UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

TANATOGRAFIA E GEOPOESIA EM MACHADO DE ASSIS E JOSÉ J. VEIGA: O SOL NASCENTE EM NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS

BRASÍLIA – DF
2026

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

TANATOGRAFIA E GEOPOESIA EM MACHADO DE ASSIS E JOSÉ J. VEIGA: O SOL NASCENTE EM NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB – como requisito final para a obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASILIA – DF
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dP324t

de Paula Neto, Marcos Eustáquio
Tanatografia e geopoesia em Machado de Assis e José J. Veiga: o sol nascente em narrativas subterrâneas / Marcos Eustáquio de Paula Neto; orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior. Brasília, 2026.
192 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, 2026.

1. Machado de Assis. 2. José J. Veiga. 3. Tanatografia. 4. Geopoesia. 5. Narrativa Subterrânea. I. Silva Junior, Augusto Rodrigues da, orient. II. Título.

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

TANATOGRAFIA E GEOPOESIA EM MACHADO DE ASSIS E JOSÉ J. VEIGA:
O SOL NASCENTE EM NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS

Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito final para obtenção do grau de Doutor, **aprovada em 29 de janeiro de 2026** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (Poslit/UnB)
(Presidente da banca)

Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (Poslit/UnB)
(Examinadora interna)

Profa. Dra. Rosa Amélia Pereira da Silva (IFB/ Brasília)
(Examinadora externa)

Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino (UFOPA)
(Examinador externo)

Prof. Dr. Lemuel da Cruz Gandara (IFG/Formosa)
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o professor Augusto Rodrigues da Silva Junior, pelos últimos dez anos de valiosos diálogos, pela orientação atenta e pelo incentivo, que contribuíram decisivamente para minha formação acadêmica.

Aos membros da banca examinadora de defesa:
a professora Ana Clara Magalhães de Medeiros, pelas contribuições imprescindíveis a este trabalho e pelo apoio decisivo ao longo da minha caminhada;
o professor Lemuel da Cruz Gandara, pelas colaborações contínuas no decorrer do meu percurso acadêmico;
a professora Rosa Amélia Pereira da Silva, pelos encontros constantes e produtivos em eventos acadêmicos, nos corredores do IFB e em defesa desta tese;
o professor Itamar Rodrigues Paulino, pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas que enriqueceram tanto a dissertação de mestrado quanto a qualificação e defesa de doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento parcial do doutorado.

Ao Instituto Federal de Brasília, pela carga horária fornecida à execução desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, pela oportunidade de usufruir do espaço acadêmico.

À minha família:
minha mãe e meu padrasto, pelo apoio irrestrito e sempre encorajador;
meus irmãos, pela felicidade de compartilhar as etapas da vida;
meu pai, pela criação sólida que me deu;
Guilherme, pelo amor cotidiano e pelo suporte em todos os dias e em todas as batalhas.

RESUMO:

Esta tese conjuga a tanatografia e a geopoesia na leitura de dois romances de Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e *Memorial de Aires*, de 1908) e em dois livros de José J. Veiga (*A Hora dos Ruminantes*, de 1966, e *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972). Essas bases, referentes ao "debaixo da terra" (*thanatos*) e à "escrita da terra" (*Gaya*/*Gwaya*) (Silva Junior; 2009; Silva Junior; Marques, 2016), sugerem certa equivalência diametral que marca as narrativas subterrâneas. Isso ocorre porque tais narrativas vinculam-se à tradição luciânica, que emerge das catábases (Sousa, 2013) menipeias e dos diálogos dos mortos (Samósata, 2012) rumo à eclosão do experimentalismo prosaico oitocentista. Assim, uma vez que os termos críticos denotam o telúrico e o funéreo, eles indicam saberes extraídos do "fundo da terra" (Bakhtin, 2010, p. 323) – arena alegoricamente associada ao submundo e aos infernos satíricos e às vozes que ressoam do popular, do carnavalizado, do dialogal. Esse saber marca-se pela "Liberdade de espírito e de palavra" (Bakhtin, 2010, p. 79) e pela experimentação de "ideia filosófica" (Bakhtin, 2018, p. 130), em confronto com histórias e tradições hegemônicas. Em diálogo com Walter Benjamin, exploramos imagem alegórica inspirada no *Icaromenipo* luciânico para discutir as produções brasileiras indicadas: o sol nascente. A expressão coopera com nosso raciocínio por sugerir certo "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252), fruto da "qualidade luciférica" da linguagem (Bolle, 2011), que elucida a realidade em movimento e dispersão. Desse modo, as narrativas subterrâneas mencionadas revelam o movimento dispersivo de esquartejar (representado tropologicamente pela alegoria) verdades autoritárias como um modo de veicular as dúvidas, os mistérios e o inconformismo da passagem do século XIX ao XX no Brasil.

