiza um devir objeto de um vivente e, conseqüentemente, que faz deste um devir morto. Desse modo, o contato produz uma metamorfose ao corporificar elementos da terra, como os rios: “Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhanha e do Piratinga filho do Urucúia – que os dois, de dois, se dão as costas. Saem dos mesmos brejos – buritizais enormes” (ROSA, 2009, p. 22). Os rios se relacionam como dois corpos, entrando também em contato com outros viventes, como cobras e outros animais. Ou mesmo, após o julgamento, quando parecia que a guerra, finalmente, havia acabado, Riobaldo está na Tapera Nhã, rodeado de natureza e animais; completamente sozinho, decide sair a cavalo, mas não encontra ninguém; até que, sentindo-se triste, é interpelado por um córrego: “um riachim à-tôa

⁸⁸Roberto Esposito, fundamentando-se em Jean-Luc Nancy, explica a transformação da coisa que passa a ser dotada de ser: “Este é o mesmo autor que, por meio das vicissitudes do corpo, mirou no ‘espírito* da coisa’. Esta é uma expressão que usamos regularmente no sentido de confrontar diretamente a realidade da situação sem nenhum filtro, mas devemos tentar expressá-la em seu sentido mais literal também. Bem como seres vivos, coisas também têm um coração, enterrado em sua quietude ou em seu movimento silencioso: um coração de pedra, como se diz, mas uma pedra que não tem memória do frio da morte. É uma pedra vivente, pulsante, na qual a experiência antiga, ou até mesmo a contemporânea, está concentrada, ainda palpável, visível e reconhecível – pelo menos enquanto *aquela* coisa permanecer precisamente como aquilo e nada mais.”

*No trecho original, em inglês, a expressão utilizada é *o coração das coisas* [*the heart of things*]. A expressão idiomática equivalente em português, que opto por utilizar neste trecho em um primeiro momento, é *o espírito da coisa*, que representa bem a imagem traduzida em seu sentido figurado. Note-se, contudo, que adiante, quando passa-se a pensar na imagem literalmente, como em “as coisas têm um coração” [*things have a heart*] ou “um coração de pedra” [*a heart of stone*], a palavra espírito em língua portuguesa não apresentará tanta familiaridade para o leitor, não dando conta da imagem literal de *heart*. Por tal motivo, optei por manter as duas palavras, *espírito* e *coração*, onde melhor coubesse cada vocábulo, certo de que a tradução perderia em riqueza e fidelidade de seu original, mas ajudaria na compreensão do leitor, contanto que ciente de minha escolha por meio desta nota. Deixo, portanto, o trecho em inglês para consulta. [“This is the same author who, through the vicissitudes of the body, aimed at the ‘heart of things’. This is an expression that we all use regularly, in the sense of directly confronting the reality of a situation without any filters, but we should try to express it in its most literal sense as well. Just like living beings, things also have a heart, buried in their stillness or in their silent movement: a heart of stone, as they say, but a stone that has no recall of the chill of death. It is a living, pulsing stone, in which ancient or even contemporary experience is concentrated, still palpable, visible, and recognizable – for as long, at least, *that* thing remains precisely that and nothing else.” (ESPOSITO, 2015, p. 124)].

de branquinho – olhou para mim e me disse – Não... – e eu tive que obedecer a ele” (ROSA, 2009, p. 187-188). A solidão e o contato com os diversos seres da natureza do lugar fragilizam os contornos identitários de Tatarana: “o que é de paz, cresce por si: de ouvir boi berrando à forra, me vinha a ideia de tudo só ser o passado no futuro. Imaginei esse sonhos. Me lembrei do não-saber” (ROSA, 2009, p. 187). É como se o tempo do protagonista parasse, esvaziando-se também enquanto sujeito que sabe, o que, por sua vez, gera o efeito de abertura à presença do córrego. A dessubjetividade, produzida pelo encontro com o riacho – situado na exterioridade do terceiro campo de sentido –, propicia um efeito de metamorfose em Riobaldo que, ao dormir, observa a sua transformação em outros seres do mundo: “Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flôr” (ROSA, 2009, p. 188).

Durante os trajetos percorridos no sertão, em meio às batalhas, Riobaldo se depara com a natureza, cuja imagem corporifica formas de ser que interagem com o narrador, propiciando o surgimento nele de estados afetivos. No caso da travessia do Liso, realizada a mando de Medeiro Vaz para lutar contra os “judas” nos fundos da Bahia, o ambiente inóspito – intransponível e transponível quando Urutu-Branco comanda os jagunços – indica não apenas um sentido simbólico, que se sobrepõe ao real (CANDIDO, 1991, p. 298), mas principalmente uma alteridade assombrosa: “o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos” (ROSA, 2009, p. 24). É, pois, o Liso que se projeta na voz narrativa como uma monstruosidade exatamente por impor resistência à razão e ao poder soberano desdobrados nas ações do ver, saber, ter e querer. A ideia de transpor o Liso corresponde à forma de conhecimento objetivo calcado no modelo de autópsia dos corpos e que é fundamental para o estabelecimento da noção de soberania se impor como governo e gestão da vida.

inspeção objetivante de um saber que precisamente inspeciona, observa, enxerga o aspecto de um *zôon* cuja vida e a força foram neutralizadas, seja pela morte, seja pela captura, seja simplesmente pela objetivação que expõe ali diante, sob a mão, diante de um olhar que de-svitaliza pela simples objetificação (DERRIDA, 2008, p. 395).

A visão da autópsia tem como equivalente para a formulação de um saber topográfico a própria expedição. A excursão, muitas vezes com caráter de descobrimento – importante durante todo período colonial para a expansão e o domínio do território brasileiro, a captura de índios e a descoberta de riquezas como o ouro (HOLANDA, 1996) –, encarna-se na perspectiva científica de Euclides da Cunha, que observa o sertão a fim de descobrir suas

características físicas, climáticas, de sua flora e fauna e, por conseguinte, conhecer melhor as características da vida das sociedades daquele lugar. Trata-se de um olhar racional capaz de construir uma cartografia do território com a finalidade não apenas de dominá-lo objetivamente, mas de produzir um conhecimento sobre as populações sertanejas que sirva aos propósitos da República. O aspecto de poder soberano que subjaz ao relato de Euclides da Cunha repousa nessa perspectiva objetiva que mata a vida tanto da terra como do povoado (ou seja, o olhar objetivo da autópsia mata o espaço e os animais), o que faz com que seu olhar se coadune com as razões da guerra fornecidas pelo Estado brasileiro, alinhando-se com a razão do mais forte.

O Liso representa um limite que tensiona a descrição racionalista (BOLLE, 2004)⁸⁹, assombrando-a, na medida em que impõe condições naturais severas ao grupo de Medeiro Vaz: “um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos” (ROSA, 2009, p. 24). Assim, a paisagem do Liso compõe uma alteridade que resiste a ser transformada em objeto pelo olhar do saber objetivo, uma vez que impede o domínio do ver ao permitir apenas a percepção do início do seu território, ecoando, ao mesmo tempo, os gritos dos ventos fortes. Nesse sentido, a visão de Riobaldo sobre o sertão se diferencia da de Euclides não apenas por conceber o espaço de modo labiríntico (BOLLE, 2004), mas sobretudo pelo fato de perceber a paisagem sertaneja como uma pluralidade ontológica com pensamento próprio, não reduzida, portanto, à posição soberana dissecadora e controladora do espaço. Assim, o sertão se torna irreduzível ao comando de algum soberano, sempre deslizando da tentativa de controlá-lo:

Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela (ROSA, 2009, p. 244).

⁸⁹“O Liso é o lugar dos extremos. Extremo no sentido geográfico: lugar nos ermos e, paradoxalmente, centro geográfico do país, na trijunção dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Extremo, no sentido existencial do lugar onde o ser humano é posto à prova: o ritual de iniciação do adolescente (a travessia do Rio São Francisco com o Menino-Diadorim) se desdobra agora na travessia do ‘miolo mal do sertão’ pelo homem feito. E extremo no sentido simbólico, representando os limites do conhecimento: o Liso é a *terra ignota*, o *tópos* euclidiano retrabalhado por Guimarães Rosa numa ‘travessia verbal’ em que a descrição científica chega a seus limites.” (BOLLE, 2004).

No caso de *A menina morta*, além da natureza ruínosa e da casa vista como um labirinto e uma prisão, há outro espaço que escapa à lógica do modelo de conhecimento soberano da autópsia: a clareira. Graças à sua característica irredutível à ordem do ver e do saber do Comendador em virtude de sua relação com a linhagem feminina (LIMA, 2005), a clareira encarna uma alteridade capaz de assombrar tanto a casa do Grotão, sobretudo a história da formação da família Albernaz e de sua fazenda, como o caminho da cidade de Porto Novo. Sua natureza assume papel de posição enunciativa cujo efeito de loucura encontra a percepção de Ângela, acompanhante de Mariana:

Inopinadamente abriu-se diante delas a clareira, toda iluminada pelo sol, aprisionada pelo silêncio que ali reinava. (...). Nada do que a cercava parecia interessá-la, nem mesmo os perigos à espreita sob a vegetação louca e rasteira estendida até às bordas da mata, que se levantava em altas muralhas de verde intenso, implacável, a poucos passos, para fechar em semicírculo o lugar onde se encontravam (PENNA, 1970, p. 132).

Esse trecho se refere ao primeiro passeio de Mariana, acompanhada pela mucama Ângela, à clareira. A composição das paisagens externas evidencia uma expressividade pictórica que desenha hiperbolicamente seus diferentes elementos da paisagem. A força desse olhar narrativo – combinando com o fato de Penna ter sido pintor antes da publicação de seus romances – não está em traduzir a interioridade conflitante das personagens (RODRIGUES, 2006) ou na representação mimética de uma realidade objetiva, mas, sim, em usar essa carga expressiva – expressionista – para dotar a paisagem de condição de ser capaz de interagir com as pessoas enquanto corpos que se implicam mutuamente. No caso da clareira, a dimensão louca e incontrolável da vegetação significa a ausência de alguma forma de controle e domesticação soberana, constituindo-se, então, enquanto espaço resistente às ações objetivantes do poder de um *logos*.

A forma de conferir posição de alteridade às coisas da natureza ocorre por meio de uma situação narrativa em que se encontram três elementos: o narrador, as personagens humanas e o ambiente. A construção de determinada cena, envolvendo claramente a atuação da natureza, performatiza a estrutura de dom entre as coisas do mundo e as personagens. Por exemplo, a paisagem do jardim – as vozes do riacho batendo nas pedras e os sussurros das grandes palmeiras – estabelece uma relação de dom e dádiva com D. Virgínia e Carlota. Isso significa dizer que se instaura uma interação de corpos em que as duas se encontram submetidas e despersonalizadas diante da vida expressa pela paisagem: “nada perturbava o sossego do jardim, isolado de tudo em torno delas e as aprisionava entre suas flores”

(PENNA, 1970, p. 260). A natureza adquire valor relacional cuja posição pode materializar o perigo, a ameaça e o conflito, tal como acontece logo antes de as personagens chegarem à clareira:

Nas bordas as plantas pequenas lutavam umas com as outras para aproveitarem a terra revolvida e fofa e as flores brotavam aqui e ali, em tons de fogo ou então muito suaves, muito brancas, pendentes de suas hastes cansadas. Se fixassem o ouvido, poderiam, escutar os mil pequenos gritos e assovios que tornavam ainda mais profundo o silêncio descido das montanhas (PENNA, 1970, p. 331).

O olhar da voz narrativa não segue a ordem do ver que torna o espaço um dado objetivo do mundo; ao contrário, o dom circula entre a voz narrativa, as personagens humanas e os elementos da paisagem, de maneira que estes performatizam uma posição diante dos outros.

O modelo de saber da autópsia se desdobra em formas de conhecimento sobre a vida animal, cujo cadáver serve de objeto à análise da necropsia⁹⁰. A cena de exame do cadáver expõe o vivente morto ao assujeitamento do soberano, pois aquele se torna objeto do saber, ter e ver do poder (DERRIDA, 2008). A importância da constituição do olhar examinador da anatomia e da fisiologia do animal reside na formação de parques zoológicos que fornecem uma espécie de casa aos animais, cujas vidas se submetem à apropriação, à acumulação e à domesticação enquanto ações modalizadas pelo poder e saber soberano. Além disso, os jardins zoológicos servem como dispositivos econômicos de comercialização de animais, revelando-se como mercados de caráter colonizador (DERRIDA, 2008).

O parque zoológico atua como metáfora conceitual importante para pensar as divisões (e suas rupturas) entre animais humanos e não humanos no sertão e no Grotão, pois a estrutura da fazenda – cuja modalidade de latifúndio assumiu papel importante na formação econômica, política e cultural do Brasil – se faz presente nesses dois lugares: o Grotão é uma fazenda cafeicultora⁹¹, e Riobaldo, durante sua trajetória, encontra muitas fazendas, sobretudo de gado, no sertão. A associação entre jardim zoológico e esses dois espaços se baseia na

⁹⁰Derrida menciona, para pensar na formação do saber de autópsia, a cena de necropsia do cadáver de um grande elefante sob o olhar de Luis XIV: “eu falo então do painel de uma dissecação do elefante sob as ordens e sob os olhos do maior rei, a sua majestade Luís o Grande. A besta e o soberano, é aqui a besta como ob-jeto morto, enorme e pesado cadáver sob o olhar e a disposição do saber absoluto de um monarca absoluto” (DERRIDA, 2008, p. 376).

⁹¹O cafezal evidencia um modo de domesticação do espaço: “os campos de cultura, os cafezais, logo surgidos de um lado e do outro do caminho, uniformes, em sucessões rápidas como uma guarda de honra que as viesse saudar” (PENNA, 2009, p. 449).

presença de dois aspectos: primeiro, a reprodução domesticada da vida animal e da natureza; segundo, lugares de aplicação do saber econômico, no seu sentido etimológico de uma lei que governa a casa – *nomos* do *oikos* (DERRIDA, 2008). É a mobilização de uma técnica de inventar e instalar limites a partir de um sistema de cuidado e tratamento:

inventar os limites, instalar os limites, eis a arte da qual falamos. E é, ao mesmo tempo, uma arte de cuidar e de aprisionar. Entre a besta e o soberano, a única questão é esta dos limites, e de saber se um limite é divisível ou indivisível. Porque saber instalar um limite é ao mesmo tempo uma arte e uma técnica. A técnica seria talvez sempre uma invenção de limites (DERRIDA, 2008, p. 397-398).

O limite logocêntrico, separando um animal supostamente sem razão de outro supostamente dotado de racionalidade, desdobra-se em outros limites, entendidos também como imunitários, em que se recorta e se organiza o espaço para melhor cuidar e governar os viventes, evitando também o contágio dos seres no relacionamento comum por meio do dom. De um lado, o Grotão possui uma organização espacial – a casa, o alpendre, a senzala, o jardim, o pomar – e se relaciona com outros locais como a clareira e a cidade de Porto Novo; de outro, o sertão é composto por lugares em ruínas e miseráveis; cidades em vias de modernização; fazendas comandadas pelas potentes chefias ou gerenciadas pela mentalidade capitalista de Seu Habão; paisagens de natureza severa e despovoadas. Locais, portanto, recortados por fronteiras e sobre cujas vidas animais e naturais o poder soberano se impõe objetificando-as, controlando-as e domesticando-as.

O limite sobre o que é ou não humano se desdobra na divisão do espaço onde certos viventes são colocados e presos. O deslocamento desses limites acontece no momento em que o animal aparece mostrando à personagem humana que está perto dela: “o animal está antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – eu que estou atrás dele” (DERRIDA, 2002, p. 28). É a emergência da condição comunitária na qual a questão do ser-no-mundo abre-se para a modalidade de estar-com-animal, em companhia dele, uma companhia muitas vezes esquecida ou recalçada. Isso aparece em algumas passagens importantes em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*, cenas em que as personagens, de uma maneira ou de outra, estão se deslocando entre diferentes lugares e são surpreendidas pelo contato abrupto com a animalidade, cuja imagem apresenta a presença do “completamente outro” (DERRIDA, 2002, p. 29). Aqui, pode-se cotejar algumas cenas de ambos os romances com a finalidade de mostrar as proximidades e diferenças na relação com o animal.

O deslocamento das personagens cruzando as fronteiras dos diferentes lugares da fazenda se constitui em elemento significativo na compreensão da narrativa corneliana. Dentre esses momentos, cabe destacar a passagem em que Celestina segue o grupo de pessoas, comandado por Sinhá Rôla, que vai ao pomar colher algumas frutas. Sentindo-se bem consigo mesma, o que não é algo frequente com essa personagem, Celestina decide observar o espetáculo dirigido pela Sinhá até que se depara, já no pomar, com um cisne branco atravessando rapidamente o espaço em direção à sua saída, o que causa grande susto nas duas senhoras. Em *Grande sertão: veredas*, por sua vez, alguns dos contatos repentinos com o animal ocorrem em momentos em que Riobaldo está no meio de batalhas⁹². Em uma delas, o protagonista monta em seu cavalo para fugir dos tiros de soldados até que o cavalo é atingido e cai no chão, fazendo seu dono também cair no meio do mato. É importante citar essas duas cenas para melhor analisá-las:

Logo depois do mais velho dos negrinhos ter aberto a antiga porteira, que soltou longo gemido e bateu com violência no oitão, rápido vulto branco saltou das moitas sobre eles e lançou-se sobre Sinhá-Rôla, provocando a sua queda nos espinhos com grande grito de terror. Todos acorreram e mal puderam ver o grande cisne, que de asas abertas correu apressadamente pelo atalho em direção da ribeira ali por perto (PENNA, 1970, p. 208).

E me despenquei mundo abaixo, rolava para o oco de um grotão fechado de môitas, sempre me agarrava (...). Pousei no capim do fundo – e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também doido de susto: que era um papa-mel, que eu vislumbrei; para fugir, esse está somente. Maior sendo eu, me molhou meu cansaço; espichei tudo. E um pedacinho de pensamento: se aquele bicho irara tinha jazido lá, então ali não tinha cobra. Tomei o lugar dele. Existia cobra nenhuma (ROSA, 2009, p. 15).

O encontro repentino é peça importante na composição das duas cenas. O destaque para o elemento da surpresa se deve ao fato de revelar a ruptura dos limites espaciais e, sobretudo, dos cortes logocêntricos entre os viventes, bem como a incapacidade do olhar de controlar e vigiar os lugares e os seres. Sinhá Rôla, ao longo da cena, representa, teatralmente, o papel de chefe do grupo que vai ao pomar, cujo local – uma modalidade de ambiente natural domesticado – é concebido sem a presença de um animal como o cisne branco. A fronteira que separa esses territórios se torna porosa pela ação de um escravo que abre uma porteira lateral através da qual o cisne branco vê a oportunidade de fugir, pois, conforme Celestina, ele

⁹²“Raio de um repente, afastaram a erva alta, minha cabeça eu encolhi. Era um tatú, que ia entrando no buraco, fungou e escutei o esfrego de suas muxibas. Tatú-peba, e eu no rés dele” (ROSA, 2009, p. 135).