Palavras-chave: Machado de Assis; José J. Veiga; Geopoesia; Tanatografia; Narrativa subterrânea.

ABSTRACT:

This dissertation articulates thanatography and geopoetics in the reading of two novels by Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881; *Memorial de Aires*, 1908) and two works by José J. Veiga (*A Hora dos Ruminantes*, 1966; *Sombras de Reis Barbudos*, 1972). Grounded in the notions of the "under the earth" (*thanatos*) and the "writing of the earth" (*Gaya/Gwaya*) (Silva Junior, 2009; Silva Junior; Marques, 2016), these critical axes suggest a diametrical equivalence that defines what we term subterranean narratives. Such narratives are linked to the Lucianic tradition, emerging from Menippean katabasis (Sousa, 2013) and the dialogues of the dead (Lucian of Samosata, 2012) toward the experimental prose of the nineteenth century. By foregrounding funerary and telluric dimensions, thanatography and geopoetics point to forms of knowledge drawn from the "depths of the earth" (Bakhtin, 2010, p. 323) — an allegorical arena associated with the underworld, satirical infernos, and the resonant voices of the popular, the carnivalized, and the dialogical. This knowledge is marked by a "freedom of spirit and of speech" (Bakhtin, 2010, p. 79) and by the experimentation of the "philosophical idea" (Bakhtin, 2018, p. 130), operating in tension with hegemonic histories and traditions. In dialogue with Walter Benjamin, we examine the allegorical image of the rising sun inspired by Lucian's *Icaromenippus*. This image collaborates with our argument by evoking a "subterranean flash" (Benjamin, 1984, p. 252), stemming from the "luciferic quality" of language (Bolle, 2011), which illuminates reality in its movement and dispersion. Ultimately, the subterranean narratives analyzed reveal a dispersive movement of dismemberment — tropologically figured through allegory — that fractures authoritarian truths and gives voice to doubt, mystery, and dissent in the Brazilian transition from the nineteenth to the twentieth century.

Keywords: Machado de Assis; José J. Veiga; Geopoetics; Thanatography; Subterranean narratives.

Sumário

Introdução **9**

SEÇÃO 01 - À LUZ DE UM SOL *KYNIKOI*: PROBLEMAS DA NARRATIVA SUBTERRÂNEA **12**

1.1 O Sol Nascente na poética luciânica: entre a geopoesia e a tanatografia 15

1.2 Narrativas subterrâneas: a experimentação filosófica do "baixo material" 39

1.2.1 A tese do subterrâneo literário 43

1.2.2 A antítese contraideológica 58

1.2.3 A não-síntese luciférica do mundo 73

1.3. Um nó teórico – a nova forma literária em passagem intersecular 86

SEÇÃO 02 - NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS EM TEMPOS DE EXTREMOS **89**

2.1 O velho e a poética vermicular de Machado de Assis 91

2.2 A criança e a poética catastrófica de José J. Veiga 135

2.3 O voo das narrativas subterrâneas: das "casacas alugadas" às asas da liberdade 178

Um "painel com milhares de lâmpadas": elucidações do subterrâneo no século XX **181**

BIBLIOGRAFIA **183**

Introdução

A presente tese dedica-se ao fenômeno das narrativas subterrâneas em Machado de Assis e José J. Veiga. Para isso, transitamos nos eixos críticos da tanatografia e da geopoesia (Silva Junior, 2009; 2014; 2015) por meio de um exercício de crítica polifônica. Deste modo, aproximamos o escritor fluminense do escritor goiano para pensar as potencialidades de uma tradição na literatura brasileira: as narrativas subterrâneas.

A alegoria do "Sol Nascente" surge como método dialógico de composição ficcional, pois apreende a história como fenômeno de permanentes transformações. Esse sol, nascido em solo luciânico, se ergue em fluxo contínuo para iluminar em plena respondibilidade as ideias e as palavras que se colidem no mundo.

Utilizamos a expressão "subterrâneo" para abarcar nosso processo de análise. A expressão surge aqui como "palavra-chave", ideia-Tese e termo responsivo a uma longa tradição de leitores críticos. Trata-se de palavra também permeada pelo termo "subsolo", pois advém da longa tradição de recepção e de tradução de Dostoiévski no Brasil.

Essa longa discussão vem sendo instaurada desde os tempos de Augusto Meyer e Otto Maria Carpeaux e acentuou-se com a tradução de Boris Schnaiderman e discussões de Paulo Bezerra. O título original em russo é: *Записки из подполья* (transliterado como "Zapiski iz podpol´já"). Em uma observação filológica breve teríamos: *Zapiski*, como algo mais próximo de anotações, cadernos, memórias, recordações; *podpol´e*, como subterrâneo, subsolo, clandestinidade, "marginalidade". Assim, as traduções em português oscilam e são todas semanticamente justiçáveis.

Esses substratos semânticos ensejam uma memória discursiva de elementos submersos e subliminares já apresentados em exercícios de tanatografia e geopoesia por Augusto Silva Junior desde a invenção da tanatografia (2009) – desdobramento teórico da "decomposição biográfica" (2008). Aqui, trabalhamos com a hipótese de que algumas obras literárias exploram os subsolos da experiência humana, ignorados pelas perspectivas hegemônicas, para fazê-las se elevarem à mira de todas as vistas. Fingimentos do subsolo de onde emergem: os mortos que falam, os defuntos autores, os autores defuntos, defuntos personagens e tantas variáveis; enseja também as tradições socráticas (principalmente aquelas ligadas a Platão; estudadas por Ana Clara Medeiros), as tradições virgilianas (Virgílio, Dante; Hermann Broch; tradição estudada por Itamar Paulino) e as tradições luciânicas – destacadas nessa Tese e pilar da tanatografia.

O percurso está dividido em duas seções: a primeira intitula-se "À luz de um sol *kynikoi*: problemas da narrativa subterrânea" e firma o contributo teórico necessário para as análises das obras brasileiras; a segunda seção examina as "narrativas subterrâneas em tempos de extremo" – indicando processos de rexistência diante de momentos totalitários. Nesta parte, aplicamos a respondibilidade comparativista de poéticas machadianas e veiguianas, tendo em vista seu caráter respondível com as transformações sócio-históricas.

A primeira parte da tese delimita a noção de narrativa subterrânea. Trata-se de fenômeno assentado, mais profundamente, na tradição luciânica – linhagem que parte dos diálogos das antigas sátiras menipeias (estudadas por Bakhtin, 2018), decomposições biográficas medievais (*soties*; danças macabras; teatro litúrgico e autos etc.) até o auge da prosa experimental nos séculos XVIII e XIX. A expressão teórica interage com um pensamento crítico que atualiza contributos de teóricos da estirpe de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, em contato com autores como Erich Auerbach, George Minois, Peter Sloterdijk, Eudoro de Sousa, Byung-Chul Han, Augusto Meyer, Antonio Candido, Paulo Bezerra, Alfredo Bosi, Maria Rosa D. Oliveira, Marcus Mota, Ronaldes de Melo e Souza, além de pensadores mais próximos de nós e desta pesquisa, Augusto Silva Junior e Ana Clara Medeiros.

No decorrer dos capítulos da primeira seção, também exploramos a imagem do sol nascente, localizada em leitura do *Icaromenipo* de Luciano de Samósata, como alegoria representativa da dispersão e da qualidade satírica, presente nas tanatografias. Imagem que reverbera nos escritores brasileiros e que aporta, sob o viés da geopoesia, na Região administrativa "Sol Nascente" – "cidade" que fica no caminho entre o Plano Piloto (UnB) e a cidade de Corumbá – terra de José J. Veiga (e Bernardo Élis).

A narrativa subterrânea, deste modo, dialogiza interpretações do mundo e provoca uma inquietação dos debates inacabados, nunca a serviço de ideias fixas. Por intermédio da tradição sério-cômica (também estudada por Bakhtin; 2018), destrinchada à frente, em capítulo sobre o subterrâneo literário, ela herda dos diálogos luciânicos o ato elucidativo movente projetado pelo conluio das imagens do sol nascente com o subterrâneo.

A seção posterior aborda os fundamentos da teoria expressa em Machado de Assis e José J. Veiga. Ambos compuseram poéticas que debilitaram discursos apodícticos e, tendo em vista os momentos distintos de suas composições, assumiram estratégias próprias. No autor fluminense, a poética vermicular evidencia a posição do proprietário e opressor; no escritor goiano, a poética catastrófica transpõe o olhar para as coletividades periféricas. Diferentes, em suas decisões estético-criativas, os autores pavimentam narrativas que trazem à tona saberes subterrâneos, testando tensões entre a dimensão restrita do enredo e a amplitude da escrita

experimental romanesca: enquanto os enredos apresentam uma naturalização da lógica dominante, a estrutura prosaica ilumina para desestabilizar. Fazedores que se revelam na mira da teoria das narrativas subterrâneas, Machado e Veiga surgem como formuladores (e *continuadores*) de literaturas alinhadas à tradição do conluio entre a "pena da galhofa e a tinta da melancolia" (como dito no "Ao leitor" de Brás Cubas).