“decerto ficou prisioneiro no pomar” (PENNA, 1970, p. 209). Assim, a clivagem que organiza o território, a fim de domesticar a paisagem, é contestada pela atuação daquele vivente, cuja presença inesperada e indevida, além de mostrar a debilidade do controle do espaço, demonstra que os limites e as separações são móveis, isto é, são fronteiras que se justapõem, se contaminam e se mesclam, deslocando as hierarquias dos limites estanques. Por sua vez, a queda de Riobaldo representa uma invasão inesperada ao espaço da irara, cujo susto, em virtude do fato, é tão grande que chega a molhar com urina o protagonista.

O forte mal-estar das personagens envolvidas nas duas cenas se deve à experiência, profundamente estranha, de ser exposto involuntariamente ao olhar tanto do cisne como do papa-mel. Essas duas visões se colocam num tempo anterior à capacidade e à possibilidade de as personagens tomarem conhecimento – a partir de um exame prévio do local – de que são observadas, de modo que a situação as coloca na posição de serem vistas sem saber que estão sendo olhadas pelos dois animais. Essa característica temporal desses olhares possui a potência de desnudar (DERRIDA, 2002) as personagens humanas, mostrando que o vestir-se, enquanto figura própria do homem – como tantas outras figuras que compõem esse próprio – (DERRIDA, 2002) se torna impróprio. A ideia de vestir-se metaforiza as camadas de limites e de propriedades construídas para domesticar, controlar e recalcar a animalidade do homem, o que significa dizer que o ato de vestir metaforiza a ação zoopolítica de domesticação do substrato biológico da vida. Ao transformar a fronteira entre a nudez e o estar vestido em domínio do impróprio, o olhar do cisne e do papa-mel, bem como o contato com eles, apresenta às personagens “o inumano ou o a-humano, os fins do homem” (DERRIDA, 2002, p. 31).

O estranhamento surge como efeito da experiência de ser desnudado pelo olhar animal. O estranho consiste na ambiguidade de expor aquilo que é mais familiar e, ao mesmo tempo, recalçado no humano: a materialidade biológica de sua *zoé* capturada e domesticada pela zoopolítica. É o contato expropriatório pelo qual as personagens são expulsas de si, retiradas de seus contornos familiares e habituais, e conduzidas a essa zona ao mesmo tempo própria e imprópria da animalidade. Os limites entre o estranho e o familiar, o próprio e o impróprio, contaminam-se mutuamente, na medida em que os contornos identitários habituais, os quais definem os limites antropocêntricos possuem um traço de estranhamento, materializado na impossibilidade de se apropriar totalmente das fronteiras que garantem a propriedade de si, permanecendo nelas, assim, sempre um resto de impropriedade e estranhamento (DERRIDA, 2008). Ou seja, o encontro com os animais aciona a disposição própria do homem de ser estrangeiro e estranho a tudo que lhe é familiar: os atributos que

compõem as prerrogativas de ser humano contêm o rastro de estranhamento e impropriedade relacionados com a materialidade biológica da vida deste, capaz de expropriar e rasurar esses cortes zoopolíticos e logocêntricos, causando-lhe mal-estar.

Essa ambiguidade da figura do humano – e que revela a espessura e a interpenetração dos limites – aparece como face do monstruoso, conforme a fala de Sinhá Rôla: “– Meu Deus (...) eu cheguei a pensar que fosse um monstro gigantesco, branco que ia me matar!” (PENNA, 1970, p. 209). Ou mesmo a visão terrificante de um lagarto visto por Dona Maria Violante: “você não pode imaginar o meu susto quando o lagarto atravessou a estrada, mesmo na nossa frente – disse ela sufocada de riso louco e não pôde prosseguir” (PENNA, 1970, p. 334). A imagem da monstruosidade metaforiza o modo característico de ser estranho do vivente homem diante de todos os seres, espécie de soberania do estranhamento que diz respeito à experiência inquietante e estrangeira de tudo que concerne às fronteiras familiares e habituais de identidade pelas quais se constrói a imagem mesma de humanidade (DERRIDA, 2008).

Na cena de Riobaldo, a vivência de estranhamento, que consiste em exceder os contornos apaziguadores da própria subjetividade, aparece na interpenetração entre o protagonista e a irara – *tomei o lugar dele*. A percepção do narrador da materialidade biológica de sua vida, principalmente da sua vulnerabilidade diante de outros viventes perigosos, acontece na modalidade de uma espécie de simulação de metamorfose animal, uma vez que a observação a respeito da ausência de cobras em razão da presença do papa-mel na grotta materializa uma vida vivida no seu plano de imanência, conforme explicação de Roberto Esposito: “a vida constitui o ponto indivisível sobre o qual o ser do homem corresponde perfeitamente com a maneira pela qual a forma (vida) toma o formato de seu próprio conteúdo” (ESPOSITO, 2008, p. 121). Portanto, ao se chocar com a imagem da irara, Riobaldo encontra-se no ponto estranho e familiar de intersecção com a condição biológica da vida animal, justamente pela sua vulnerabilidade diante de algum predador, como a cobra.

Esses momentos das duas narrativas alcançam a figura da majestade poética, já mencionada, exatamente por expressar a temporalidade partida em que o outro – animais ou paisagem natural – se projeta no Eu, as personagens humanas, o que desloca os contornos familiares de identidade e gera a experiência de estranhamento. O encontro com os viventes animais, instaurando um domínio do comum, transforma a linearidade do limite logocêntrico e zoopolítico que constrói uma hierarquia ontológica, cuja posição superior é conferida ao humano: o limite passa a conter uma esfera semântica da espessura, da multiplicidade e também da contaminação em que os viventes se tocam, se mesclam, se despossuem de suas

identidades fixas, reconhecendo-se na imanência mesmo da vida, o que, por sua vez, propicia o estranhamento. A potência poética dos romances até aqui analisados se refere à elaboração desse encontro modalizado num ato de testemunha dessa experiência radicalmente estranha capaz de conduzir os viventes para fora das fronteiras que delineiam a figura do humano (DERRIDA, 2008).

5.3 A bestialidade do soberano

A potência poética de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* se manifesta na coassinatura pela qual a voz narrativa de ambos os narradores permite que seus tempos deixem se contaminar pela temporalidade do outro, cujo aparecimento – sobretudo na figura da animalidade – expropria as fronteiras que definem os atributos próprios do humano. Os limites que separam a animalidade do humano perdem, então, suas identidades estanques e antagônicas para se tornarem fronteiras porosas em que os seres se contaminam, transformando-se um no outro. Essa aproximação acontece em torno de um jogo espectral em que os rastros do homem projetam a presença do animal, tal como aparece na seguinte sentença, popularizada por Hobbes: *o homem é o lobo do homem*. A força fabulosa dessa frase representa a história do surgimento da sociedade civil, de sua característica política e do contrato social (DERRIDA, 2008), de maneira que as pegadas espectrais da animalidade não apenas propiciam o estranhamento das prerrogativas logocêntricas do homem, mas se desdobram na imagem mesma da noção de soberania.

Jacques Derrida (2008) pensa o espelhamento entre o soberano e a animalidade (e também a bestialidade) como uma relação de acoplamento, cuja união não significa um vínculo unívoco dessas duas figuras, mas uma reversibilidade constante dos traços de um no outro, o que evidencia um processo de metamorfose que revela uma espécie de acolhimento ou hospitalidade mútua entre ambos. Essa cópula política e ontológica se deve ao fato de que tanto o animal como o soberano se localizam numa zona heterogênea à lei, isto é, fora da lei. Se, de um lado, a soberania impõe o direito, excetuando-se da lei e colocando-se, portanto, no espaço de exceção situado acima e fora do ordenamento jurídico-legal, de outro lado, a animalidade ou bestialidade está distante da lei, pois não responde à linguagem do contrato político, o que faz dela um vivente apolítico (DERRIDA, 2008). Essa duplicidade espectral aparece na representação fabulosa da natureza política da soberania figurada pela face

monstruosa do animal, uma monstruosidade artificial da animalidade traduzida na seguinte contradição: “o homem político superior à animalidade e o homem político como animalidade”⁹³ (DERRIDA, 2008, p. 50). Ou seja, a soberania reflete a posição superior pela qual domestica, domina e mata a vida animal e figura a imagem de uma bestialidade monstruosa e fabulosa.

A reversibilidade entre a besta e o soberano aparece em torno de algumas modalidades específicas em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*. O Comendador, encarnando o papel do patriarca poderoso da família, ao subir em seu cavalo, é comparado com a figura do animal: “o fazendeiro apeou com sua poderosa agilidade de animal sadio” (PENNA, 1970, p. 21). Nesse momento, a comparação não se refere ao aspecto monstruoso do Senhor. A animalidade, na verdade, confunde-se com o corpo da personagem, mostrando que sua condição de vivente político – daquele que representa a ordem política da qual é fiador – se traduz na força e no poder de um animal sadio. Por outro lado, Riobaldo observa que o acoplamento entre a besta e o soberano acontece sob a face monstruosa do demônio, ecoando as imagens de Hermógenes. Isso é anunciado já no momento em que inicia a sua fala: “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. (...). Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo” (ROSA, 2009, p. 07). A interpenetração entre as faces do animal e da pessoa, formando a imagem do diabo, sintetiza tanto a figura do mal quanto a de Hermógenes, o pactário. Tais aspectos são vinculados à guerra e à morte, elementos ironicamente anunciados na fala introdutória a partir da negatividade: “tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não” (ROSA, 2009, p. 07).

A importância dos tiros e das guerras, e sua relação com a potência animal do corpo do Comendador, repousa no caráter devorador da soberania. Se um dos aspectos que confere poder e potência ao chefe político é a legitimidade de matar, então, essa força é compartilhada com a aptidão animal de devorar (DERRIDA, 2008). A devoração justapõe a besta e o soberano no ato violento de morder, engolir o outro para dentro de si, matando-o. A voracidade de devorar o outro, de interiorizá-lo, é encenada na primeira travessia do Liso do Sussuarão, em que o acoplamento entre a besta e o homem emerge no sentido mais vertiginoso e estranho, na medida em que a imagem do macaco, diante do bando, é uma miragem cujo efeito óptico efetiva a cópula do homem em animal – o humano metamorfoseado em animal e devorado por outros homens. A natureza infernal, impondo

⁹³“l’homme politique supérieur à l’animalité et l’homme politique comme animalité”.

condições brutais de vida aos jagunços de Medeiro Vaz, aguça a voracidade de devorar uma pessoa como se esta fosse um macaco: “enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano” (ROSA, 2009, p. 37). O estranhamento, que acomete os jagunços após saberem que aquele ali era um homem pobre, revela a potência devoradora de matar, de interiorizar o outro em si, daquele que assume a posição de soberania.

A sobreposição constante entre as faces da besta e do soberano expõe um movimento de palimpsesto no qual, ao raspar arqueologicamente a figura de um, emerge o rosto de outro, o que transforma a conjunção aditiva *e* na predicação do verbo *é*: a besta e (é) o soberano (DERRIDA, 2008). Essa atração entre ambos, em que há uma semelhança mútua, contamina todas as posições de soberania ocupadas tanto na narrativa rosiana – Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Urutu-Branco Hermógenes entre outros – como na corneliana – o Comendador –, uma vez que “o lugar da *devoração* é também o lugar deste que porta a voz, é o *topos* do porta-voz, em uma palavra o lugar da *vociferação*” (DERRIDA, 2008, p. 46). De uma maneira ou de outra, todos assumem o papel tanto de uma devoração vociferante como de uma vociferação devoradora, pois a presença do outro sempre suscita sua devoração, como na atuação do Senhor, cuja posição de controle e de vigia, sobretudo pelo seu olhar, dos viventes da fazenda transforma-o na figura do animal sempre escondido, esperando o melhor instante para atacar as mulheres ou os escravos. A casa do Grotão – cujo espaço metaforiza uma prisão e, com isso, converte-se na extensão do corpo do patriarca, principalmente de seu olhar vigilante – também adquire o aspecto monstruoso do animal: “do outro lado da casa que parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais” (PENNA, 1970, p. 53). Por sua vez, aqueles que assumem a posição de vociferar externam o comando da morte, de mandar matar, de vocalizar o assassinato do outro: “Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas” (ROSA, 2009, p. 22). O poder de morte replica-se em todos esses viventes que ocupam a posição de soberania.

A vitalidade de matar e sua face monstruosa e bestial se devem à característica artificial do corpo do poder soberano e estatal, espécie de prótese gigantesca capaz de ampliar o poder do humano, formando uma máquina de morte e proteção dos homens – conforme a promessa do Estado moderno, sobretudo, a partir da formulação de Hobbes (DERRIDA, 2008). A representação desse caráter maquinal – outra modalidade da cópula entre o humano e o animal – é encarnada pelo Comendador e por Joca Ramiro – e também por Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Urutu-Branco e Hermógenes – por meio da figura do autômato ou da marionete. O

de vir autômato desses dois viventes, suas características de máquina, resulta no fato de ambos representarem o traço semântico da altura, do mais alto, mas cuja posição elevada, na verdade, refere-se a um sentido hiperbólico e metafísico, não circunscrito à dimensão geométrica: é um excesso e um suplemento absolutos pelos quais se ultrapassam todos os limites determináveis (DERRIDA, 2008), conferindo poder à aura que reveste essas personagens.

É importante observar que o Comendador e Joca Ramiro atuam, ao longo das histórias, como se fossem autômatos: enquanto o primeiro se limita praticamente a dar ordens, o segundo, em suas poucas participações – momentos antes da captura de Zé Bebelo e no próprio julgamento assumindo o papel de juiz e mediador – é aclamado e saudado pelos jagunços como grande chefe justamente por essa dinâmica da altura, envolvendo aí também a encarnação da ideia de justiça, de política e de governo praticados de forma elevada. O atributo da altura compõe a majestade do poder soberano, na medida em que seu campo semântico, com sua carga hiperbólica, desdobra-se em outras propriedades: “ereção absoluta, sem fragilidade ou sem detumescência, seu falo único, duro, rígido, solitário, absoluto, singular” (DERRIDA, 2008, p. 288). É uma representação mecânica por meio da qual esses dois seres se transformam em coisas, em autômatos, ou marionetes:

Sacudido pelo balanço regular da montada, o Senhor deixava-se conduzir e se não fosse o movimento que lhe imprimia essa marcha, *dir-se-ia uma estátua*, tal como as das procissões das cidades velhas, *tamanha a imobilidade* de seus traços fisionômicos, de seus braços e de suas pernas, mantidas sempre na *posição clássica do ginete, sem demonstrar vida* por qualquer desvio ou sinal de cansaço e impaciência (PENNA, 1970, p. 18, grifo nosso).

Era ele, num cavalo branco – *cavalo que me olha de todos os altos*. (...). E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. (...). *Ele era um homem. Liso bonito*. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele *homem maior*, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. *Uma voz sem pingo de dívida*, nem tristeza. Uma voz continuava (ROSA, 2009, p. 162, grifo nosso).

A dimensão da altura hiperbólica das duas personagens configura corpos enrijecidos e imóveis pelos quais esses seres adquirem a forma de uma vida de autômato, isto

é, de viventes desprovidos de ser⁹⁴, ou cujos seres se constituem em próteses, em simulacros e, fundamentalmente, em marionetes, o que evidencia o acoplamento entre a besta e o soberano, a coisa e o vivente. O formato de marionete desses corpos soberanos implica que ambos agem conforme a lógica do reflexo e da reação automática e programada. A própria voz de Joca Ramiro expressa um falar mecânico, contínuo, robótico, programado, inanimado e sem vida, aproximando-se, assim, do gesto da reação normalmente atribuída ao animal. É um agir mecânico de ambos, cujas figuras da marionete metaforizam a imagem do falo ou do fálico (DERRIDA, 2008). A soberania das duas personagens corporifica a bestialidade característica da automaticidade do fálico: a representação de corpos grandes, duros, rígidos, espécie de bonecos artificiais que reagem conforme os estímulos externos e de maneira automática e mecânica, independentemente de qualquer impulso de vontade, de pensamento ou de desejo dos dois. Esse modo de ser mecânico das duas personagens caracteriza a própria simplicidade dramática deles, na medida em que eles não demonstram uma complexidade de ações e afetos, são seres desprovidos de complexidade ou dramaticidade psicológica.

Os impulsos exteriores que acionam esses dois corpos são, em Cornélio Penna, a morte da Menina e, por conseguinte, a abertura de um domínio do comum na fazenda, perigoso ao poder do patriarca, e, em Guimarães Rosa, a guerra dos grandes chefes jagunços contra o Estado nacional, representado pela figura de Zé Bebelo. Desse modo, os mecanismos que despertam o agir desses dois soberanos dizem respeito a dimensões conflituosas a partir das quais suas posições de comando são enfraquecidas e contestadas. Assim, o que mobiliza a reação fálica e automática do poder soberano é tudo aquilo que ameaça ou coloca em questão os fundamentos racionais subjacentes à ordem jurídica e política da qual ambos são representantes. A ação de Zé Bebelo e a fenda aberta pela morte da Menina colocam em perigo os predicados que conferem poder à soberania do Comendador e de Joca Ramiro: a noção de razão, cujo significado compreende duas acepções – primeiro, a razão do mais forte, daquele que alega ser o mais forte de todos, e, segundo, o exercício da razão boa e justa, materializada na “*voz sem pinga de dúvida*” –, necessárias para impor discursivamente sua potência e poder (DERRIDA, 2008). O risco de ver suas forças serem fragilizadas, bem como suas justificativas racionais pelas quais legitimam a imposição de seus sistemas de poder, impulsionam Joca Ramiro e o Comendador a reagir mecanicamente contra o eminente perigo de perder a posição de soberania, assumindo a guerra, mesmo que silenciosa, como elemento

⁹⁴Interrogando o estatuto fenomenológico da expressão presente do vivente, seu atributo de vivente de uma vida, Derrida pensa a forma da marionete conforme a ideia de “um ser vivente que talvez não é, um vivente sem o ser.” (DERRIDA, 2008, p. 292).

fundamental de imposição da ordem jurídica e política. É uma expectativa, portanto, alimentada pelos jagunços e pelos moradores do Grotão de vê-los estabelecer ou restabelecer o ordenamento de poder que ambos representam:

Desde ver, a figura dele tinha parado no meio da gente, noutra coisa não se falava. Aí em festa feita a gente tramava nas armas: Joca Ramiro entrava direto em combate, então ia ser o fim da guerra! (ROSA, 2009, p 163).

Olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte (PENNA, 1970, p. 81).

Os elementos da força e da razão, ou melhor da razão do mais forte, mobilizam a reação soberana, mostrando que esse corpo fálico necessita, na verdade, permanecer sempre enrijecido. É importante observar que o Senhor encena a figura da marionete, ao longo da história, tentando combater as resistências ao seu poder dentro da casa – por exemplo, de Mariana, Florêncio e as mucamas – e, ao mesmo tempo, restabelecer a sua posição por meio do casamento de Carlota. Ou seja, o único aspecto dramático que motiva a ação da personagem é manter seu estatuto de soberano. Por sua vez, Joca Ramiro, após Zé Bebelo ser capturado, é interpelado a realizar o julgamento, o que acontece quando o chefe jagunço assume o papel de juiz, proferindo a sentença final e condenatória. Nesse sentido, o julgamento, embora envolva múltiplas vozes sobre os crimes de Zé Bebelo e se constitua em realidade contrário ao costume tradicionalmente adotado para tratar os conflitos no sertão, teatraliza o poder, pois a sentença emitida pela personagem apenas ratifica a sua razão de ser o mais forte diante dos outros, exatamente pelo fato de legitimá-la por meio do ato mesmo de julgar – de colocar a sua razão, no interior do campo de forças que compõe aquela cena jurídica, acima da razão dos outros.

Toda a cena do julgamento não apenas consolida a imagem fálica de Joca Ramiro por manter sob sua decisão o monopólio da força jurídica, mas também revela o caráter maquinal, fálico e bestial do funcionamento do direito. O círculo mítico e dialético da violência instituidora e mantenedora do direito estabelece relações jurídicas, que organizam politicamente o poder com a finalidade de perpetuá-las ao longo do tempo, visando, assim, um destino social mantido sob sua ordem (BENJAMIN, 2011). A dimensão mecânica do direito corresponde ao significado fálico do poder, uma vez que as ameaças externas à vigência do mesmo o impulsionam a usar a violência para conservar o *status quo* estabelecido e, conseqüentemente, garantir o funcionamento do seu poder no futuro.

As duas personagens performatizam essa dinâmica cuja característica fálica se assemelha com a figura, analisada por Derrida, do itifálico⁹⁵, presente nas festas dionisíacas e gregas. O movimento incontrolável da postura fálica de Joca Ramiro e do Comendador articula, sobretudo, a sua característica artificial de sempre permanecer rígido, outra maneira do acoplamento entre a besta e o soberano. Essa cópula reflete a dinâmica do falo soberano, cuja automaticidade é representada pela marionete. A manifestação dessa potência ocorre por meio de uma pulsão maquinal através da qual esses viventes se movimentam:

O *ithyphallus* é uma marionete, cujo desejo hiperbólico e nulo ao mesmo tempo é vazio de pensamento e de pulsão própria, (...), mas é esse vazio que no entanto o impulsiona, (...), é aquilo que promete, promove e faz pensar numa pulsão absolutamente bestial, obstinada, que jamais renuncia a nada, e é absolutamente estrangeira a todo pensamento (DERRIDA, 2008, p. 299).

Aqui, é importante introduzir a discussão derridiana a respeito da noção de besta⁹⁶ a fim de especificar as possibilidades de sentido desse vocábulo e sua relação paradoxal com a ideia de soberania. Até esse momento, tratou-se a sobreposição entre a besta e o soberano, tomando o primeiro vocábulo como sinônimo de animal. No entanto, Derrida analisa a ausência de significado estável da palavra besta, incapaz de designar um sentido único e objetivo. Embora sua leitura se concentre principalmente no idioma francês, a sua conclusão mostra que a instabilidade de sentido implica a ausência de um conceito unívoco e transcendente desse vocábulo nos seus usos práticos, pragmáticos e em suas diferentes modalidades gramaticais (como substantivo, adjetivo ou advérbio), de maneira que não existe um significado geral e equivalente desse termo entre as línguas e também no interior de cada idioma (DERRIDA, 2008).

⁹⁵Derrida analisa a divindade grega da fertilidade chamada de Priapo, filho de Dionísio e Afrodite e que possui uma falo imenso: “O *Ithuphallos*, é a dureza do falo direito, rígido, erguido (...). O Itifálico é o falo em ereção, tal como se representa nas festas dionisíacas ou báquicas” (DERRIDA, 2008, p. 298).

⁹⁶Derrida analisa o sentido da designação de besta no senso comum e na história da filosofia e conclui: “a besta ou o ser besta, cuja doxa mais comum, e não apenas a grande tradição filosófica, consiste em refutar à dita besta animal e não humana o acesso à linguagem como tal, a fala, a língua, (...), a resposta, a responsabilidade da resposta. (...). Em suma, de ser virtualmente, como a besta, de todos os supostos próprios do homem, a começar pela linguagem, mas também a razão, o *logos*, então, como linguagem e razão, do sentido da morte, da técnica, da história, da convenção, da cultura, do riso, das lágrimas, etc, do trabalho mesmo” (DERRIDA, 2008, p. 226-227).

O ponto de intraduzibilidade transforma a noção de besta em quase-conceito⁹⁷, cuja ambivalência de significado se ancora no ponto instável entre indeterminação e determinação, intraduzibilidade e traduzibilidade, o que dissolve, de maneira mais radical, a oposição entre a animalidade reativa e um Eu humano responsável e soberano. A dissolução dessa dicotomia possibilita a emergência do aspecto que a sustenta: o próprio vivente e, sobretudo, a sua condição psíquica, incluindo-se aí o inconsciente, estruturada pela tensão ou contradição constante de diferentes forças, das quais a razão sempre busca prevalecer como a mais forte. Ou seja, a soberania, por meio da sua característica racional e responsável, atua no vivente no sentido de dominar e recalcar a bestialidade. Por outro lado, “a bestialidade está sempre necessariamente dos dois lados, ‘do quem’ e ‘do que’, daquele que chega a se colocar como soberano e deste que o soberano denuncia ou ataca como a bestialidade do outro” (DERRIDA, 2008, p. 248).

A reciprocidade entre a bestialidade e a soberania coloca em cena a condição paradoxal e ambígua de todo vivente, cuja vida oscila permanentemente entre forças opostas, mas radicalmente unidas: de um lado, a espontaneidade e a autonomia e, de outro, o automatismo, a ação mecânica e a reação automática (DERRIDA, 2008). O vivente é ponto central desse campo de batalha entre forças contraditórias – de um lado, a bestialidade, estupidez e a ingenuidade, de outro a inteligência, a sagacidade e a malignidade – em que emerge esse lugar da decisão soberana de controlar e dominar a besta em mim, afirmando a lucidez de seu *cogito*. Contudo, o bestial nunca é suprimido completamente, permanecendo sempre como traço que contamina a subjetividade soberana de se autoproclamar racional. Nesse jogo, a besta sempre sai vencedora, visto que ela se projeta e assombra o seu lado oposto (DERRIDA, 2008).

A contradição entre o mecânico e a liberdade, a besta e o soberano é metaforizada pela imagem do falo representada pelo Senhor, cuja característica mecânica e automatizada desnuda o significado maquinal da organização social e política do Grotão. Essa personagem surge primeiramente no capítulo cinco do livro, quando a voz narrativa constrói o quadro do corpo social impulsionado exatamente pela presença do patriarca diante dos escravos

⁹⁷“um conceito que é tão instável, submetido a uma tal variabilidade, a uma tal plasticidade, a uma tal mobilidade, a uma tal variedade de usos que seu sentido não é garantido” (DERRIDA, 2008, p. 213). A noção de quase-conceito traduz as situações paradoxais dos indecíveis pelo qual o pensamento da desconstrução se movimenta: “os *indecíveis* não são, portanto, nem palavras nem conceitos, mas sim (...) *quase-conceitos*, já que não obedecem à lógica opositiva dos universais, na medida em que *se voltam para a alteridade radical, sem pólo de oposição*. Eles são, em outras palavras, a ‘condição de possibilidade’, (...), do surgimento da polarização” (CONTINENTINO, 2008, p. 60).

trabalhando no eito: “mesmo de longe distinguiam o ruído inconfundível dos cascos de seu cavalo, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e foices” (PENNA, 1970, p. 19). O problema é que o devir decadente do Grotão expõe a característica bestial do corpo social, sobretudo daquele que ocupa a cabeça desse organismo – o Comendador. À medida que a ruína se dissemina pela fazenda, torna-se evidente que a sua pujança econômica é impulsionada pela mecânica fálica da marionete encarnada pelo patriarca, cujo vazio de vida constitui a pulsão bestial e automática da vitalidade do corpo político. Portanto, o espectro da morte do sistema patriarcal e latifundiário desvela toda a sua dimensão de máquina, como se o anúncio da sua ruína completa acenasse para o triunfo da característica bestial do Grotão. No capítulo cinco, no início do livro, já está colocada a ambivalência da figura da besta ao se fazer presente tanto na representação pujante e fálica da fazenda quanto em sua decadência, desnudando o significado de autômato do patriarca e da estrutura latifundiária e escravocrata.

A situação ruínosa da fazenda, então, faz com que os moradores enxerguem o Comendador como um autômato: “mas ele próprio andava pelas salas e saía para os campos como um autômato” (PENNA, 1970, p. 81). Nesse sentido, a decadência novamente coloca em cena o significado recíproco da bestialidade. Assim, ao ver o Senhor como autômato, os moradores, principalmente os agregados, tornam-se bestas por teatralizar, de forma mecânica, os papéis sociais desempenhados na hierarquia da fazenda. Não é apenas o poder soberano que é maquinal, mas também a própria configuração social do favor, pois, ao assumir o fingimento e a artificialidade como códigos de conduta (RUFINONI, 2010), as agregadas atuam mecanicamente, adotando a máscara como signo dessa sociabilidade automática. A bestialidade do favor reside em transformar os laços sociais em um grande espetáculo. Nesse teatro, a guerra silenciosa de humilhações, submissões e dominação exige que as personagens encarnem o agir maquinal da marionete, cuja face mascarada consiste, na verdade, numa espécie de técnica capaz de esconder qualquer traço de espontaneidade ou desejo próprio e, ao mesmo tempo, encarnar o papel social estabelecido no interior da hierarquia familiar. No campo de batalha do favor, a atribuição da bestialidade ao outro revela a própria condição de besta manifestada no “desprezo pela consciência de si” (RUFINONI, 2010, p. 89), preocupada somente em seguir as convenções ditadas pela lógica da dependência pessoal e da hierarquia aristocrática do sangue familiar (RUFINONI, 2010).

O traço fálico e o devir marionete da soberania se baseiam na afirmação e na imposição da razão, cuja potência repousa na lógica da força. Sua autoridade é construída a partir de “um conflito no qual a força está do lado da razão” (DERRIDA, 2008, p. 424), o que revela a característica bestial da soberania em sempre ser da ordem do mais forte. Nesse

sentido, a mecânica que impulsiona essa marionete é uma pulsão de poder que é representada tanto no teatro do favor, ao dramatizar o papel social ligado à posição mais elevada na hierarquia familiar, quanto na imagem rígida, dura e mesmo luminosa do Comendador e de Joca Ramiro, refletindo a encarnação de um saber absoluto capaz de garantir no presente e no futuro a vigência do poder. Portanto, a guerra desmascara a bestialidade da soberania pelo fato de mostrá-la não como uma entidade natural, própria e pura, mas constituída pela luta de pulsões traduzida numa constante vontade de poder. Essa dinâmica evidencia que o funcionamento mecânico da autoridade, seu excesso hiperbólico e sua afinidade com o simulacro se convertem no seu devir cadáver, mostrando que a finitude do seu corpo biológico desnuda a artificialidade e a ficcionalidade do seu corpo simbólico, sublime e até mesmo eterno.⁹⁸

No caso do Comendador, sua imagem de autômato já anuncia a sua morte, e, por outro lado, Carlota, ao invés de acolher o legado do pai, mata a marionete dele e também da Menina morta. Ou seja, Carlota mata em si mesmo a figura do autômato, o que não significa uma afirmação de sua força soberana e racional, mas, sim, a emergência de uma liberdade dolorosa não enquadrada na máquina bestial do sistema patriarcal e escravocrata do Grotão, ou mesmo uma liberdade que frustra os cálculos do mesmo: “Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com sua angústia, que será a minha força!” (PENNA, 1970, p. 458).

Em *Grande sertão: veredas*, a artificialidade do falo soberano aparece no constante deslocamento desse poder a partir das mortes, principalmente, de Medeiro Vaz e Joca Ramiro, o que resulta na aclamação de novas autoridades, conferindo-lhes a aura do outro corpo ideal, simbólico e imortal do rei. Há, então, uma máquina que impulsiona a substituição, transmissão e transferência de poder materializado nas funções de chefia ocupadas por vários chefes jagunços. A guerra, assim, converte-se numa espécie de reversibilidade e reciprocidade permanentes entre as figuras da besta e do soberano, isto é, entre o autômato, a marionete, e o vivente. Ora, se Riobaldo não consegue justificar eticamente o conflito no sertão na sua condição de absurdo, como sugere Sônia Viegas (1985), isso se deve à dimensão intraduzível e indeterminável da característica bestial do conflito: “Riobaldo não consegue justificar a bestialidade da guerra” (ANDRADE, 1985, p. 98). A autora faz essa afirmação para explicar a impossibilidade de os sertanejos perceberem

⁹⁸A referência, aqui, diz respeito aos dois corpos do rei: “Eu quero dizer o corpo vivente de um rei, mas também o corpo mortal de um rei que dispõe de um outro corpo, de um duplo corpo (terrestre, mortal e celeste, sublime e eterno, este da (...) majestade, então da soberania real que supõe-se sobrevivente eterno do corpo mortal).” (DERRIDA, 2008, p. 382).

a injustiça e a miséria que os assolam. Entretanto, se a bestialidade não assume explicação racional e, por conseguinte, não há uma compreensão da condição de abandono da população sertaneja, tal absurdidade recai exatamente na dimensão bestial das batalhas, capaz de tornar as tradicionais dicotomias culturais – cidade/campo, civilização/barbárie, letrado/iletrado, desenvolvimento/atraso, ordem/desordem – num campo paradoxal e indecível. É por isso que “o sertão, do ponto de vista cultural, permanece uma aporia” (ANDRADE, 1985, p. 98).

É importante localizar na narrativa rosiana e também em *Os sertões* e *Facundo* – entendidos aqui como textos espectrais que se colocam como legados a serem herdados – os contextos enunciativos do uso da palavra besta. No caso de Euclides e Sarmiento, é evidente que a bestialidade é uma forma de acusação tanto à população de Canudos quanto ao próprio Facundo, como representante da cultura do pampa: “Facundo é um tipo da barbárie primitiva: não conheceu nenhum gênero de sujeição; sua cólera era a das feras. (...). Em todos os seus atos, mostrava-se o homem bestial” (SARMIENTO, 2010, p. 174). Esse enunciado espelha a mesma acusação feita por Euclides e pelo Estado republicano para destruir Canudos: a barbárie e a animalidade daqueles sertanejos. No entanto, a reversibilidade da besta aparece no final de ambas as obras, na medida em que tanto o assassinato de Facundo como o genocídio contra Canudos expõem a bestialidade maquinal do poder soberano em disseminar a morte de maneira cruel, ou seja, de encarnar a figura da fera e devorar o inimigo.

Essa herança é acolhida pela narrativa rosiana a partir da atuação de Zé Bebelo, sobretudo da sua retórica de defesa do Estado nacional, da república e da lei, tomando esses elementos como forças civilizatórias capazes de destruir os costumes arcaicos da jagunçagem do sertão. Riobaldo toma contato com o discurso político de Zé Bebelo quando se torna professor dele e passa a lutar a seu lado. A repetição da retórica nacional de Zé Bebelo é logo percebida como uma máscara: “Começava por aí, durava um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa” (ROSA, 2009, p. 87). A repetição é a mecânica do agir autômato, isto é, da marionete corporificada em Zé Bebelo, o que revela a bestialidade da retórica política e civilizatória não só pelo espelhamento de atribuir ao outro o que é próprio de si – no caso a ausência de civilização e racionalidade no sertão –, mas também por expor o caráter fático e maquinal do poder.

Comparando Joca Ramiro, Medeiro Vaz, o Comendador e Zé Bebelo, pode-se pensar que a máscara é um dos signos dessas personagens pelo fato de ser uma peça importante na caracterização da soberania enquanto marionete. A máscara atua também no sentido de esconder a pulsão que impulsiona o agir da marionete, como no caso do

Comendador: “Diante daquela máscara impassível e dura, decidida a não ver nem ouvir, e também a não se voltar para dentro” (PENNA, 1970, p. 20). A proximidade dessas personagens desnuda outro aspecto da bestialidade: a pulsão particular de se tomar por tudo, de se inteirar de tudo ou do ser que se engaja em tudo (DERRIDA, 2008). O controle das informações, no Grotão, reflete a pulsão besta de se sobrepor a todo aquele universo; da mesma maneira que Joca Ramiro e Madeiro Vaz querem impor seu elevado governo por todo sertão, Zé Bebelo também encarna a disposição de querer que tudo passe pelo filtro de sua subjetividade: “Aquele queria saber tudo, dispor de tudo, poder tudo, tudo alterar” (ROSA, 2009, p. 51). Diferente de Sarmiento e Euclides – pode-se incluir aí também Joca Ramiro, Madeiro Vaz e o Comendador –, em que a posição de soberania está fixada em Rosas e no Estado brasileiro, a ação de Zé Bebelo, na fazenda dos Tucanos, pedindo socorro aos soldados, faz com que Riobaldo perceba a instabilidade mesma do poder: “Zé Bebelo não estava do lado de ninguém” (ROSA, 2009, p. 220).

O constante deslocamento do poder, a sua instabilidade, implica o aumento da complexidade da noção de besta, cujo significado reforça, de forma mais radical na obra de Rosa, seu valor perspectivado e não orientado para uma constatação objetiva. Nesse sentido, há uma diferença entre *Grande sertão: veredas* e *A menina morta*: a obra de Rosa apresenta uma radicalização maior do tratamento poético e formal da linguagem. O manejo linguístico da palavra rosiana produz uma indeterminação de sentido permanente em toda a narrativa, gerando imagens deformadas, contrárias à representação mimética da realidade, e cuja acumulação libera um fundo indefinido: “agenciado nas imagens, o fundo insiste, na forma e nos intervalos sintáticos da forma como fundo gramaticalmente contínuo e poeticamente indefinido” (HANSEN, 2007, p. 33). Assim, as imagens literárias do texto rosiano – mesmo que referenciadas em elementos da cultura brasileira, literária, filosófica e teológica – funcionam por meio da indeterminação de sentido que, deslocando os pressupostos realistas da linguagem, gera o efeito desse fundo, cujo conteúdo permanece indefinido e indeterminado.

Essa configuração narrativa radicaliza o efeito de intraduzibilidade da palavra besta. Contudo, esse fundo indefinido sobre o qual repousa o uso desse vocábulo alcança potência de tradução em dois contextos específicos, já encenados em *Os sertões* e *Facundo*: primeiro, há uma conotação social e política relacionada com a denúncia, a acusação e o combate da besta, tendo como objeto o comportamento de alguma classe ou grupo social (DERRIDA, 2008); segundo, o léxico comporta um ato de guerra traduzido numa estratégia de atribuição da bestialidade, pelo qual se ofende, agride e violenta o outro (DERRIDA,

2008). Esses dois aspectos partilham o mesmo contexto de sentido: “a bestialidade é sempre o objeto e o alvo de uma acusação” (DERRIDA, 2008, p. 229). É importante notar que, conforme Derrida, a retórica de acusação ligada ao qualificativo besta não possui uma designação fixa, de maneira que não se alcança a racionalidade do conflito envolvido nesse léxico. Ou seja, sua atribuição é sempre perspectivada, sua significação reside num efeito de perspectiva (DERRIDA, 2008).