Nestes caminhos, reconhecem-se os efeitos impingidos pelo fenômeno consolidado por uma era extrema que vai do processo colonial, mais especificamente a partir da fundação da segunda capital do país (o Rio de Janeiro, de Machado) até as capitais que atravessam José J. Veiga: Cidade de Goyaz (zona de influência da Corumbá colonial); Goiânia (zona de influência do atual estado de Goiás) e Brasília (zona de influência do Sol Nascente, Águas Lindas e cidades no caminho até Pirenópolis). Evidenciamos o conhecimento absconso coletado pelo empreendimento subterrâneo para expor, em termos teóricos e de análise, o movimento sugerido pela alegoria luciânica do sol nascente: descobrir, nas partes e vozes, aquilo que nunca se deixa descobrir-se por inteiro.

SEÇÃO 01

À LUZ DE UM SOL *KYNIKOI*: PROBLEMAS DA NARRATIVA SUBTERRÂNEA

> Enquanto em certa ocasião o filósofo [Diógenes] tomava sol no Cranêion, Alexandre, o Grande, chegou, pôs-se à sua frente e falou: 'Pede-me o que quiseres!' Diógenes respondeu: 'Deixa-me o meu sol!' (Diógenes Laêrtios, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, p. 161-162).

Nesta unidade, definimos as bases teóricas e literárias das narrativas subterrâneas, situadas na passagem do séc. XIX para o XX. Para uma proveitosa exposição dos fundamentos da expressão, três observações metodológicas fazem-se necessárias. A formulação alinha-se à genealogia sério-cômica do baixo material, corporal e infernal (*Hades* carnavalizado) no qual a poética luciânica se inscreve; em segundo lugar, ela interage com importante problema teórico do início do século XX: a (suposta) extinção da narrativa (Benjamin, 1987) e do *Kynismos* (Sloterdijk, 2012) da/na atualidade; ademais, em terceiro, abrem-se portas para a reflexão sobre os contínuos efeitos filosófico-literários de uma narrativa afeiçoada às ideias do submundo.

Nessa vinculação à poética das sátiras menipeias, o presente capítulo assume caráter panorâmico caracterizado pela retomada crítica de alguns gêneros dialógicos da Antiguidade Clássica. Assim, consideramos primordial uma revisitação ao campo sério-cômico, que, "a despeito de toda a sua policromia exterior" (Bakhtin, 2018, p. 122), marca-se por uma "cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros" (Bakhtin, 2018, p. 122). O nome de Luciano de Samósata se impõe como o mais importante na compreensão dessa *cosmovisão* e do alcance que suas "luzes" projetaram até o despontar do "século dos extremos" (Hobsbawm, 1995), na leitura que fazemos de Machado de Assis e José J. Veiga. Tendo isso em vista, definimos, na poética luciânica, a presença de aspectos definidores do fenômeno artístico prosaístico.

A expressão, indicada em título, também importa por suscitar dois importantes problemas de análise que nossa tese enfrenta: I. a narrativa subterrânea, pelo núcleo de sua formulação, retoma fenômeno literário tido como extinto no contexto novecentista em que se situam os dois autores brasileiros temas desta tese. Assim, torna-se imperativo encarar o suposto imbróglio. Como pensar a presença das narrativas subterrâneas em tempos de totalitarismo marcados, justamente, pela perda da capacidade de transmissão oral de experiências, quer dizer, pela extinção da narrativa, conforme indicada por Walter Benjamin? II. nossa expressão autoral qualifica-se como subterrânea para prenunciar as inúmeras possibilidades do *lócus* literário

subterrâneo, motivador de uma cosmovisão sério-cômica, desalinhada dos valores e das convenções socialmente bem aceitas, de originária relação com o pensamento do *Kynismos*[1] da Antiguidade Clássica (Bakhtin, 2018). A segunda dimensão do nosso conceito, por isso, esbarra-se em aparente contradição de análise ao reconhecer tais artifícios nas literaturas de Machado e Veiga. Tratamos, afinal, de autores que viveram nos séculos XIX e XX, períodos de profunda penetração da ideologia decadente do cinismo moderno (Sloterdijk, 2012), radicalmente oposta às atitudes defendidas por Menipo e Diógenes e, em tempos de autoritarismo, alinhada aos valores hegemônicos. Essa contradição não é um empecilho para nossas análises, mas consiste no próprio núcleo duro de nossas reflexões. Assim, discutir a permanência menipéica em narrativas situadas em contexto de hegemonia cínica, no qual as práticas sociais contestadoras já foram há muito tempo extintas, torna-se o esforço motriz para a consolidação da teoria aqui apresentada.

Com tais arranjos, o fenômeno delimitado acima lança mão do subterrâneo para acessar um pensamento de potente desajuste com o mundo oficial imposto para reaver experiências enterradas (silenciadas pelas perspectivas predominantes). Deste modo, extrai-se do seio da prosa inacabada vivências e saberes em contínua movência. Aqui, as dimensões panorâmicas e teóricas da nossa expressão conversam, pois a poética luciânica se impõe como berço literário no qual já se previam as configurações das narrativas subterrâneas. Luciano de Samósata, afinal, já no século II, fizera seu "Menipo armado em Ícaro" (Samósata, 2012, p. 61) empreender viagem excepcional pelos mistérios do sol para contemplar o mundo em radical liberdade de reflexão. Trata-se, em nossa mirada, de paradigmática experiência para a discussão desta tese, pois sugere a obtenção, pela singularidade do empreendimento de Menipo, daquele conhecimento movente e inacabado.

Assim, exploramos o episódio para formular, em fundamentação benjaminiana, importante imagem alegórica para a compreensão das narrativas subterrâneas: o sol nascente. Em poucos termos, neste momento primevo, podemos explicar nossa questão da seguinte forma: a alegoria do sol, presente no livro VII da *República*, de Platão, representa o efeito elucidador de um pensamento que, veiculado em formato dialógico, culmina em uma síntese do mundo, peculiaridade dos diálogos socráticos, conforme definição de Mikhail Bakhtin (2018). Quando pensamos essa ocorrência na poética luciânica e na experimentação elucidativa

[1] No decorrer de todo o trabalho, adotaremos a nomenclatura definida pelo alemão Peter Sloterdijk, em seu livro *Crítica da Razão Cínica* (2012), para distinguir dois termos: *Kynismos*, referente à tradição filosófica da Antiguidade Clássica; e Cinismo, referente à ideologia da "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 35) dos tempos modernos.

dos espaços inferiores – entendidos pela ótica bakhtiniana como palco de "situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica" (Bakhtin, 2018, p**.** 130) – explorados pelas sátiras menipeias, a alegoria solar alia-se a um pensamento crítico em "moto-contínuo" (Candido, 2011; Silva Junior; Paula Neto, 2020, p. 44). Quer dizer, a alegoria manifesta-se em um sol continuamente nascente, porque vinculado a uma insolúvel não-síntese do mundo, em acordo com o método dialógico extraído do contributo de Mikhail Bakhtin. Não se trata de um conhecimento estático, mas em contínua revelação.

A anedota protagonizada por Diógenes e Alexandre, o Grande – epígrafe deste capítulo – dialoga diretamente com a expressão do título, Sol *kynikoi*, e é evocada para pensarmos uma imagem de sol que, à contrapelo do que prega a alegoria platônica, não "governa tudo no mundo visível" (Platão, 2006, p. 516). Indicamos a ordem de Diógenes, "Deixa-me o meu sol" (Laêrtios, p. 161-162, grifo nosso), como sinal de uma razão cínica (Sloterdijk, 2012) que também figura nas bases da cultura popular absorvida pela poética luciânica. Ela, por sua vez, polemiza com o idealismo platônico (representado pela imagem do sol) veiculado em diálogos socráticos escritos por Platão. Nesse confronto, discutido em pormenores adiante, justificamos a formulação alegórica como mecanismo literário acertado para a compreensão de uma "luz subterrânea" (Benjamin, 2019), despontada em solo tanatográfico, que se projeta no destrutivo e inacabado "contínuo da história" (Benjamin, 2013, p. 18) até o descortinar do século XX.

Com a exposição sumariamente traçada, destacamos o campo sério-cômico da literatura, caracterizado pela mundividência tanatográfica, motivada por uma plena "liberdade de espírito e de palavra" (Bakhtin, 2010, p. 79), como fonte seminal para a produção que, na *era dos extremos* (Hobsbawm, 1995), respondeu às forças autoritárias que marcaram o século – no âmbito ideológico-filosófico e político. Assim, a literatura infiltra-se em tempos de verdades unilaterais para difundir "um inacabamento que redunda em um movimento estilístico, paródico e irônico que nunca se fecha em si mesmo" (Silva Junior, 2008, p. 25). Localizamos essas marcas, em germe, na obra de Luciano de Samósata (Séc. II d. C.).