O discurso de Riobaldo encena, em vários momentos, uma peça acusatória direcionada contra Hermógenes, imputando-lhe o significado delituoso do mal. Ao se colocar no lado oposto a Hermógenes, Riobaldo lhe atribui uma série de qualificativos negativos, constituindo-o no espaço mesmo da besta. Junto com Diadorim, Hermógenes é a imagem literária que torce os limites predicativos e propositivos da linguagem e, ao mesmo tempo, joga com eles, de modo a aparecer formalmente enquanto imagem literária sempre como um fundo de significação poeticamente indefinido

Figurando-o aquém do determinado como ser dos movimentos da matéria escura que o fazem devir monstro, o autor o põe no limite da forma homem como mistura infernal, cavernosa bronca, em que pedaços de coisas impossíveis se atiram: “bró de cavalo e jibóia”. As imagens o figuram poeticamente como o *impossível de receber predicação unitária*, pois está possuído da maldade das misturas materiais que se agitam como azougue maligno no seu nome (HANSEN, 2007, p. 48).

Embora resista a ser designado dentro de uma qualificação concreta e precisa, Hermógenes, ao longo da narrativa, é acusado pelo fato de ser o avesso da racionalidade: o mal, a loucura, a pulsão desmedida pelo poder representado no pacto, a selvageria, isto é, toda uma dimensão heteróclita do sertão, encarnada na personagem, que reflete o seu caráter bestial. Ao representar o inimigo contra o qual Riobaldo imputa acusações e ataques, Hermógenes dramatiza, de forma mais ambígua e ambivalente, o acoplamento entre o humano, racional e soberano, e a animalidade desprovida desses atributos. A espectralidade do animal contamina a imagem maldosa da personagem, por exemplo, na pergunta do narrador: “feito Lobisomem?” (ROSA, 1953, p. 153). A questão decorre do questionamento sobre a vida privada da personagem, indagando a relação com filhos e esposa, como se, a partir dessa investigação – “ao que será que seria o ser daquele homem, tudo?” (ROSA, 2009, p. 153) –, o narrador pudesse confirmar tanto a animalidade, a loucura e a maldade quanto o aspecto humano, normal da vida em família. A pergunta metafísica sobre o ser de Hermógenes indica que, sob a aparência da normalidade da vida privada, escondem-se a maldade e a ferocidade extrema. A dimensão bestial de Hermógenes, justamente por ser essa

imagem sem um fundo predicável, transforma essa passagem entre o homem e o animal, o vivente e a marionete (entre o quem e o que) numa zona ambivalente, cuja aporia mantém em suspensão a determinação das dicotomias.

É importante questionar o aspecto social envolvido na guerra acusatória promovida por Riobaldo contra Hermógenes, uma vez que a alegação de sua bestice decorre do fato de ele representar um inimigo social. Talvez, aqui, seja interessante pensar que a peça acusatória de Riobaldo, para além de enquadrar sociologicamente o seu inimigo, visa atacar a maldade de Hermógenes – a sua relação com as figuras do mal e do diabo – porque ela se constitui na imagem que assombra a racionalidade do narrador, sobretudo a sua vontade de dispor de uma razão que interprete e governe o sertão e o mundo. Nesse momento, já se esboça o devir soberano e marionete de Riobaldo, sua face Urutu-Branco. Se a imagem hermogeano é uma fantasmagoria para o protagonista, isso se deve à sua condição irredutível à força racional do discurso, incapaz, com isso, de impor suas categorias interpretativas. O questionamento de Riobaldo – por toda a narrativa – e que é exemplificado na guerra e na vida sertaneja do sertão, diz respeito à capacidade do *logos* de produzir uma hegemonia interpretativa (logocêntrica) e soberana, “organizando tudo a partir de suas forças de tradução” (DERRIDA, 2008, p. 455) e, com isso, assegurando a ordem e a estabilidade cultural e social do mundo. Hermógenes é o inimigo justamente por materializar essa imagem – monstruosa e fantasmática, esvaziada de significado unívoco – irredutível às traduções da razão, de modo que esse fundo indefinido é exatamente o lugar onde habitam conjuntamente a racionalidade e a bestialidade.

A indefinição hermogeano (e também do sertão e de Diadorim) metaforiza uma zona conflituosa e anômica de significação, espécie de estado de exceção permanente da razão⁹⁹, em que a decisão de interpretar, estabelecer uma origem, nomear uma subjetividade racional, metafísica e soberana, excluindo tudo aquilo que é posto sob o significante do animal e bestial, apresenta a sua reversibilidade ao expor-se como força violenta. Hermógenes

⁹⁹Pode-se pensar com Agamben que a besta e o soberano, na medida em que são dicotomias fundadas em torno da vida, do vivente, constituem-se a partir do funcionamento de exceção da máquina antropológica: “ambas as máquinas [a antiga e a moderna] podem funcionar apenas instituindo em seu centro uma zona de indiferença, na qual deve aparecer – como um *missing link* sempre ausente porque já virtualmente presente – a articulação entre o humano e o animal, o homem e o não homem, o falante e o vivente. Como todo espaço de exceção, essa zona é, em verdade, perfeitamente vazia, e o verdadeiramente humano que deve surgir é apenas o lugar de uma decisão incessantemente atualizada na qual a separação e sua articulação são sempre deslocadas e adiadas novamente. Isso que deveria assim ser obtido não é semelhante nem a uma vida animal nem a uma vida humana, mas somente uma vida separada e excluída de si mesma – apenas uma *vida nua*.” (AGAMBEN, 2013, p. 64-65).

é inimigo social de Riobaldo, pois sua bestialidade reside nesse fundo imagético, indeterminado semanticamente, que metaforiza um espaço de exceção anômico do sentido, sobre o qual a razão – localizada na zona limiar entre o dentro e o fora – tenta erigir-se como soberana, mas cujas operações de tradução¹⁰⁰ são incapazes de se determinar metafisicamente como uma espécie de chave hermenêutica do mundo, pois a bestialidade sempre emerge na sua vontade de saber e de poder.

A singularidade monstruosa do mal resiste à categorização, mostrando toda a sua bestialidade, por exemplo, no assassinato dos cavalos: “Entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio. (...). Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. À tala, eles, os Hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. (...). A pura maldade!” (ROSA, 2009, p. 220-221). Se uma das atribuições da bestialidade repousa na qualificação da maldade (DERRIDA, 2008), nessa cena, o mal é bestial principalmente por escapar das categorias teológicas e políticas – “Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato” (ROSA, 2009, p. 221) –, permanecendo intraduzível e indeterminável ao campo moral e ético. A intraduzibilidade da maldade hermogeaniana adquire tradução em sua face soberana, pois ele é “príncipe de todas as maldades” (ROSA, 2009, p. 134) ou “senhor de todas as crueldades” (ROSA, 2009, p. 151). Nesse sentido, Hermógenes também personifica o agir maquinal da marionete, pois a irredutibilidade de sua maldade confere-lhe uma espécie de soberania do mal e do demoníaco. Portanto, as oposições entre a besta e o soberano, o deus e o diabo, Joca Ramiro (e Medeiro Vaz) e Hermógenes passam a ser pontos de reversibilidade e reciprocidade.

Riobaldo também participa desse jogo recíproco, principalmente, a partir do antagonismo com Hermógenes: “A oposição de Riobaldo ao Hermógenes antecipa aquilo que não quer para si, mas que faz, e que acontece: o pacto, a cegueira do poder, a impotência, a irrupção do heteróclito do sertão” (HANSEN, 2000, p. 143). A articulação mútua entre os polos opostos materializa-se na habilidade da boa mira de Tatarana, na medida em que sua

¹⁰⁰Derrida explica que a relação entre o homem e o animal é uma operação da razão de tradução: “Tradução, primeiro, porque entre o animal e o homem (...), fala-se de diferenças de manifestação, de significação, significância e (...) se opõe uma lógica da reação programada do animal a uma lógica da responsabilidade livre e soberana do homem. E entre o que se interpreta como reação e o que se interpreta como resposta, responsabilidade ou resposta responsável, há justamente uma interpretação tradutora – toda interpretação é tradutora. É da nossa maneira de traduzir o que se denomina de reações animais que se acredita poder, mas é um risco de tradução, discernir, traçar um limite entre animalidade e humanidade, animalidade reativa e humanidade respondente e responsável” (DERRIDA, 2008, p. 446).

competência em matar o torna uma prótese dos corpos dos chefes jagunços. As batalhas expõem as ações maquinais de Tatarana, que, com sua mira certa, está sempre pronto a matar em nome da autoridade. Além disso, o momento do pacto simboliza o devir da marionete fática de Riobaldo, transformando-se em Urutu-Branco. Assumir a soberania do grupo representa a iniciativa de liderar os jagunços para matar Hermógenes e vingar Joca Ramiro. Na verdade, a autoridade de Urutu-Branco é encarnada para matar a grande besta do sertão, aquela que ousou assassinar Joca Ramiro, o que mostra a importância do pacto, pois só a força do falo é capaz de acabar com os “judas”.

Se há reciprocidade entre Hermógenes e Riobaldo, matar aquele significa destruir a besta no interior do próprio narrador. A obsessão e a teimosia do narrador – e também de Diadorim – de acabar com Hermógenes evidenciam o seu posicionamento soberano e racional de, no fundo, destruir a marionete que habita dentro de si mesmo. Nesse sentido, aquilo que Riobaldo quer exterminar é exatamente a maldade irreduzível e o aspecto heteróclito do sertão metaforizado por Hermógenes, mas que, por outro lado, também habita o sujeito mesmo do narrador. Para tanto, é preciso dotar a marionete de vida, de algum ser animado, isto é, “para matar, mesmo que seja inanimado, deve ser já outra”[marionete] (DERRIDA, 2008, p. 258). O problema é que matar Hermógenes significa matar outra marionete que habita em Riobaldo: Diadorim. Este também atua como um autômato bestial por ser obcecado pela vingança da morte de seu pai. É um ódio bestial capaz de cegar Diadorim e impulsioná-lo ao comportamento mecânico: “– Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...’ E ele suspirava de ódio” (ROSA, 2009, p. 21). O ódio é bestial justamente por se constituir no motor propulsor do agir mecânico e automático de Diadorim. Na verdade, o aspecto autômato deste aparece também na violência fundada na tradição jagunça de matar com a faca, demonstrando que seguir esse comportamento representa uma forma de reação programada, mecânica. Portanto, ao assassinar Hermógenes, livrando-se da loucura e do mal bestial, afirmando o triunfo do bem e da razão, Riobaldo, ao mesmo tempo, acaba com o seu desejo vertiginoso, o amor demoníaco e interdito, que se transforma no luto pela perda de Diadorim.

Essas duas mortes representam a vitória da bestialidade que contamina toda a narrativa de Riobaldo. A negação, representada pela destruição de Hermógenes e de Diadorim, é um suplemento da besta materializado na teimosia obsessiva do narrador em procurar respostas aos seus dilemas e questões relacionados com a existência ou não do diabo e de deus, a presença do mal e mesmo a compreensão da sua trajetória de vida, a travessia com o menino, as guerras, o encontro com Reinaldo-Diadorim, seu amor não concretizado.

Essa característica obsessiva, que perpassa todo texto, possui significado bestial, na medida em que se converte na insistência permanente e compulsiva de uma vontade de saber. Assim, a atitude especulativa e questionadora do narrador reflete sua posição soberana de querer saber, de interpretar racionalmente uma trajetória pretérita, produzir uma explicação racional das suas vivências; ao mesmo tempo, essa bestialidade obcecada e teimosa, na verdade, mostra a impossibilidade de assegurar uma racionalidade capaz de oferecer um entendimento positivo e seguro sobre a cultura, a sociedade e a política. Nesse sentido, a forma literária e artística rosiana talvez não produza apenas indeterminações de sentido a partir de imagens literárias contrárias à representação mimética (HANSEN, 2007), mas evidencia que a posição soberana de afirmação de uma lógica e de uma ordem racional guarda em si mesmo a força e a violência bestial. Talvez, a reversibilidade entre o bem e o mal seja o espelhamento da própria reciprocidade entre a besta e o soberano.

Há uma proximidade entre Hermógenes, Diadorim e a Menina morta. Os três compartilham a imagem desse fundo indefinido de significado, esse espaço de exceção de sentido sobre o qual se impõe a decisão soberana de estabelecer a sua razão, produzindo, ao mesmo tempo, o humano e a vida nua, o soberano e a besta. A ambivalência de estar no limiar entre o dentro e o fora se baseia no fato de que as personagens refletem uma lógica soberana e, ao mesmo tempo, apontam para essa zona indeterminada e conflituosa da besta. Se Hermógenes e Diadorim lutam contra Zé Bebelo em favor de Joca Ramiro e Medeiro Vaz, ambos também encarnam o heteróclito do sertão pelo fato de assumirem o papel do mal hiperbólico e de uma violência desmedida e, no caso de Diadorim, suscitar o desejo amoroso demoníaco que escapa à lógica normativa do gênero. A Menina, por sua vez, assume o significado ambivalente e indeterminado entre o angelical e o demoníaco (RODRIGUES, 2006). Na verdade, ela é reconhecida como Sinhá e, desse modo, é colocada na posição de autoridade, tratando o outro como bestial, tal como acontece na brincadeira entre ela e o escravo Bruno:

Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções de dor (PENNA, 1970, p. 13).

Nessa cena, Bruno pensa na Sinhá como um anjo. Porém, a brincadeira encena a bestialidade mesma da escravidão e da Menina, o que descortina seu elemento demoníaco. Portanto, a Menina morta também espelha a marionete e a bestialidade do patriarca e do

próprio Grotão, mas o seu cadáver aponta para uma dimensão conflituosa, comunitária, que anuncia a morte do Comendador e do próprio sistema.

As imagens do sertão e do Grotão, que aparecem insistentemente nas duas obras, dramatizam espaços cujas forças heteróclitas são capazes de rasurar a afirmação de uma subjetividade soberana, racional e civilizatória. A força de tal rasura repousa na sua capacidade de encenar, poeticamente, o efeito recíproco da imposição da racionalidade soberana de metamorfosear-se em besta, expondo a razão mesma como a força propulsora de uma máquina social capaz de devorar os viventes, produzindo, desse modo, o abandono, a violência e a exclusão. Se existe uma autonomia cultural e uma antropologia própria do sertão (ANDRADE, 1985; HANSEN, 2007), é pelo fato de sua imagem metaforizar essa zona conflituosa, em ebulição, cujo sentido de aporia desvenda essa espécie de estado de exceção ontológico pelo qual qualquer projeto racional e civilizacional captura e, ao mesmo tempo, exclui modos de vida, de maneira a lhes atribuir o estatuto de coisa. A bestialidade, ou ainda a coisificação de viventes, é, portanto, o avesso escondido da lógica soberana desmascarada pela zona conflituosa e anômica do sertão e do Grotão.

5.4 O estado de exceção

Pensar as encenações da lei em *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* pressupõe analisar as características necessárias para o surgimento de um espaço jurídico-político de vigência da norma. Para uma perspectiva crítica de matriz histórico-sociológica desses dois livros, a questão sobre as relações entre o direito e a sociedade recairiam no destaque de aspectos da realidade social brasileira: o coronelismo, a família patriarcal, a escravidão e o favor. A problematização das leituras sociológicas implica considerar essas características da sociedade brasileira a partir daquilo que politicamente as torna possíveis: o estado de exceção. A figura da exceção, sua relação com a normalidade jurídica e a autoridade daquele que decide sobre o caso excepcional é analisada por Giorgio Agamben, baseando-se em Carl Schmitt, Walter Benjamin e outros filósofos e juristas, cuja perspectiva teórica concebe o estado de exceção como a estrutura jurídica e política fundamental para a criação do espaço de vigência da lei. Nesse sentido, é importante pensar a maneira pela qual a forte ambiguidade dos dois romances é capaz de expressar a constituição da ordem do direito e do poder a partir do seu significado paradoxal entre aquilo que está fora e dentro da legalidade.

A questão das fronteiras que delimitam e garantem o funcionamento do ordenamento jurídico e determinada realidade ou fato extremo que lhe é exterior revela uma relação topológica entre esses dois elementos, marcada por uma contradição entre o caráter extrajurídico ou intrajurídico do estado de exceção. Na verdade, o *locus* da exceção não é da dimensão do dentro ou do fora, mas, sim, de uma zona de indiferenciação em que o interior e o exterior, a situação normal e o caso extremo, indeterminam-se. A exceção, desse modo, não é um estado caótico anterior ao estabelecimento da sociedade civil, mas um modo de relacionamento com a norma cuja suspensão da vigência garante a manutenção do direito e a aplicação da lei¹⁰¹: “Não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela” (AGAMBEN, 2010, p. 25). A exceção evidencia, portanto, o funcionamento fraturado de todo sistema de poder, bem como de sua organização jurídica, baseada na separação entre a vigência da norma e a sua aplicação, o que expõe a abertura de uma lacuna entre essas duas esferas do direito pela qual se introduz uma zona de anomia que serve como referência de normatização do real.

Essa ambivalência topológica se associa também à figura do soberano, cuja posição encarna a prerrogativa da decisão sobre o estado de exceção. O seu poder de suspender a ordem jurídica condiciona o caráter ontológico do soberano que se caracteriza exatamente pelo paradoxo de transcender a norma, em virtude da sua decisão de anulá-la, e, ao mesmo tempo, pertencer a esta, porque é de sua responsabilidade a suspensão da mesma (AGAMBEN, 2004). A soberania, nesse sentido, espelha a própria forma de implicação da vida na esfera do direito a partir da condição limite e limiar do vivente, manifestada na relação exclusão inclusiva. O corpo do soberano representa a lei e a zona de anomia que serve como fundamento da ordem jurídica:

enquanto se identifica com a lei, ele se mantém em relação com a lei e se põe mesmo como anômico fundamento da ordem jurídica. A identificação entre soberano e lei representa, pois, a primeira tentativa de afirmar a anomia do soberano e, ao mesmo tempo, seu vínculo essencial com a ordem jurídica (AGAMBEN, 2004, p. 107).

¹⁰¹“Dado que ‘não existe nenhuma norma que seja aplicável ao caos’, este deve ser primeiro incluído no ordenamento através da criação de uma zona de indiferenciação entre externo e interno, caos e situação normal: o estado de exceção. Para se referir a algo, uma norma deve, de fato, pressupor aquilo que está fora da relação (o irrelato) e, não obstante, estabelecer deste modo uma relação com ele.” (AGAMBEN, 2010, p. 26).