Isso posto, esta seção apresenta os diálogos menipeicos como matéria ficcional basilar por meio da qual definimos o conceito de narrativa subterrânea. O esforço tripartite acima exposto fundamenta nossas análises de obras de Machado de Assis e José J. Veiga pelo espectro da teoria "do baixo" a seguir definida.

1.1 O Sol Nascente na poética luciânica: entre a geopoesia e a tanatografia

Esboçados sinteticamente os percursos desses "problemas da narrativa subterrânea", revisitamos as sátiras luciânicas para pontuar as bases do fenômeno que localizamos com a passagem do século XIX ao XX. Damos a largada em nossa reflexão com dois conceitos motrizes para as análises desenvolvidas, a geopoesia e a tanatografia (ambos formulados pelo orientador desta tese, Augusto R. da Silva Junior). Tais teorias cooperam com nossa imersão nas sátiras menipeias escritas pelo autor greco-romano, pois viabilizam articulação crítica condutora de toda a tese: as duas expressões, referentes aos estudos da "escrita da Terra" (Silva Junior, Marques, 2015) e da "escrita de morte" (Silva Junior, 2014), por uma equivalência diametral sugerida em suas formulações, nos incitam a pensar uma tradição literária que desemboca em narrativas subterrâneas – compreendidas por intermédio de uma extensa linhagem ficcional de fenômenos ctônicos, tais como: as catábases épicas, definidas por Eudoro de Sousa como "viagens aos infernos" (Sousa, 2013); os diálogos socráticos e luciânicos, esmiuçados por Mikhail Bakhtin (2018); a eclosão carnavalizada do baixo material no Séc. XVI (Bakhtin, 2010) estudada por meio da pentalogia romanesca de François Rabelais; o experimentalismo prosaico de Xavier de Maistre e Laurence Sterne no século XVIII; até a consolidação da polifonia romanesca no fim do século XIX e início do XX, cujo nome mais reconhecido é o de Fiódor Dostoiévski; com repercussões, em Língua Portuguesa, segundo nossa formulação nesta tese, nos autores Machado de Assis (sécs. XIX/XX) e José J. Veiga (séc. XX), no Brasil.

Atentas a tal genealogia sério-cômica, as teorias citadas em nosso subtítulo, referentes a uma poética da terra e da morte, passam a articular "(...) fatores dinâmicos, entendendo a criação como ferramenta de análise e não separando o criativo do científico" (Silva Junior, 2020, p. 54). Com isso, Augusto Silva Junior defende teorias que se envolvem como pensamento crítico tendo em vista o caráter aberto e dinâmico da vida humana na sociedade e na história. Nesse espectro, o estudioso da Universidade de Brasília ainda argumentará, nos termos da geopoesia, que "todas as ciências são (de) humanas" (Silva Junior, 2020, p. 54), pois nada pode escapar da mutabilidade do fenômeno histórico, nem mesmo os discursos autoritários e que se pretendem acabados.

Na aproximação entre os elementos funéreos e telúricos, há um saber extraído do "fundo da terra" (Bakhtin, 2010, p. 323) – subsolo e arena alegórica associados ao submundo e aos infernos luciânicos, pensada "para provocar e experimentar uma ideia filosófica" (Bakhtin, 2018, p. 130). Isso porque o aspecto contra-hegemônico, peculiar dos diálogos adiante

discutidos, surge por intermédio da livre experimentação desenvolvida em suas disposições. Tendo em vista esse aspecto responsivo, angariado pela liberdade essencial para esses textos, podemos pensar em uma *educação pelo* subterrâneo (em diálogo com estudo de Antonio Candido, intitulado *Educação Pela Noite*, 1987) que nos agracia com um conhecimento conectado "à vida imediata do Aqui" (Safranski, 2001, p. 212).

Nos termos do crítico brasileiro, ao tratar de Álvares de Azevedo, compreendemos que, assim como "o noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade" (Candido, 1989, p. 13), os temas do subterrâneo insinuam um conhecimento fragmentado e inacabado. Tendo como base artigo desenvolvido por nós em 2018, intitulado "A carnavalização do diabo na Literatura Brasileira: um estudo comparado entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis" (Silva Junior; Paula Neto, 2018), as dimensões noturna e subterrânea atuam como motivações literárias para a construção de temas e reflexões excepcionais. Nas narrativas estudadas nesta tese, a ambiência subterrânea inspira saberes que desprezam as proposições veiculadas em tradições de pensamento "elevado", sério e monológico, que são dissolvidas pelas sátiras escritas por "Luciano, o gaiato de Samósata" (Sloterdijk, 2012, p. 218).