A característica ambivalente da soberania é encenada tanto em *A menina morta* quanto em *Grande sertão: veredas* pela rememoração de conflitos entre forças políticas antagônicas capazes de expor a cisão topológica do direito marcada pela ambiguidade entre a lei e a exceção. No caso do romance de Penna, o elemento anônimo, inscrito no corpo do soberano, aparece em dois momentos distintos: primeiro, há a lembrança de Dona Virgínia a respeito da rivalidade entre o Comendador e seu irmão, o Visconde. Essa lembrança é despertada pela leitura de uma carta, enviada pelo Visconde, relatando a compra de dunquerque, o que, por sua vez, revela que a cisão e o conflito entre ambos se sustentam em torno da diferença dos títulos de nobreza – o título de Visconde é mais nobre do que o de Comendador – e da relação cultural mantida com a corte e também com a Europa: a propriedade do Grotão possui uma característica mais rústica, própria do interior do país, ao passo que a fazenda do irmão mais velho é mais próxima da corte e mais sofisticada (RODRIGUES, 2006, p. 167). Essa rivalidade espelha não uma oposição entre campo e cidade, mas uma ambivalência que mostra a fratura anômica a partir da qual se articula o sistema de poder do Império¹⁰². Em segundo lugar, há o conflito entre as famílias do Senhor e da Senhora Mariana. A história dessas duas famílias, narrada por Joviana à Carlota, revive o encontro delas na clareira e, posteriormente, o início da vida da Senhora no Grotão. Essa aparente união entre famílias se converte, no presente da narrativa, em uma guerra entre o Comendador e Mariana, traduzida por Dona Virgínia por meio de suspeitas sobre a situação social dos familiares da Senhora:

Dona Virgínia arrastava as sílabas, de forma chocarreira e misteriosa, quando se referia à origem da Senhora, e acentuava bem as reticências, com afetação, para deixar em suspenso, a fim de que se formassem à vontade toda sorte de suspeitas em torno dessa gente altiva, intratável e maldizente, que tanto ocupava posições de destaque como surgiam com cara de fome e roupas no fio, sem deixar nunca de exigir respeito e acatamento (PENNA, 1970, p.16).

^{102c}“Não é correta a visão de que campo e cidade, correspondendo cada um deles aos grupos ‘escravagistas e tradicional/novo mundo’ e ‘capitalista e moderna/velho mundo’, se oponham como pólos inconciliáveis. O oposto é que parece mais próximo da verdade: um dependia do outro, a produção da riqueza estava no campo, mas o comércio e a exportação tinham como centro a cidade; o produtor dependia do comissário e vive-versa; boa parte do que se produzia e se comerciava se devia à existência do campo, desde o comércio fundamental de escravos e animais até o estabelecimentos de escolas, onde os filhos dos grandes proprietários vinham estudar, enquanto era só na cidade que o campo podia obter tudo isso e que o mais precisasse e não pudesse ou não lhe interessasse produzir.” (RODRIGUES, 2006, p. 168-169).

Essas memórias sobre a formação tanto do Grotão como do matrimônio entre o Comendador e Mariana evidenciam a intrusão residual de uma anomia no interior mesmo da ordem patriarcal, sobretudo na figura do patriarca, mostrando que esses conflitos iniciais não são pacificados com o estabelecimento da lei ou com a imposição da autoridade do Senhor, mas permanecem como fundamento e prática da ação política e jurídica do poder e como resto mnêmico a lembrar o fundo ilegítimo desse sistema social. Além disso, a zona de anomia, que compõe o corpo do Comendador enquanto encarnação da soberania, inscreve-se no olhar da personagem sobre os objetos externos: “a luz (...) da vela que levava fazia sair da sombra armários negros e carrancudos que pareciam esconder em seu bojo algum assaltante que ali aguardava o momento de sair e abrir as portas para o bando assassino” (PENNA, 1970, p. 51). A imagem do armário não apresenta o objeto em si, sua materialidade, mas reflete a presença da violência na constituição do sujeito que observa o mundo. Aqui, pode-se pensar numa aproximação entre os pensamentos de Foucault (2010) e Agamben (2010, 2004) baseada no papel central da guerra de se constituir em pano de fundo das relações sociais e políticas, permeando e envolvendo o direito – e não sendo interrompida por este. A característica política e social da guerra demonstra a ambivalência mesma da violência: ser, por um lado, capturada para aplicação da lei, legitimando a ordem, e, por outro, manifestação de um resíduo anômico a lembrar constantemente a ilegitimidade mesma do poder.

Essa ambiguidade da anomia e da violência – de um lado, condição para a vigência da lei, de outro, a possibilidade da ruína da ordem e do direito – aparece, em *Grande sertão*, pela narração de Selorico Mendes, exaltando a justiça das lutas do grupo de Joca Ramiro, sobretudo em relação ao governo, e também das potentes chefias do sertão. Ao falar “[d]as altas artes de jagunços – isso ele amava constante” (ROSA, 2009, p. 74) – o fazendeiro explica a política sertaneja, configurada na estrutura de mando de muitos chefes e seus agregados, estabelecidos nas grandes fazendas, e narra, na sequência, a história de Neco, que “forçou Januária e Carinhanha” (ROSA, 2009, p. 74), tomando posse de portos e impondo sua sede de poder no arraial do Jacaré: “abriam festa de bomba real e foguetório, quando entravam numa cidade. Mandavam tocar o sino da igreja. Arrombavam a cadeia, soltando presos, arrancavam o dinheiro em coletoria, e cejavam em Casa-da-Câmara” (ROSA, 2009, p. 74). Tal como a rivalidade entre o Comendador e o Visconde, a tensão entre campo e cidade representa a abertura de uma zona de exceção, apresentada pela narrativa de Selorico Mendes, por meio da glorificação de figuras capazes de desafiar os poderosos da lei, rompendo com a mesma: “Naquela dita ocasião, todas as pessoas importantes tinham fugido da Januária, desamparadas de poder-de-lei” (ROSA, 2009, p. 75). Essa violência é relatada por uma

narrativa glorificadora dos grandes fazendeiros por meio de uma lista extensa de nomes desses poderosos e pela afirmação do poder de Neco calcado no comando de muitos jagunços: “debaixo da chefia dele, paravam uns oitocentos brabos, só obedeciam e rendiam respeito. (...). Neco? Ah! Mandou mais que Renovato, ou o Lióbias, estrepoliu mais do que João Brandão e os Filgueiras...” (ROSA, 2009, p. 75).

A vida do soberano – tanto a do Comendador como a das potentes chefias do sertão – espelha a tensão de dois campos opostos, mas cuja união ambivalente compõe o universo do direito: a norma e a anomia. Se, de um lado, a lei não consegue se conectar com a vida exatamente em razão da sua tendência normativa baseada num sistema legal rígido e ideal, de outro, a anomia, traduzida no estado de exceção, inscreve-se na ideia de soberania pela sua potência de liberar uma força de lei, sem um fundamento normativo prévio, pela qual cria um domínio de referência e de inclusão da vida na norma (AGAMBEN, 2004). Essa fratura ambígua entre *nomos* e *anomos*, constituidora do direito, aparece nas histórias de Selorico Mendes, e também é metaforizada pela narrativa da vida pessoal de Medeiro Vaz, uma vez que a sua decisão de *impor justiça* nos gerais decorre de um estado anômico inicial marcado por guerras e violências perpetuadas por grupos de jagunços.

Medeiro Vaz, ao destruir suas propriedades e rasurar todos os rastros dos seus antepassados, suspende a vigência da norma, representada por sua família, e coloca-se num domínio vazio de direito – metaforizado pelo seu gesto fictício de querer “voltar a seu só nascimento” (ROSA, 2009, p. 30) – capaz de capturar essa violência anômica do sertão a fim de criar atos – *impor justiça* – que não possuem valor de lei ou que não são lei no seu sentido formal, mas que adquirem força de lei¹⁰³. Assim, a ficcionalidade da narrativa pessoal de Medeiro Vaz desvenda a característica mística¹⁰⁴ da fundação do direito, na medida em que

¹⁰³ Agamben define a noção de força de lei em oposição a eficácia da lei: “é um conceito relativo que expressa a posição da lei ou dos atos a ela assimilados em relação aos outros atos do ordenamento jurídico, dotados de força superior à lei (como é o caso da constituição) ou de força inferior a ela (os decretos e regulamentos promulgados pelo executivo). Entretanto, é determinante que, em sentido técnico, o sintagma ‘força de lei’ se refira, (...), não à lei, mas àqueles decretos – que têm justamente, (...), força de lei – que o poder executivo pode, em alguns casos – particularmente no estado exceção – promulgar. O conceito ‘força da lei’, (...), define, pois, uma separação entre a *vis obligandi* ou a aplicabilidade da norma e sua essência formal, pela qual decretos, disposições e medidas, que não são formalmente leis, adquirem, entretanto, sua ‘força’” (AGAMBEN, 2004, p. 60).

¹⁰⁴ A referência à característica mística do direito e da autoridade, mencionada por Agamben (2004), está baseada na perspectiva de Derrida: o poder performativo do direito se funda em si mesmo, é autorreferencial, de modo que a inauguração da ordem jurídica não contém em si mesma a garantia da sua justiça ou injustiça: “Já que a origem da autoridade, a fundação ou o fundamento, a instauração da lei não podem, por definição, apoiar-se finalmente senão sobre elas mesmas, elas mesmas são um violência sem fundamento.” (DERRIDA, 2007, p. 26).

seu ato – *impor justiça* – realiza uma força performativa¹⁰⁵ que transforma essa pura violência, desprovida de *logos*, na referência de aplicação da lei, sobretudo no contexto em que a norma em vigor está suspensa. Além de mostrar uma mistificação¹⁰⁶ dos grandes chefes jagunços, as noções mesmas de *justiça* e *alta política*, referidas como motivação da guerra tanto de Medeiro Vaz como de Joca Ramiro, na verdade, são os signos performativos da instauração mística de suas autoridades, pois encerram a interpretação justificadora do direito de se autoatribuir uma anomia própria para normatizar o real (AGAMBEN, 2004). Isso é encenado no momento em que ambas as personagens unem as suas forças para governar o sertão:

Quando conheceu Joca Ramiro, então conheceu outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos (ROSA, 2009, p. 30-31).

A relação entre Medeiro Vaz, Joca Ramiro e as potentes chefias não cristalizam oposições de duas práticas políticas baseadas, de um lado, na luta dos dois primeiros pela fundação, no sertão, da noção de república e, de outro, na defesa dos interesses privados destes¹⁰⁷; ao contrário, essas posições de soberania traduzem o próprio estado de exceção em

¹⁰⁵Derrida indica a relação intrínseca entre força performativa e violência: “O próprio surgimento da justiça e do direito, o momento instituidor, fundador e justificante do direito, implica uma força performativa, isto é, sempre uma força interpretativa e um apelo à crença: desta vez, não no sentido de que o direito estaria *a serviço* da força, instrumento dócil, servil e portanto exterior do poder dominante, mas no sentido de que ele manteria, com aquilo que chamamos de força, poder ou violência, uma relação mais interna e complexa” (DERRIDA, 2007, p. 24).

¹⁰⁶Willi Bolle (2004, p. 128) analisa as figuras de Medeiros Vaz e Joca Ramiro como discursos míticos da jagunçagem que atuam no sentido de legitimar o sistema de poder dos grandes chefes do sertão: “como todo sistema de poder, também o sistema jagunço necessita de figuras míticas para se legitimar” (BOLLE, 2004, p. 128). No entanto, o autor mostra ambiguidade entre mistificação e desconstrução do mito em Medeiro Vaz a partir da violência imposta pelo grupo aos moradores do sertão.

¹⁰⁷É importante mencionar o estudo de Heloísa Starling (1999), para quem a história de Medeiro Vaz representa um gesto de fundação de uma nova experiência política, no sertão, organizada por meio da associação entre a manifestação empírica do agir livre com a exigência “de um lugar onde se obedece às leis em vez de aos homens” (STARLING, 1999, p. 42). Nesse sentido, Medeiro Vaz representa um projeto político republicano, na medida em que seu ato reconhece a existência política dos miseráveis do sertão: “Sem dúvida, a face mais visível dessa alteração estava no reconhecimento, (...), da existência política de um ‘país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias’, vida itinerante e recursos de sobrevivência precários e que, exatamente por isso, encontravam-se expostos e submetidos a todo tipo de pressão por parte do corpo de proprietários.” (STARLING, 1999, p. 58) O encontro com Joca Ramiro e Medeiro Vaz é uma forma de atualização rememorativa desse gesto original. A contraposição é estabelecida com esse corpo de proprietários, apresentado por Selorico Mendes, cujas chefias se impõem por meio da violência

que, indeterminando a fronteira entre direito e anomia, as guerras e batalhas – tanto tentando impor a lei quanto desafiando a mesma – instrumentalizam a violência para não apenas normatizar o real, mas também estabelecer uma autoridade política.

A aproximação entre as lutas dos chefes do sertão e a realidade política da Primeira República é uma chave hermenêutica importante de parte da fortuna crítica de matriz sociológica que, de modo geral, pensa as misérias dos jagunços em virtude de uma estrutura de dominação em que o uso da violência, presente nas diversas guerras ao longo da narrativa, beneficia os interesses privados e políticos dos poderosos (STARLING, 1999; RONCARI, 2004; BOLLE, 2004; VASCONCELOS, 1997). O embasamento histórico dessas perspectivas se ancora na configuração social do coronelismo, cuja atuação assegura as relações de poder envolvendo as eleições durante esse momento da história do país. Sob a figura do coronel, há uma estrutura política e jurídica que entrelaça as oligarquias rurais, os governadores dos Estados e a presidência da república:

O coronel seria um dos elementos formadores da estrutura oligárquica tradicional baseada em poderes personalizados e nucleados, geralmente, nas grandes fazendas e latifúndios brasileiros. O coronel era, assim, parte fundamental do sistema oligárquico. Ele hipotecava seu apoio ao governo estadual na forma de votos, e, em troca, o governo garantia o poder do coronel sobre seus dependentes e rivais, especialmente através da cessão dos cargos públicos, que iam do delegado de polícia à professora primária. E desse modo, se estabilizava a República brasileira no início do século XX, na base de muita troca, empréstimos, favoritismos, negociações e repressão (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 322).

Os grandes chefes da narrativa rosiana tensionam a análise da estrutura de poder político analisada tanto pelas duas historiadoras como por Raymundo Faoro. A tensão repousa na questão sobre o vínculo entre violência e estado de exceção: as leituras histórico e sociológicas, ao revelarem que a prática da violência é congênita ao sistema político da Primeira República, pensam que essa realidade social, na verdade, não realiza completamente a construção de um Estado republicano baseado na igualdade de todos perante a lei e no voto, permanecendo, assim, a mistura patrimonial entre o privado e o público¹⁰⁸. Por outro lado, o

para garantir o interesse privado: “Essa relação entre o costume que assegura a propriedade e a propriedade que protege o catálogo de direitos e o exercício da cidadania conformou o mais antigo corpo político do Sertão, sob a forma de uma organização de proprietários no interior da qual potentes chefias converteram abertamente em violência sua força elementar na luta competitiva por mais riqueza” (STARLING, 1999, p. 46).

¹⁰⁸ “O coronel, por isso que se integra ao poder estadual, constituindo o governador a espinha dorsal da vida política, representa uma forma peculiar de delegação do poder público no campo privado. (...),

elemento anômico presente na narrativa sobre as potentes chefias do sertão e no encontro de Medeiro Vaz com Joca Ramiro representa o vazio de direito, em que as determinações jurídicas – sobretudo a distinção entre público e privado – estão desativadas (AGAMBEN, 2004, p. 78). Esse espaço sem direito, encenado nas histórias dos poderosos do sertão, é a expressão da emergência da violência, em decorrência de um estado de suspensão da legalidade, que libera uma força de lei apropriada para a vigência da norma e do poder soberano. Portanto, a voz narrativa, já na década de 1950, desvenda o estado de exceção que serviu como peça fundamental para o funcionamento do coronelismo e, principalmente, do ordenamento jurídico e político do Brasil durante a Primeira República.

O entrelaçamento entre violência, estado de exceção e a ordem jurídica é encenado também na formação da família Albernaz e do Grotão. Além da relação conflituosa entre os irmãos fazendeiros, a zona de anomia se constitui como condição de possibilidade da lógica do favor e da ordem familiar. A aproximação, aqui, é com a obra de Maria Sylvia de Carvalho Franco, que estuda o domínio das relações pessoais entre homens livres, expropriados da produção econômica, ao longo do século XIX, no Brasil, exatamente pela característica social marcada pela agricultura mercantil e pela escravidão. No âmbito da vida doméstica, a autora mostra a prática rotineira da violência nos conflitos internos à família patriarcal, principalmente entre aqueles grupos mais poderosos economicamente¹⁰⁹. Assim, o vínculo e a fidelidade nas relações de parentesco são garantidos pela dependência dos membros e seus interesses econômicos específicos, o que mostra o papel das relações familiares em impor formas de controle social.¹¹⁰

não se trata de remanescente do privatismo, particularizando a estrutura estatal, senão que corporifica aspecto de domínio não burocrático da sociedade, com larga interpenetração dos dois setores, numa indistinção peculiar ao sistema. (...). Supremacia tuteladora do poder público, agora seccionado nos principados e ducados estaduais, continuou a operar, num molde próximo ao regime colonial, no qual o particular exercia, por investidura ou reconhecimento oficial, funções públicas. Obviamente a linha entre o interesse particular e o público, como outrora, seria fluida, não raro indistinta, frequentemente utilizado o poder estatal para o cumprimento de fins privados.” (FAORO, 2012, p. 710).

¹⁰⁹ “Durante período em que tendeu para um padrão patriarcal de organização, a família brasileira apresentou uma dupla estrutura: um núcleo legal, composto do casal e seus filhos legítimos, e a periferia, constituída por toda sorte de servidores e dependentes. (...). Completa-se esse quadro ao se indicar que, mediante alianças intrafamiliares, estabelecia-se uma intrincada, ampla e solidária rede de parentesco, integrando-se assim grandes grupos que constituíram um poderoso sistema de dominação socioeconômica. A família moldou-se predominantemente para realizar essa função ordenadora das relações sociais.” (FRANCO, 1997, p. 44).

¹¹⁰ “A enorme importância e solidez das relações familiares na antiga sociedade brasileira provenha do fato de proceder-se, em seu curso, à unificação dos controles sociais cuja legitimidade emanava das fontes diferentes, nas quais se refletiam as duas ‘facetas’ da sociedade brasileira: o lar e a empresa, amalgama de que se fez a grande propriedade fundiária.” (FRANCO, 1997, p. 45).

No caso do romance de Penna, a história das irmãs Inacinha e Sinhá Rôla, bem como de Dona Virgínia, expõe não apenas o estado de exceção necessário para a estrutura de poder da família Albernaz e a lógica do favor, mas também a própria característica biopolítica desta. Para pensar essa configuração social, é importante retomar as cenas em que o Comendador resgata as duas irmãs da casa do pai:

Foi preciso que o recém-chegado andasse pela casa toda aos gritos de: ó de casa! e viesse até muito perto da porta da sala onde se achavam, para que elas percebessem ser alguém conhecido e não um dos seus inimigos quotidianos que as vinha insultar em sua queda. (...) – Venho buscá-las, minhas primas. Irão hoje mesmo para a minha casa que está à espera das senhoras. (...) – As senhoras são como se fossem minhas irmãs e eu tenho dívida muito grande de gratidão para com minha tia que nunca poderei pagar. Ajudem-me um pouco – disse ainda com trêmulo sorriso nos lábios (PENNA, 1970, p. 68-69).

A anomia se inscreve nas histórias das irmãs Inacinha e Sinhá Rôla e também de Dona Virgínia em torno da violência, do abandono, da traição e do declínio econômico, propiciados pelas ações tanto do pai daquelas como do marido desta, cuja morte leva Dona Virgínia a se mudar para o Grotão:

(...) viera para a fazenda do primo enlouquecida de dor e de humilhação, quando ele morrera assistido pelo oficial de justiça que teimava em transmitir-lhe uma das inumeráveis intimações, cuja perseguição os acompanhou até o casebre onde se tinham refugiado (PENNA, 1970, p. 73).

O vazio de poder e de norma, a que as personagens estão submetidas, libera uma violência apropriada pelo Comendador a fim de criar o ordenamento normativo calcado na dependência pessoal. A ambiguidade da ação do patriarca repousa na duplicidade constituinte das relações de dependência e fidelidade: de um lado, o reconhecimento da condição moral de pessoa agregada¹¹¹ e, de outro, um tratamento cotidiano marcado por obrigações e favores que impedem a existência autônoma, esvaziando a humanidade do dependente¹¹² (FRANCO,

¹¹¹ “A condição de homem livre tornava-se integral com a prática do direito de propriedade e com o exercício de direitos políticos. Essas considerações mostram como a integração do sitiante à vida social se fazia mediante exigências dos atributos específicos de sua humanidade: a consciência moral e faculdade da razão” (FRANCO 1997, p. 93).

¹¹² “Contraditoriamente, (...), o mesmo complexo que encerrava o reconhecimento, pelo senhor, da humanidade de seus dependentes trazia inerente a negação dessa mesma humanidade. O mesmo homem que, no cotidiano, recebia um tratamento nivelador, cujo ajustamento social se processava mediante a ativação de seus predicados morais, era efetivamente compelido a comportamentos

1997). Essa ambiguidade – ancorada na complementaridade entre o senhor e o submisso, a proteção do mais forte e a sua retribuição – dá a ver o permanente estado de exceção que fundamenta a ordem social do favor.

O caráter biopolítico dessa estrutura de exceção reside na vigência da lei sem significado, ou cuja aplicação vigora apenas como grau zero de conteúdo (AGAMBEN, 2010, p.57). A condição de exceção sob a qual vivem os agregados e agregadas no Grotão exige uma reformulação da clássica distinção, apontada por Faoro, entre o Brasil legal, o campo da lei, e o Brasil real, a prática social e cultural: a vida dos parentes que vivem da dependência familiar, encenada pelas histórias das irmãs e de Dona Virgínia, articula os dois níveis mencionados, na medida em que elas estão sob o domínio de uma lei – o Brasil legal – esvaziada de sentido, o que produz uma zona de indiferenciação e coincidência entre aquelas vidas e a norma do favor – o Brasil real. Ou seja, não há uma oposição entre a lei e a prática social, mas uma articulação realizada pelo estado de exceção em que os significados jurídicos de autonomia, liberdade e garantias individuais possuem vigência apenas no âmbito formal diante das relações de compadrio e favor, cujo funcionamento transforma a vida dos agregados no domínio de aplicação da norma social. Aqui aparece a estrutura biopolítica do favor, bem como a sua característica violenta que atravessa toda a ordem social (FRANCO, 1997), visto que a vida, mobilizada pelo estado de exceção e diante do grau zero de sentido da lei, materializa o espaço mesmo de vigência da norma relativa à dependência e ao compadrio praticados no âmbito das relações familiares.

A obra corneliana também revela que a estrutura econômica durante o Império, baseada na grande propriedade monocultora, como é o Grotão, funciona pela máquina biopolítica da exceção a partir de uma lacuna prevista já na constituição de 1824: “com toda a sua pretensão liberal a Constituição garantiu, porém, um alto grau de centralização de poderes nas mãos do imperador (...) e ignorou a escravidão” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 235). A encenação dos escravizados em *A menina morta* evidencia que a lacuna da escravidão é correlata ao próprio estado de exceção que fundamenta a ordem jurídica encarnada pelo Comendador. Nesse sentido, a voz narrativa desfaz a contradição, atribuída pelas historiadoras, entre a constituição liberal de 1824 e o fato de ela ignorar a permanência do uso de mão de obra escrava. A obra de Penna revela que esses dois aspectos, aparentemente contraditórios, na verdade, articulam-se na figura de uma dupla exceção, representada tanto pelo soberano quanto pelo *homo sacer*: “soberania é a esfera na qual se pode matar sem

automáticos, de onde o critério, o arbítrio e o juízo estavam completamente excluídos” (FRANCO, 1997, p. 93).

cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2010, p. 85). O escravizado¹¹³ também materializa a dupla exceção imposta ao *homo sacer* – enunciada pela sentença da vida insacrificável e matável –, uma vez que a sua vida está exposta a uma violência não classificada “nem como sacrifício e nem como homicídio” (AGAMBEN, 2010, p. 84). Ou seja, é uma esfera da vida subtraída tanto da norma do direito profano quanto do mundo divino ou sagrado (AGAMBEN, 2010). É importante destacar dois momentos do romance em que os escravizados vivem com medo permanente em razão da estarem exposto ao poder de morte do Senhor:

(...) todos eles andavam sumidos depois da morte do Florêncio. Em todas aquelas fisionomias ingênuas e muito puras, ou fechadas sobre impenetráveis pensamentos, lia-se a inquietação, a insegurança, o desequilíbrio que a fuga e o aparecimento do corpo do campeiro tinham ocasionado, e todos preferiam esconder-se com medo de olhos esclarecidos lerem o que em seu íntimo se passava (PENNA, 1970, p. 202).

(...) de quando em quando chegavam até ela em ondas os sons quebrados de gargalhada, mas tinha ouvido as ordens deixadas por seu pai antes de partir e sabia terem sido as armas embaladas distribuídas aos feitores e guardas, com a recomendação de atirar ao primeiro sinal de revolta. Assim estava informada de que toda aquela paz, na aparência nascida da ordem e da abundância, todo aquele burburinho fecundo de trabalho, guardavam no fundo a angústia do mal, da incompreensão dos homens, a ameaça sempre presente de sangue derramado (PENNA, 1970, p. 298).

Os dois trechos evidenciam que a vida do escravizado, enquanto manifestação do sintagma *homo sacer*, vincula-se inelutavelmente à exceção soberana, visto que espelha a implicação jurídica da exclusão inclusiva, mas no sentido de materializar a vida nua constantemente exposta ao poder de morte do soberano. No caso do primeiro trecho, o medo, a insegurança e o sumiço dos escravizados decorrem, como deixa claro o próprio narrador, da morte de Florêncio, como se eles pressentissem ter o mesmo destino do falecido. O íntimo dos escravizados talvez possa refletir a condição ambígua de suas vidas na fazenda: a inclusão deles no interior dessa ordem social é realizada pelo “abandono a um poder incondicionado de morte” (AGAMBEN, 2010, p. 91). Essa vida abandonada materializa, assim, a própria forma

¹¹³ A definição de escravo é próxima semanticamente da noção de *homo sacer*: “a própria definição de escravo já significava a negação dos direitos fundamentais de liberdade e igualdade. Escravo, juridicamente, é o indivíduo destituído de direitos, ou, na definição clássica, *servius non habet personam* – aquele que não tem nome, nem sobrenome ou passado. Um indivíduo que não tem origem: é estrangeiro a qualquer lugar.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 500).

de relacionamento jurídico político do bando¹¹⁴, cuja figura estabelece o ponto limiar de ligação entre a vida nua e o poder soberano.

A estrutura de bando é fundamental para a leitura do segundo trecho, em que Carlota – após presenciar os cativos retornando do eito e, na verificação do trabalho, tomando a dose diária de aguardente – ouve as recomendações do pai para reprimir uma possível revolta e observa que a violência imposta aos escravizados é o que torna possível a constituição da vida do Grotão. Ou seja, a percepção da personagem desvenda o real significado da contradição, apontada pelas duas historiadoras mencionadas, da constituição liberal de 1824: a possibilidade da construção de uma vida qualificada baseada num ordenamento liberal é articulada, durante o Império, por meio da exceção imposta ao domínio do trabalho nas fazendas monocultoras, de modo que a atividade econômica e mercantil é possível apenas pelo estado de exceção permanente a que estão submetidos os escravizados. A visão de Carlota mostra que não há contradição entre os níveis da lei e das forças produtivas – expresso na formulação da “ideias fora lugar” em função da não correspondência entre a superestrutura institucional e a infraestrutura das forças produtivas¹¹⁵. Ao contrário, mostra a articulação ambivalente na qual a vida sacra do cativo é o espaço de referência tanto da ordem econômica quanto da vigência do contrato liberal, estabelecendo-se então como ponto de indiferenciação e indeterminação entre a exceção vigente no mundo do trabalho, sobretudo praticado nas grandes fazendas, e as garantias individuais previstas na ordenação liberal.

¹¹⁴ “A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno se confundem. (...). ‘Não existe um fora da lei’. A relação originária da lei com a vida não é a aplicação, mas o abandono. A potência insuperável do *nómos*, a sua originária ‘força da lei’, é que ele mantém a vida em seu bando abandonando-a.” (AGAMBEN, 2010, p. 35).

¹¹⁵ “A ligação do país à ordem revolucionada do capital e das liberdades civis não só não mudava os modos *atrasados* de produzir, como os confirmava e promovia na prática, fundando neles uma evolução com pressupostos *modernos*, o que naturalmente mostrava o progresso por um flanco inesperado. O estatuto colonial do trabalho, desassistido de quaisquer direitos, passava a funcionar em proveito da recém constituída classe dominante nacional, a cujo adiamento a sua continuidade interessava diretamente. A mão-de-obra culturalmente segregada e sem acesso às liberdades do tempo deixava portanto de ser uma sobrevivência passageira, para fazer parte estrutural do país livre, a mesmo título do parlamento, a constituição, o patriotismo revolucionário etc.” (SCHWARZ, 2000, p. 38). Roberto Schwarz aponta a contradição entre norma e infração devido à incongruência entre constituição liberal e escravidão – “além de infração, a infração é a norma, e a norma, além de norma, é infração” (SCHWARZ, 2000, p. 43) –, mas não percebe que essa contradição, na verdade, é uma forma de funcionamento do direito, durante o Império, marcado pelo estado de exceção da lei a partir da figura da mão de obra escrava.

O vínculo entre o estado de exceção e o campo econômico se estabelece a partir da esfera semântica relativa ao mundo doméstico e gerencial próprio do que Agamben (2011) denomina de paradigma da *oikonomia*, cujo significado é de administração da casa (AGAMBEN, 2011). A noção de *oikos* (casa)¹¹⁶ pressupõe uma gama de atividades não implicadas num sistema de normas, mas geridas e administradas conforme a organização funcional da casa. O campo da *oikonomia*, fortemente marcado ou mesmo capturado pela esfera do paradigma teológico cristão¹¹⁷, é da ordem de uma práxis imanente às ações da vida, cujo sentido anárquico repousa na sua característica totalmente desprovida de uma fundamentação ontológica e normativa ancorada em alguma figura transcendente. Nesse sentido, o funcionamento do governo, do gerenciamento do universo caótico de ações do mundo, deve ser articulado à posição de uma autoridade soberana, de modo a produzir uma máquina bipolar e biopolítica capaz de estabelecer uma correlação, sempre frágil, porque fraturada, entre a autoridade e a administração da vida. Ou seja, o domínio das ações, do agir humano, deve ser legitimado ontologicamente e eticamente pela ordem representada pelo soberano.

A fratura e a articulação entre esses dois universos – do agir e do ser, do governo e do soberano – correspondem à dupla estrutura do direito ocidental, materializada na coexistência entre as instâncias heterogêneas e mesmo antagônicas da *auctoritas* e da *potestas*: “um elemento normativo e jurídico no sentido estrito – que podemos inscrever aqui (...) sob a rubrica da *potestas* – e um elemento anômico e metajurídico – que podemos designar pelo nome de *auctoritas*” (AGAMBEN, 2004, p. 130). O termo *auctoritas* deriva de uma esfera semântica, presente no direito privado e no público¹¹⁸, relativa ao poder de uma

¹¹⁶ “(...) importa não esquecer que *oikos* não é a casa unifamiliar moderna nem simplesmente a família ampliada, mas um organismo complexo no qual se entrelaçam relações heterogêneas, que Aristóteles distingue em três grupos: relações ‘despóticas’ senhores-escravos (que costumam incluir a direção de um estabelecimento agrícola de dimensões amplas), relações ‘paternas’ pais-filhos e relações ‘gâmicas’ marido-mulher.” (AGAMBEN, 2011, p. 31).

¹¹⁷ “A teologia cristã não é um ‘relato sobre os deuses’; é imediatamente economia e providência, ou seja, atividade de autorrevelação, governo e cuidado do mundo. A divindade articula-se em uma trindade, mas esta não é uma ‘teogonia’ nem sequer uma ‘mitologia’, e sim uma *oikonomia*, a saber, ao mesmo tempo articulação e administração da vida divina e governo das criaturas” (AGAMBEN, 2011, p. 61-62).

¹¹⁸ “No âmbito do direito privado, (...), *autorictas* é a propriedade do *auctor*, a saber, da pessoa que intervém para conferir validade jurídica ao ato do sujeito que, por si só, não pode conferi-lo. Assim, a *autorictas* do tutor autoriza juridicamente os atos do incapaz, a *autorictas* do pai, o matrimônio do filho. (...). É necessário notar que a força do *auctor* não provém de nenhuma forma de representação jurídica, mas de um poder impessoal que possui a pessoa do *auctor*, do pai. No âmbito do direito público, a *autorictas* designa a prerrogativa do senado, dos *patres*; distinta da potestas dos magistrados. A *autorictas patrum* intervém, por exemplo, para ratificar e fazer

pessoa capaz de outorgar legitimidade ao ato de outro sujeito. Assim, a validade de algum ato jurídico – a sua existência no mundo do direito – não possui origem em si mesma; é necessária a atuação de alguma instância (*auctoritas*) cuja ação visa dar força à ação de outro. Portanto, todo ato normativo é produto de uma coautoria: daquele que outorga poder e do outro que executa a norma. A *auctoritas* é a face anômica que, sob a forma da decisão soberana, suspende a norma, sem anular completamente o direito, para validá-la em outras circunstâncias.

O significado biopolítico da dialética da *auctoritas* e da *potestas* aparece exatamente no dispositivo que articula esses dois planos da ordem jurídica: o estado de exceção. A suspensão da norma, na verdade, tem como referência a própria vida, derivando também desta. Nesse sentido, o paradigma da *oikonomia* – sua característica caótica, imanente às ações humanas – adquire uma face de governo e gestão da vida a partir do estreito vínculo com o estado de exceção.¹¹⁹

A dupla face da ordem jurídica aparece em *A menina morta* e *Grande sertão: veredas* de modo distinto. No caso da obra de Cornélio Penna, a gestão da vida adquire legitimidade a partir da estrutura da família patriarcal, na qual a figura do Comendador encarna a *auctoritas*, outorgando validade jurídica aos atos violentos dos feitores contra os escravizados. Além disso, o campo da gestão da vida familiar e da casa é levado a termo por Dona Virgínia, que atua legitimada pela presença do Senhor, no sentido de governar a conduta de Carlota, de cuja vida deriva a norma do matrimônio. É um jogo de força traduzido num combate permanente entre essas duas personagens. Essa luta constante expressa a tentativa de governar o comportamento da filha do Senhor e a resistência de Carlota de aceitar em se constituir no domínio de aplicação da norma:

Dona Virgínia (...) virou-se para Carlota tal um guerreiro pronto para o combate. – Precisamos saber (...) se a menina resolveu qualquer coisa juntamente com a prima Condessa. O Comendador entregou a ela toda a direção do negócio do casamento, e me disse ser seu desejo que tudo se fizesse de forma rápida. Não sei fazer segredos nem posso fugir ao dever que me cabe, como sua parenta mais próxima e mais velha, de tudo tornar claro e de acordo com a tradição entre nós, das velhas famílias do Império (PENNA, 1970, p. 358).

plenamente válidas as decisões dos comícios populares. Aqui se utiliza a mesma fórmula da qual se serve o tutor para validar a ação de um menor: *auctor fito*” (CASTRO, 2012, p. 83-84).

¹¹⁹ “Os paradigmas do governo e do estado de exceção coincidem na ideia de uma *oikonomia*, de uma práxis gerencial que governa o curso das coisas, adaptando-se a cada vez, em seu intento salvífico, à natureza da situação concreta com que deve medir força.” (AGAMBEN, 2011, p. 64).

A fala de Dona Virgínia deixa claro que sua ação está ancorada na duplicidade *auctoritas* e *potestas*. O seu ato de guerra contra Carlota ancora-se no poder emanado pela tradição dos Albernaz e também pelo próprio patriarca. O estado de exceção, mobilizado por Dona Virgínia, visa instrumentalizar a vida de Carlota como ponto de articulação dos aspectos da máquina biopolítica do Grotão, de maneira a instituir um limiar de indiferenciação entre vida e direito, anomia e norma, *auctoritas* e *potestas*.

No caso de *Grande sertão: veredas*, além da autoridade mística de Medeiro Vaz e Joca Ramiro, pode-se pensar que a personagem Zé Bebelo encarna a coincidência e a indistinção entre *auctoritas* e *potestas* pelo fato de demonstrar uma relação mais íntima com o paradigma gerencial da economia. Embora tenha seu discurso legitimado pelo Estado republicano, Zé Bebelo desempenha, ao mesmo tempo, o papel do soberano e daquele que visa domesticar a anomia do sertão. A união dos dois aspectos do direito resulta do seu papel de soberano e da sua defesa da lei republicana. O vínculo estreito entre soberania e governo baseia-se no modelo de domesticação e controle da vida ancorado no olhar curioso desdobrado na preocupação de um cuidado e no tratamento daquilo que está fora da norma. A entrada no Sucruíu representa a curiosidade de conhecer um povoado esquecido no fundo do sertão, marcado pela doença e pela pobreza: “Do perigo mesmo que estava maldito na grande doença, eles sabiam ter quanta cláusula” (ROSA, 2009, p. 255). É a experiência do olhar soberano calcado na cultura da curiosidade sobre os doentes e pobres que, ao buscar tratar e curar, expropria a vida do outro, sobretudo de seu *oïkos* (DERRIDA, 2008). O gesto de Zé Bebelo espelha a percepção do exército brasileiro de Euclides da Cunha em relação a Canudos. A mistura entre curiosidade e tratamento aparece no espanto ao se deparar com a fisionomia dos sertanejos, com as suas formas de lutar e com o modo como o arraial fora construído. A curiosidade se desdobra em tratamento exatamente no ato mesmo de destruir Canudos, e a cabeça de Antônio Conselheiro serve como objeto da curiosidade científica e da expropriação do saber soberano.