Não evocamos a expressão de Sloterdijk de modo episódico. Ao interagir com os diálogos satíricos, tratamos mesmo de uma Paidéia gaiata que parece atender às demandas da filosofia crítica de Friedrich Nietzsche, representadas pelas súplicas de Zaratustra: "Eu vos imploro, irmãos, *permanecei fiéis à terra*" (Nietzsche, 2012, p. 18). Deste modo, o palco do subterrâneo ressurge na passagem transecular do fim do século oitocentista e dos primeiros anos novecentistas como motivação para uma educação literária que se apropria dialogicamente das experiências humanas e suplanta, por vias da "aterrisagem" (Bakhtin, 1987, p. 49), o saber apriorístico, monológico e autoritário.

Com isso passamos a tratar de um saber desvinculado das teorias sérias do conhecimento, mas natural do "viver e rir com alegria!" da *Gaia Ciência* (Nietzsche, 2001, p. 324), plataforma maiêutica de uma cognoscibilidade em progresso. A este raciocínio, que em nosso entender traduz o fenômeno aqui discutido, Walter Benjamin e sua noção de alegoria (na acepção definida em seu *Origem do drama trágico alemão*; 2016) tornam-se suporte para analisarmos os subterrâneos. No contributo do filósofo alemão, afinal, trata-se de tropos de "fragmentária e inconclusa" (Bolle, 2018, p. 1725) figuração do mundo e do que compõe o humano.

Tais narrativas, vistas como experimentações desse cronotopo (Bakhtin, 2019) das profundezas, extraem vozes e *personas* de seus contextos naturais, originários, para lançá-las às margens de um "mundo submerso" (Prado, 2022, p. 12) – como se verá em nossa discussão sobre o município de Manarairema, *lócus* do romance *A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga (1966). Para acessar esses mundos *submersos* (do Rio de Janeiro da década de 1870 à periferia de Goiás com o romance *Sombras de Reis Barbudos*, 1972), realizamos uma "busca pelo invisível" (Silva Junior, Marques, 2015) que priorize justamente os significados obtidos pelo deslocamento catabático, das "viagens aos infernos" (Sousa, 2013), arquitetadas na matéria ficcional, cujo conteúdo gerado consiste em sensível e contínua exploração das "eternas contradições do humano" (como coloca o Deus-personagem machadiano no conto "A igreja do Diabo").

O direcionamento da teoria da geopoesia, deste modo, reconhece na matéria telúrica fonte motivadora para que a palavra, o amor e a ação possam se espraiar no âmbito literário: "escrita da Terra é obra daquele que reconhece que a palavra, o amor e a ação podem melhorar os seres" (Silva Junior; Marques, 2015, p. 237, grifo dos autores). Sua importância para nossa tese justifica-se por prever a necessidade de um pensamento que, dialógico com as tradições, possa se abrir às novas vivências dos interiores do Brasil. Assim, focalizarmos as topografias veiguianas, do Goiás, pois "o autor da geopoesia é aquele outro possível que mapeia novas formas de pensar a tradição em condição de renovação e continuidade" (Silva Junior, 2020, p. 55).

Não há esforço despendido em favor de uma consolidação das ideias, mas se reconhece, no âmbito dessa crítica, a necessidade de reflexões que ressignifiquem os saberes e as tradições. A poética da terra revisita o passado absoluto e silenciado para fazer ecoar vozes de desejo e liberdade, que ressoam nas expressões literárias do ser humano. É nesse direcionamento que as teorias se equivalem e se respondem. A poética da terra, então, desemboca em certo paralelismo conceitual na poética da morte (erigida por Machado no litoral escravista e capital). Teoria que pode ser mais bem compreendida com as palavras de seu formulador:

> A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *thanatos* - que significa: morte; e *graphein* - que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. Existe toda uma tipologia: mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana" (Silva Junior, 2014).

Trata-se, portanto, de um conúbio (*tanato e grafia*) por meio do qual pode-se extrair inúmeras formas de realização literária. A morte pode ser descrita por uma personificação (a exemplo do que temos em *As intermitências da morte*, de José Saramago; 2005), como episódio liminar (conforme descrito em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; 1970), ou mesmo como *lócus* discursivo (tipologia que une desde os *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata; Séc. II d.C., passa pelo Inferno e Purgatório de Dante até chegar nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; 1881). São alguns poucos exemplos que podemos citar diante do extenso quadro de possibilidades ofertado pela tanatografia à literatura. Essa diversidade surge dos inúmeros desdobramentos resultantes do cruzamento entre *Graphein* – que, por vias da metalinguagem e da autoconsciência narrativa, deixa de ser apenas código e se torna tema – e *thanatos* – que, da mesma forma, deixa de ser apenas tema e se torna código, pois surge como "motivação literária para a efetuação de um código do submundo" (Paula Neto, 2021, p. 30).