É preciso pensar na imagem do chefe Urutu-Branco como a possibilidade de focar a bestialidade do soberano não apenas como evidência de um autômato ou de uma marionete, mas também pelo viés da pulsão que o anima. Ao realizar o pacto nas Veredas-Mortas, Riobaldo se metamorfoseia em Urutu-Branco, dando a ver a engrenagem que movimenta a máquina da soberania: “De despico, olhei: eles nem careciam de ter nomes – por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam. Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo” (ROSA, 2009, p. 286). Aqui, há o entrelaçamento do elemento anômico da *auctoritas* – *para viver e para morrer, era que valiam* – e a ação normativa e gerencial da *potestas* de

dispor do mundo, de moldá-lo conforme sua vontade de poder. A brutalidade do poder soberano, conjugando à violência de instauração e à de manutenção do direito de que fala Benjamin, aparece no momento em que o Urutu-Branco transforma os catrumanos na figura do bando, impondo-lhes o domínio da exceção para fazer de suas vidas o campo de vigência do poder:

Ah, os catrumanos iam de ser, de refrescos. Iam, que nem onças comedeiras! Não entendiam nada, assim atarantados, com temor ouviam minha decisão. – “Filho-da-mãe!” – eu declarei. Tive de repente fé naqueles desgraçados, com suas desvalidas armas de toda antiguidade, e cabaças na bandola, e panelas de pólvora escura e fedor de fumaça ceguenta. Adivinhei a valia de maldade deles: soube que eles me respeitavam, entendiam em mim uma visão de glória (ROSA, 2009, p. 289).

A captura dos corpos dos catrumanos atende ao objetivo do Urutu-Branco de aumentar seu poder de morte para concretizar seu projeto de vencer a guerra e obter a glória (FINAZZI-AGRÒ, 2013). A máquina biopolítica do poder ocidental é desvendada internamente pela percepção do narrador a respeito daquelas pessoas. A captura dessas vidas, fazendo-as não apenas o espaço de vigência da lei, mas também o instrumento mesmo de poder de morte do soberano, revela a estrutura do estado de exceção permanente, pois Urutu-Branco figura a coincidência e a indistinção entre *auctoritas* e *potestas*. Assim, ao contrário da ação gerencial de Zé Bebelo com vistas à normatização legal do aspecto heteróclito do sertão, Urutu-Branco assume o heteróclito, a pobreza e a marginalidade dos catrumanos, para impor-lhes um estado de exceção permanente capaz de aumentar a letalidade do seu poder de morte.

O Grotão e o sertão representam o espaço limiar e ao mesmo tempo vazio do estado de exceção. Nesses lugares, a lei, ao vigorar a partir de sua própria suspensão, tem como domínio de sua vigência a vida própria do *homo sacer*. O limiar aqui tem a potência de desativar as dicotomias entre natureza e sociedade civil, anomia e lei, direito e vida, na medida em que o poder soberano instaura sua autoridade por meio da violência da exceção e fundamenta a ordem baseada na bestialidade assassina do poder. Essas oposições tradicionais diante da vida nua das populações sertanejas, dos escravos e mulheres do Grotão passam a vigorar em sua total indiferença, o que expõe a condição medonha e abismática desses viventes que vivem na exceção do bando soberano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa de *Grande sertão: veredas* e *A menina morta* percorreu caminhos de reflexões críticas interligadas por um fio condutor: a violência. Nesse sentido, o tema da violência, em suas diferentes modalidades, funciona como elemento que estabelece a conexão entre os vários conceitos mobilizados na leitura dos dois romances. Essa rede de conceitos – comunidade, herança, biopolítica, estado de exceção, memória, perdão, entre outros –, serve como um repertório teórico que fundamenta a leitura dos sistemas de poder, das formas de opressão e dos modos de contato com a alteridade encenados em *A menina morta* e em *Grande sertão: veredas*.

A construção teórica desse olhar comparativo também procurou tensionar criticamente a relação das duas obras com a história do Brasil. Nesse sentido, o enfoque sobre a família patriarcal, a escravidão, o favor e o estado patrimonial se diferencia das leituras de autores clássicos do pensamento social brasileiro na medida em que os aspectos sociais são analisados e tensionados pelos conceitos de comunidade, herança, *homo sacer*, estado de exceção e biopolítica, o que permite pensar de outra maneira não apenas o fenômeno da violência na história do Brasil, mas também a relação desta com as obras em questão.

A aproximação da história e da literatura se baseia na problematização pela qual as vozes narrativas de Rosa e Penna submetem o conceito de formação que fundamenta o olhar histórico e sociológico de Antonio Candido, Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Esse conceito adquire, assim, o estatuto de episteme (SANTIAGO, 2014), conformando múltiplas visões de diferentes discursos científicos e artísticos sobre o Brasil, sua história, sua cultura e identidade: “‘formação’ funda e estrutura, no século 20 brasileiro, os múltiplos saberes confessionais, artísticos e científicos que compartilham certas características gerais ou formas do nosso ser e estar em processo de desenvolvimento” (SANTIAGO, 2014, p.1). Assim, a noção de formação possui um caráter imunitário, pois seu sentido implica o desejo nacional de autonomia política e literária, possibilitando um amadurecimento cultural capaz de colocar o Brasil no mesmo patamar civilizatório das nações modernas da Europa. (SANTIAGO, 2014). A imunização do paradigma da formação está, então, na sua vontade de neutralizar a figura da alteridade (o africano e o ameríndio), principalmente pela superação da história colonial do Brasil, sobrepondo ao outro tanto os valores europeus como a edificação de uma identidade nacional espelhada pelo seu sistema literário.

Grande sertão: veredas e *A menina morta* desestabilizam esse caráter autoimune atribuído pela episteme da formação à literatura quando encenam, em suas narrativas, a morte e o velório tanto de Diadorim quanto da filha mais nova da família Albernaz. Aqui, as noções de imagem dialética e herança, abordadas, respectivamente, a partir de Didi-Huberman e Jacques Derrida, são importantes para pensar esses dois cadáveres, apresentados na cena inicial do livro de Penna e na cena final do livro de Rosa como projeções da emergência da comunidade. A espectralidade dos dois corpos mortos, rasurando a concepção de origem subjacente ao conceito de formação, convoca a herança do comum, acolhida e recebida tanto por Riobaldo como pelas personagens de *A menina morta* e pelo narrador cornelianiano. As duas pontas extremas dos dois romances – o início de um e o fim de outro – se entrelaçam nas figuras desses dois cadáveres, cujas imagens apresentam a injunção de herdar uma comunidade de espectros, recalcada e imunizada na formação do sujeito coletivo da nação.

O conceito de herança de Derrida configura uma maneira de pensar os textos em questão diferente da concepção tradicional de formação. Se esta pressupõe uma visão contínua, linear e progressiva da história nacional, a herança é uma atividade interpretativa que assume determinado legado para criticá-lo e repensá-lo diferentemente. No caso dos dois romances, suas vozes narrativas herdam legados discursivos – *Os sertões*, *Facundo*, *Raízes do Brasil*, *Os donos do poder*, entre outros –, tensionando-os para testemunhar um modo de estar com o outro marcado pela comum ausência de identidade.

A figura da comunidade, proposta nos termos de Roberto Esposito, é dramatizada pelos dois romances como uma herança. Acolher o legado do comum não significa uma forma de comunhão, mas, sim, a despossessão de si e o desmoronamento das agências políticas a partir do surgimento do *munus*, do dom ou do dever para com o outro. O horizonte da morte, nos dois romances, espelha uma ruptura dos dispositivos de subjetivação, encenando-os em forma de ruína ou em sua transitoriedade, de maneira a instaurar uma relação com a alteridade baseada na expropriação comum da subjetividade. Assim, herdar a *communitas* significa, nos dois romances, compartilhar com o outro um espaço do impróprio, em que o encontro, o contato, com a diferença sinaliza um movimento de sair de si.

A tensão dos enredos de *A menina morta* e de *Grande sertão: veredas* expressa a contradição de uma dupla herança: há o legado do direito, da lei e do poder que se projeta nas trajetórias das personagens Carlota, Diadorim e Riobaldo. Aqui, abre-se o significado trágico de seus destinos, uma vez que suas vidas são programadas com vistas a consertar o direito, a apagar o crime devido à criação da ordem e da lei. Ao longo da travessia, as personagens deslocam essa tarefa, expondo os mecanismos de poder. Suas atuações evidenciam o

funcionamento do poder soberano, sua característica fálica e bestial, bem como a própria estrutura de exceção mantida no Grotão e no sertão, em que a soberania se funda pela indistinção entre a vigência da lei e a vida.

Riobaldo, Carlota e Diadorim, ao não assumirem completamente a injunção do poder, acenam para o desmoronamento e a ruína dos mecanismos políticos e jurídicos do direito, de maneira a deixar exposta a ferida e o trauma decorrentes da violência instauradora da ordem política. A origem, assim, adquire um significado fantasmático; não é um começo irradiador de sentido, mas metaforiza um fundo oco, por cujo vazio emergem os espectros mortos e destruídos na construção política da nação. Ao contrário de reforçar os mecanismos do direito, a trajetória das três personagens aponta para o surgimento da justiça, visto que suas ações são uma forma de endereçamento ao outro, tanto no contato com as memórias dos escravizados e das mulheres do Grotão quanto no ato mesmo de testemunhar a existência dos cadáveres de muitos companheiros jagunços durante a guerra entre os chefes do sertão.

Os cadáveres de Diadorim e da Menina, bem como dos jagunços mortos nas lutas do sertão ou dos mortos narrados pelas histórias das mucamas do Grotão, interpelam Riobaldo e Carlota a conviver com os fantasmas, a não recalá-los, a elaborá-los num luto produtor de esquecimento. Essa cristalização da morte, representada também por Diadorim e pela Menina, faz com que Riobaldo e Carlota passem a viver na condição de um tempo de espera, cuja característica fora do eixo e deslocada impõe uma temporalidade do ainda não. Ou seja, ambas as personagens vivem num impasse: a impossibilidade de esquecer completamente o passado, de deixá-lo para trás, e, ao mesmo tempo, a espera de um futuro que não chega. Essa aporia temporal revela que as vidas de Carlota e Riobaldo são marcadas por um luto impossível de ser elaborado, o que abre espaço para a temporalidade preenchida pela memória do outro. Aqui, o luto impossível se torna o tempo próprio da comunidade, na medida em que a impossibilidade de elaborar a perda e de superá-la faz com que a memória da alteridade não seja assimilada pela figura do mesmo, isto é, o luto fracassado permite a sobrevivência permanente da alteridade, cuja irredutibilidade impede a sua apropriação por parte de outro *ego*. O ser enlutado de Carlota e de Riobaldo espelha a própria condição do Brasil – a história da construção nacional não consegue realizar o esquecimento de seus crimes e assassinatos. A nação, portanto, habita uma temporalidade sempre à espera de um passado que não passa, porque os mortos regressam como fantasmas a assombrar e impedir a consolidação de um futuro que não chega.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADONIAS FILHO. “Os romances da humildade”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. p. XIII-XLVI.

AGAMBEN. Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo, Boitempo, 2004.

_____. “O autor como gesto”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007, p. 55-63.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Nicastro Honesko. Chapecó, SC, Argos, 2009.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

_____. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo (Homo Sacer II)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2011.

_____. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento (Homo Sacer II, 3)*. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

_____. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

ANDRADE, Mario. “Nota preliminar a Dois romances de Nico Horta”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, p. 171-175.

ANDRADE, Sonia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*. São Paulo, Loyola, 1985.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, 40, nov. 1994, p. 8-29.

ARRYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro, J. Olympio; [Brasília]: INL, 1984.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2011.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras escolhidas, Vol. I.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.

_____. “Para uma crítica da violência”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

_____. “O colecionador”. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.237-262.

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

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo, Edições Loyola, 2005.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Grande sertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BUENO, Luís. “Cornélio Penna”. In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo, Edusp, 2006, p. 525-549.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Trad. André Cechinel. Florianópolis, Editora da UFSC, 2014.

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*, 3. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p.101-126.

_____. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa. Seleção de textos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, col. Fortuna Crítica. p. 294-310.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Johns Hopkins, 1996.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz Almeida Magalhães. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.

CONTINENTINO, Ana Maria. “O luto impossível da desconstrução”. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro, NAU Editora, Ed. PUC-Rio, 2008, p. 59-87.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2004.

COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa. Seleção de textos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, col. Fortuna Crítica.

CRAGNOLINI, Mônica B. “*Adieu, adieu, remember me: Derrida, a escritura e a morta*”. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro, NAU Editora: Ed. PUC-Rio, 2008, p. 41-54.

CARDOSO, Marília Rothier. “Imagens de arquivo: cartas de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna”. In: SUSSEKIND, Flora (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. P. 214-221.

CUNHA, Euclides. *Os sertões: a campanha de Canudos*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963.

CUNHA, Fausto. “Forma e criação em Cornélio Penna”. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970, p. 119-141.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo, Brasiliense, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume-dumará, 1994.

_____; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã... diálogos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. “O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero?” In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo, Estação Liberdade, 2005, p. 45-92.

_____. *A força da lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perronne-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

_____. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

_____. *Séminaire La bête et le souverain*. Volume I (2001- 2002). Paris, Éditions Galilée, 2008.

_____. *Pardonner: l'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris, Éditions Galilée, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. “Sobretudo... o perdão – (im)possibilidade, alteridade, afirmação”. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (Org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro, NAU Editora, Ed. PUC-Rio, 2008, p. 13-38.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*. Org. Elena Palmero González; trad. Ary Pimental. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2014.

ESPOSITO, Roberto. *Catégories de l’impolitique*. Trad. Nadine Le Lirzin. Paris, Edition de Seuil, 2005.

_____. *Dom e dever– entrevista com Roberto Esposito. Cadernos de Leitura, n. 31*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, p. 1-8.

_____. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa, Edições 70, 2010.

_____. *Third person: politics of life and philosophy of the impersonal*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press, 2012.

_____. *Communitas: the origin and destiny of community*. California, Stanford University, 2010.

_____. *Immunitas: the protection and negation of life*. Cambridge, UK; Malden, MA, Polity, 2011.

_____. *Terms of the political: Community, Immunity, Biopolitics*. New York, Fordham University press, 2013.

_____. *Persons and Things: from the body’s point of view*. Cambridge, UK e Malden, USA, 2015.

EULÁLIO, Alexandre. “Os dois mundos de Cornélio Pena”. In: EULÁLIO, Alexandre. *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1989, p. 15-32.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo, Ed. SENAC; Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2003.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Pref. Gabriel Cohn. São Paulo, Globo, 2012.

FELMAN, SHOSHANA. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo, EDIPRO, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, Editora UNESP, 2013.

_____. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

_____. Aporia e passagem: a sobrevivência do "trágico" em Guimarães Rosa. In: *SCRIPTA*. (Belo Horizonte), vol.5, n.10, 2002, p. 122-128

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. "Outros espaços". In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado da Mota. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 411-422. (Coleção Ditos e Escritos, v.3).

_____. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

_____. *A microfísica do poder*. Trad. e Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro, NAU, 2003.

_____. *Em defesa da sociedade: curso Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Editora WMF Martins fontes, 2010.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro, Vozes, 2011.

_____. *Os anormais: curso Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2010.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocratas*. São Paulo, UNESP, 1997.

FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. V. 12, p.171-194.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo, Penguin classics, Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo, Global, 2004.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo, Ed.34, 2006.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 2005.

GALVÃO, WALNICE. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: veredas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de Guimarães Rosa*. 2013. 332 f. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GINZBURG, Jaime. “Uma tendência na Literatura Brasileira: a narrativa de confinamento” (acesso: abril de 2016). <https://www.youtube.com/watch?v=OtoLqJ-Byt8&&index=5&list=PLKNRHYREldNIJh6ShNOxvjDWIMcn6UkMv>

HANSEN, João Adolfo. *O o: ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo, Hedra, 2000.

_____. *A imaginação do paradoxo. Floema - Caderno de Teoria e História Literária*. Ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006.

_____. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, p. 29-49.

HARDMAN, Francisco Foot. “O fantasma da nacionalidade”. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: ou civilização e barbárie*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 459-480.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

IVO, Ledo. “A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna”. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, p. LIII-LXVIII.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. “Alegoria e política no sertão rosiano”. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008, p. 400-423.

LIMA, Luís Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.

_____. “Ficção: as linguagens do modernismo”. In: ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 69-86.

LOPES, DENILSON. *Nós os mortos: Melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabian. *A comunidade dos espectros: I. Antropotecnica*. Trad. Alexandre Nodari e Leonardo d'Avila de Oliveira. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2012.

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz de nome de seus personagens*. Martins Fontes, São Paulo, 1991.

MARQUES, Reinaldo. "Grafia de coisas, grafia de vidas". In: SOUZA, Eneida Maria de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2009.

_____. "O arquivo como figura epistemológica". In: *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 21, p. 13-23, 2007.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2010.

_____. *A menina morta: a insuportável comédia*. Belo Horizonte, UFMG, 1979 (dissertação de mestrado).

_____. "Posfácio". In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. São Paulo, Artium, 1997. p. 472-482.

_____. "Fantasmagorias da nação". In: *VIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Anais VIII Congresso Internacional Abralic*. Belo Horizonte, 2002. 1 CD.

_____. "As casas assassinas". In: MIRANDA, Wander. *Nações literárias*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2010, p. 67-76.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – Literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte, Autêntica.

NASCIMENTO, Evando. "O perdão, o adeus e a herança em Derrida. Atos de memória". In: _____. (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo, Estação Liberdade, 2005, p. 9-41.

NUNES, Benedito. *A rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro, DIFEL, 2013.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

- PASSOS, Cleusa R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, Hucitec; FAPESP, 2000.
- PASTA JÚNIOR, J. A. *O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil –Novos Estudos Cebrap*, n 55, nov., 1999, p. 61-70.
- PELBART, Peter. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras, 2011.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- _____. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008.
- _____. *A menina morta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. “Sarmiento, escritor”. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: ou civilização e barbárie*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 09-41.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do Grande sertão*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura e Educação, 1958.
- RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas”. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG, PosLit, 2002, p. 48-68.
- RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo, Editora UNESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Org. e pref. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009. v.1 e v.2.
- _____. “Grande sertão: veredas”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa; organização e prefácio Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2009, v.2, p. 07-395.
- ROSENFELD, Kathrin Holzemayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Imago Ed.; São Paulo, EDUSP. 1993.
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas, SP, Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo, Nankin, EDUSP, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo*. Folha de S. Paulo, 7 de setembro. 2014.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Estudo Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: ou civilização e barbárie*. Trad.Sérgio Alcides. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo, Companhia da Letras,2005.

SCHWARZ, Roberto. “Grande sertão: Estudos”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa. Seleção de textos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, col. Fortuna Crítica, p. 378-389.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SCRIPTA. (Belo Horizonte), vol.5, n.10, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. In:**Alea**. Vol. 11 no. 1 Rio de Janeiro jan/jun. 2009.

_____. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo, Escuta, 2000.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

_____.; OTTE, Georg; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Diário de Guerra de João Guimarães Rosa*. Documento do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Homens provisórios. Coronelismo e jagunçagem em *Grande sertão: veredas*”. In: **SCRIPTA**. (Belo Horizonte), vol.5, n.10, 2002. p. 321-333.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

GLOSSÁRIO

Biopolítica: Roberto Esposito analisa o conceito de biopolítica abordando o seu sentido ambíguo e instável. A instabilidade da categoria de biopolítica decorre dos termos que compõem essa expressão. No que se refere à origem grega do léxico, sobretudo o seu significado aristotélico, o termo *bíos* significa vida politicamente qualificada de um indivíduo ou de um grupo. O sentido indecível da biopolítica repousa na referência a uma dimensão da vida não explicitada em seu léxico: a *zoé*, isto é, a vida apenas em sua condição biológica, a partir de cujo substrato natural emerge a *bíos*. Assim, a formulação do conceito de biopolítica é semanticamente instável, pois o seu léxico não faz referência a esse elemento, que implicitamente compõe o sentido de biopolítica, ou seja, a própria *zoé*. Além disso, essa instabilidade semântica decorre também da própria conceituação do termo *zoé*, cujo significado problemático reside na dificuldade de se conceber uma vida absolutamente natural, uma vez que a *zoé* é penetrada pela política para a produção de uma determinada forma de vida. Nesse sentido, a dimensão natural da vida apresenta uma conotação formal, pois a sua constituição biológica é atravessada, sobretudo contemporaneamente, pela técnica. Essa dupla zona de indiciabilidade propicia que a noção de biopolítica tensione a capacidade interpretativa das categorias clássicas de lei, soberania, contrato e democracia, de maneira a envolver o discurso político moderno a partir de uma dimensão exterior ao seu tradicional aparato hermenêutico. Essa exterioridade, introduzida pela biopolítica, refere-se à emergência da vida nos processos políticos, o que significa que a política passa a ser necessariamente uma política da vida. A centralidade da vida nos processos políticos – além de esvaziar de sentido as distinções modernas entre o público e o privado, o Estado e a sociedade, o local e o global, dicotomias estas que organizavam a ordem jurídico-política – aponta para uma distinção conceitual relativa ao governo *da* ou *sobre* a vida. Roberto Esposito explica que essa alternativa conceitual manifesta-se na distinção dos termos biopolítica – entendido como uma política capaz de repensar a vida a partir da vitalidade do seu conteúdo comunitário – e biopoder – entendido como um comando imunitário da política sobre a vida, tendo em vista a sua autoconservação.

Esse horizonte político e social presente no conceito em questão se desdobra num embate hermenêutico a respeito dos significados dos dois léxicos que constituem a categoria de biopolítica. Roberto Esposito destaca historicamente três correntes de abordagem do conceito. A primeira, de caráter organicista, contesta o discurso político moderno – principalmente a noção hobbesiana de Estado segundo a qual o soberano é uma instituição

artificial criada para interditar a natureza conflituosa do homem – e apresenta uma concepção orgânica de Estado como uma continuação do substrato natural da vida humana. Nesse sentido, a instituição política se configura num corpo biológico composto pelo conjunto corporal dos indivíduos. A segunda corrente confere um sentido antropológico à noção de biopolítica, definindo-a como um estudo do Estado e da sociedade baseado nas leis biológicas que constituem a vida humana. A terceira abordagem da biopolítica concebe a ordem política não como uma superação do estado de natureza conforme a filosofia política moderna, mas como o resultado da origem genética e biológica da existência. O comportamento político é compreendido e estudado conforme os conceitos da ciência biológica, principalmente a teoria evolucionista de Darwin. O discurso dessa abordagem assume um significado contraditório de natureza, pois o entendimento de que o *bios* é o dado objetivo sobre o qual se fundamenta a vida política confere um potencial normativo e prescritivo ao biológico. Isso implica uma ideia de política e de história humana regida pela realidade biológica e natural da vida. Portanto, há um deslizamento interpretativo entre a explicação das instituições sociais baseada nas leis biológicas e uma vontade de normatização da vida política a partir do seu código natural.

Dentro dessa perspectiva histórica, Roberto Esposito destaca a obra de Michel Foucault exatamente por se distanciar das correntes precedentes, embora mantenha um ponto em comum com elas relativo à crítica à forma como a modernidade construiu as relações entre política, natureza e história. O horizonte analítico de Michel Foucault é marcado por uma investigação dos conceitos políticos modernos, revelando que a vida é a força propulsora da qual emergem e para a qual apontam as dialéticas conceituais da filosofia política, tais como a política e o direito, o poder e a lei, o soberano e os indivíduos. O método arqueológico e genealógico de Foucault, que conforma o seu olhar sobre a história, problematiza o conceito de vida, tratando-o não como um dado imutável da natureza biológica, conforme as abordagens anteriores, mas como um produto de forças históricas e políticas. Assim, a noção de biopolítica pressupõe uma mútua implicação entre vida, política e história, visto que esses três elementos se afetam mutuamente. Essa desconstrução epistemológica gera uma noção de biopolítica que considera a vida como um ponto de intersecção entre a natureza e a história: a vida é, de um lado, o limite biológico da história, isto é, a sua exterioridade, e, de outro, o componente permanente da historicidade humana, pois é marcada pelas técnicas e dispositivos de saber e poder. Portanto, a modernidade é o tempo em que a vida se torna o objeto dos mecanismos e dispositivos de poder que têm por objetivo o controle da exceção patológica do homem e também a ampliação e a intensificação dos desempenhos da vida.

Michel Foucault não escapa do choque semântico materializado pela incompatibilidade entre os termos que compõem o léxico da biopolítica. A contradição entre vida e política manifesta-se na comparação, estabelecida por Foucault, entre o poder soberano e a biopolítica. A aproximação entre esses dois regimes jurídicos revela uma tensão própria ao funcionamento biopolítico do poder: ou a produção da subjetivação, tornando o sujeito o objeto da política, ou a produção da morte. Essa divergência expressa-se na conhecida distinção de Foucault entre o deixar viver e o fazer morrer, relacionado ao direito do soberano, e o fazer viver e o deixar morrer próprio desse novo direito surgido com a modernidade. Ao contrário de atuar a partir de uma autoridade soberana capaz de subtrair dos súditos os seus bens e as suas próprias vidas, o regime biopolítico funciona por meio do poder pastoral, da arte de governo e da ciência da polícia. Em primeiro lugar, o poder pastoral utiliza a prática da confissão para subjetivar os indivíduos, tornando-os sujeitos, isto é, sujeitos ao controle de outro, e, por meio dessa submissão a uma autoridade pastoral, o sujeito reconhece-se enquanto indivíduo dotado de consciência e identidade. Em seguida, a arte de governar atua num eixo diferente do soberano: enquanto que este visa auto-conservar-se e desenvolver a própria capacidade institucional, a conduta do governo visa não apenas à obediência daqueles que governa, mas também ao bem-estar dos mesmos. Assim, o foco é inscrever-se nas práticas e exigências da vida dos governados com a finalidade de ampliar seus horizontes, intensificar seus rendimentos e aumentar seus desempenhos e, com isso, reforçar a força do próprio poder constituído. Por fim, a polícia não é entendida como um aparelho do estado que visa combater os inimigos da ordem; ao contrário, há uma afirmação positiva subjacente à noção de ciência da polícia baseada em práticas que visam favorecer a experiência individual e coletiva. O objetivo é estabelecer um vínculo entre o desenvolvimento da vida dos indivíduos e o aumento da potencialidade da força do Estado.

A mútua implicação entre o desenvolvimento da vida e o aumento da potencialidade da política – proporcionada pela biopolítica – encontra o paradoxo representado pela produção em massa da morte na modernidade. Essa contradição suscita a questão relativa ao poder, baseado na proteção e ampliação da vida, se converter em poder de morte. Ou seja, como a biopolítica se transforma em tanatopolítica? A resposta de Foucault indica uma co-presença desses dois vetores contraditórios – a soberania e a biopolítica –, que se sobrepõem ou se justapõem num limiar de indistinção. Essa tensão recíproca mantém um significado de indecidibilidade materializado na articulação dos dois regimes de poder: ou o poder soberano incorpora os dispositivos biopolíticos ou a biopolítica utiliza o direito de morte do soberano. Essa articulação antinômica conduz o pensamento de Foucault a pensar os

significados dos regimes totalitários e as guerras do século XX com os processos sociais e políticos dos séculos anteriores. O racismo é o ponto de contato entre essas temporalidades, pois estabelece a junção – sempre contraditória – do antigo direito soberano com o regime biopolítico. O racismo é um mecanismo que garante a função assassina do Estado com a finalidade de não apenas garantir um modo de vida, mas sobretudo de torná-la mais saudável e pura. Essa função do racismo propicia repensar o significado da união do evolucionismo biológico com o discurso do poder, no século XIX, e do próprio genocídio colonizador. Nesse sentido, os fenômenos da guerra, da colonização, da criminalidade, da loucura, da história da sociedade com suas diferentes classes são pensados a partir da articulação antinômica entre soberania e biopolítica realizada pelo racismo. Portanto, o problema da morte e sua relação com a vida são tratados mediante o evolucionismo e o racismo.

Bando: Giorgio Agamben explica que o conceito de bando se refere à forma de relação estabelecida pela soberania. Assim, o bando é uma relação de exceção, pois a exceção é a estrutura da soberania. O bando, então, expressa o modo de relacionamento que a lei estabelece com a vida. Essa relação não é caracterizada pela aplicação da lei, ou seja, não é um modo de relacionamento em que o vivente não é posto fora da lei. O bando evidencia a situação de uma vida que foi abandonada pela lei, de maneira que o estar abandonado significa ser colocado e exposto a um situação limiar em que vida e direito, interno e externo se confundem. Nesse sentido, o bando soberano, enquanto uma relação de exceção, caracteriza-se pela vigência de uma lei completamente desprovida de significado. Portanto, a experiência do abandono, isto é, o ser banido refere-se ao ato de remeter e entregar um vivente ao poder soberano. O abandonado está submetido não a uma certa disposição da lei, mas à totalidade da lei. Portanto, o banido é confiado ao absoluto da lei.

Comunidade, comum: A filosofia política, ao longo do século XX, concebe o conceito de comunidade como um sujeito coletivo que unifica seus membros a partir do pertencimento aos mesmos atributos e qualificativos. Assim, a noção de comum refere-se à condição de comunhão das mesmas características étnicas e culturais dos membros da comunidade. Roberto Esposito propõe uma revisão dessa perspectiva, identificando no substantivo *communitas*, bem como no seu adjetivo correspondente *communis*, um campo semântico relativo à obrigação, ao dever e ao dom para com o outro. Compartilhar esse compromisso com o outro implica uma forma de relacionamento baseada não na união das pessoas em torno da propriedade de algum atributo, mas na comum expropriação das suas subjetividades. Dessa

forma, a comunidade se torna o espaço do impróprio na medida em que a contínua exposição à alteridade caracteriza uma modalidade de convivência em que os sujeitos coincidem com a própria falta de identidade. Portanto, a comunidade não é apenas o contato com a diferença representada pela alteridade, mas a expressão de que os indivíduos são constituídos e contaminados subjetivamente pela figura do outro, o que desestabiliza as fronteiras que garantem a coesão identitária e subjetiva dos sujeitos.

Impessoal: A categoria do impessoal é uma modalidade de resistência ao conceito de pessoa, opondo-se aos mecanismos de exclusão presentes nesse dispositivo e também desativando-os. O impessoal desativa a dualidade razão e corpo e, em favor de uma dimensão singular, anônima, e plural da vida, também desativa a noção de sujeito proprietário de direitos. É um olhar que enfoca aquilo que é mais singular da existência e, ao mesmo tempo, aquilo que ela possui de mais comum. O conceito de impessoal, assim, relaciona-se com o espaço da comunidade na medida em que faz emergir, ao invés da propriedade legal de direitos, a obrigação que cada um possui com o outro ou com todos os outros.

Impolítico: O conceito do impolítico reflete um exercício desconstrutivista de pensar a realidade política levando-se em conta os conflitos de interesse e de poder. Roberto Esposito pensa na categoria do impolítico para analisar uma dimensão da política que o pensamento político clássico tradicionalmente procura evitar ou simplesmente mantém escondido. A partir de uma perspectiva que visa tensionar a política ao invés de negá-la, o impolítico procura fazer emergir o conflito e a pluralidade política como realidades irreduzíveis e originárias de toda organização civil e social.

Imunidade: O conceito de imunidade, derivado do substantivo e do adjetivo latino *immunitas* e *immunis*, possui o significado oposto à obrigação e ao dom presentes no termo *munus*. A imunidade retira e libera o indivíduo da convivência compartilhada pelo *munus* imunizando-o do dever do dom. Assim, a noção de imunidade se opõe semanticamente ao conceito de comunidade porque confere ao sujeito, tanto individual como coletivo, um domínio do próprio que é capaz de proteger sua identidade do risco e do perigo representados pelo contato com o outro. Desse modo, o pensamento político moderno se caracteriza pelo paradigma imunitário, pois sua ação visa construir a concepção de indivíduo – a partir da noção jurídica da propriedade privada contida no contrato –, protegendo a integridade de sua identidade dos possíveis conflitos decorrentes da relação comunitária com os outros. A *immunitas*, então,

com a finalidade de proteger o indivíduo da ameaça do conflito e da morte representada pelo relacionamento baseado no *munus*, visa sacrificar o principal conteúdo da vida: a comum convivência com o outro. Assim, o paradigma imunitário baseia-se na lógica da medicina, atuando como um fármaco que, para proteger o corpo, incute nele uma porção do veneno. Essa lógica possui uma dimensão positiva e negativa: o aspecto positivo reside na construção das instituições do Estado, do contrato político, das leis e das normas que conformam a identidade coletiva da sociedade, protegendo-a do contato com o estrangeiro ou com alguma forma de exterioridade; o elemento negativo decorre do potencial destrutivo da lógica autoimunitária na medida em que a proteção contra algum inimigo estrangeiro gera a interiorização da violência mobilizada contra o próprio corpo político.

Munus, dom, obrigação: Roberto Esposito analisa a palavra do latim antigo *munus* relacionando o seu sentido com o ato obrigatório de doar. É a circulação obrigatória da doação. Contudo, o *munus* não é uma dinâmica de aquisição de alguma propriedade recebida e acumulada, mas um ato de doar e de dar cuja característica de reciprocidade pressupõe a subtração, a perda e a transferência. Assim, os sujeitos são unidos pelo dever de compartilhar o dom para com o outro de maneira que esse compartilhamento do dom se configura não como a adição de objetos, mas como uma modalidade de convivência baseada na falta e na incompletude.

Pessoa: Roberto Esposito faz uma análise genealógica do conceito de pessoa, abordando as contribuições do cristianismo, do direito romano e da modernidade na construção desse dispositivo, bem como nos seus efeitos sociais e políticos. A categoria de pessoa emerge de uma dimensão material – o corpo tornado coisa –, concebendo a vida humana dividida entre a parte racional ou espiritual (que se refere à pessoa) e o corpo, entendido como a parte animal. Essa separação funciona de modo que o aspecto racional possui o controle e a soberania do elemento biológico, isto é, do corpo. Assim, há uma dupla separação: a primeira diz respeito à divisão entre a pessoa e a vida animal e a segunda se refere à divergência entre a pessoa (capaz de dominar a sua parte irracional) e os incapazes de se autogovernarem, isto é, os escravizados. Assim, o elemento político da categoria de pessoa reside nessa esfera semântica que sobrepõe e justapõe homens como humanos e homens como animais, constituindo-se num instrumento pelo qual se torna matável a parte animal da pessoa.

Trauma: O termo trauma – originalmente derivado da medicina e adotado pela psicanálise – refere-se a uma ferida emocional decorrente da exposição a eventos violentos e catastróficos, gerando um distúrbio na memória, que não consegue recordar plenamente a experiência vivida. No entanto, a cena traumática retorna compulsivamente e inconscientemente na memória do sujeito. O trauma também possui uma dimensão coletiva relacionada com a experiência de grupos sociais (ou mesmo da própria sociedade) que sofreram com ações extremas e violentas. Nesse sentido, o trauma diz respeito a uma experiência histórica percebida como um passado que constantemente se projeta no presente. O retorno permanente do passado traumático revela que a história de acontecimentos violentos e catastróficos implica necessariamente a figura do outro, de maneira que o trauma de um indivíduo está relacionado com o trauma sofrido pela alteridade. Assim, o trauma é uma maneira de ouvir e abrir espaços a experiências violentas vividas pelo outro e que tradicionalmente não são reconhecidas.

Zoopolítica: Jacques Derrida elabora o conceito de zoopolítica como reação crítica à leitura de Giorgio Agamben a respeito da obra de Aristóteles. O objeto dessa crítica é a distinção rigorosa, proposta por Giorgio Agamben com base no texto aristotélico, entre *bíos*, a vida politicamente qualificada, e a *zoé*, a simples vida natural originalmente excluída da *pólis*. Para contestar a leitura de Agamben, Derrida se baseia na passagem em que Aristóteles, no livro *A política*, define o homem como animal político (*zôon politikon*), o que implica considerar a política como um atributo próprio do homem. Assim, se a política é a qualidade que define o vivente homem, Derrida conclui que este é zoopolítico. Essa noção derridiana tem como objetivo uma revisão crítica da perspectiva teórica da biopolítica, mostrando que as relações entre vida, soberania e poder – abordadas por Michel Foucault e Giorgio Agamben – não são características recentes do pensamento filosófico e político. Nesse sentido, embora considere importante as análises de Foucault e Agamben, Derrida propõe repensá-las dentro de uma noção de história caracterizada por uma temporalidade desprovida de fato fundador e decisivo, isto é, uma historicidade capaz de repensar a singularidade dos acontecimentos a partir de seus significados irreduzíveis a qualquer evento original.

Fabian Ludueña aprofunda a reflexão de Derrida a respeito da zoopolítica, abordando a política como uma ação que visa domesticar o substrato biológico para produzir o homem. Para tanto, as ações de domesticar, expandir e regular a existência biológica do homem são realizadas por tecnologias de poder, denominadas de antropotécnicas. Ludueña destaca duas antropotécnicas: a exposição romana e o cristianismo. Ludueña contesta a

primazia da figura do *Homo sacer* para a fundação da cidade e da política humanas, conforme a posição de Giorgio Agamben. Assim, a exposição (*ius exponendi*) é uma prática jurídica e política pela qual se decide o destino bio-social dos indivíduos recém-nascidos da cidade. O significado zoopolítico da exposição repousa na sua capacidade de selecionar, ao mesmo tempo, os indivíduos que deveriam viver e os que deveriam morrer. A exposição, portanto, contém em si uma política de produção tanto da vida quanto da morte. O cristianismo é outra antropotécnica, cujo sentido zoopolítico reside na produção de um espectro, Jesus Cristo, capaz de estabelecer o espaço de soberania exercido por Deus. O objetivo zoopolítico do poder de vida e de morte de Deus é controlar a vida animal do homem.