Tendo em vista o amplo leque de possibilidades acima exposto, a crítica polifônica, que se move entre a tanatografia e a geopoesia, reconhece-se como "teoria em progresso" – em que cada pesquisador vai criando e recriando conceitos e imagens. Em construção alegórica, temos: "Uma isca, uma armadilha, uma bússola que *suleia* caminhos e direções. Ela permite percorrer um texto como quem navega, como quem nada e deixa-se tocar como água de rio que perpassa a pele de quem mergulha" (Silva Junior, 2020, p. 51, grifo nosso). O verbo *sulear* surge para se contrapor ao norte global hegemônico, pois a tanatografia e a geopoesia atuam exatamente nesta orientação: colocar-se à contrapelo das forças predominantes como modo de acessar e valorar as experiências periféricas dos brasis liminares invisibilizados e pelos mortos apagados pelas histórias oficiais.

Em acordo com o que já foi observado, Luciano de Samósata, "a besta-fera de todos os dogmáticos, de todos os possuidores da verdade, religiosos ou humanos" (Minois, 2003, p. 65), se impõe como ápice inaugural dessa tradição do submundo. Em nossa compreensão, trata-se de semente inaugural da "derrisão generalizada" (Minois, 2003, p. 65) que marcará a literatura sério-cômica e, especialmente, as sátiras menipeias. Fato que também se explica porque, com sua obra, nota-se que "a semente do proto-*Kynismos* se desenvolveu de modo surpreendente" (Sloterdijk, 2012, p. 237).

Com tais questões, nossa discussão passa agora a se movimentar em torno da poética luciânica e da novidade estética presente na produção do autor, tendo em vista o tratamento livre e experimental com que seus diálogos retomam o palco do subsolo. Compreendemos essa arena, no amplo sentido do termo, como mecanismo que viabiliza "*situações extraordinárias*

para provocar e experimentar uma ideia filosófica" (Bakhtin, 2018, p. 130). Por toda a produção do escritor da Síria romana, encontramos a exploração literária de ambiências extraterrenas "como circunstância excepcionalíssima onde se travam reflexões a respeito do mundo" (Paula Neto, 2021, p. 33) que ampliam potencialmente as significações ideológico-filosóficas dali originadas.

Podemos listar, como exemplos de dimensões limítrofes de efeito solvente e satírico: o Mar (em *Diálogo dos Deuses marinhos*), o Olimpo (em *Diálogo dos Deuses*), o Hades (em *Caronte ou Os visitantes*, *Travessia para o Hades ou o Tirano*, *Menipo ou Descida aos infernos*) ou simplesmente o lugar que "pelos sábios é designado por Kósmos" (Samósata, 2012, p. 67, destaque do autor), com o *Icaromenipo ou Um homem acima das nuvens*. Trata-se de espacialidades ficcionais encorajadoras de inúmeros debates em torno de "um problema ou situação mais ou menos polêmica ou censurável" (Magueijo, p. 193), que, no âmbito da discussão dialógica luciânica, nunca são concluídas e encerradas.

Há toda uma conjuntura de tipos dialógicos em Luciano que estilizam essa experimentação, desde aqueles mais próximos do "majestoso diálogo filosófico que vinha dos tempos de Platão" (Magueijo, 2012, p. 225), a exemplo de *Hermotimo ou as escolas filosóficas*, do volume II, e *Como se deve escrever a história*, do volume V (conforme coleção *Autores Gregos e Latinos*, organizada por Custódio Magueijo), àqueles mais assentados "no sentido da sátira" (Magueijo, 2012, p. 225), compreendidos pela perspectiva bakhtiniana, conforme localizamos em *Menipo ou descida aos infernos*, *Travessia para o Hades ou o tirano* e *O parasita ou A Parasítica é uma profissão*.

Lançamos mão de tipologia satírica localizada na obra completa do autor para ampliar o conceito de sátiras menipeias. Em nossa avaliação, esses textos não são apenas diálogos mediados pela figura de Menipo de Gadara, mas se referem a estruturas dialógicas moldadas pelo caráter heterodiscursivo, fruto da intercalação de diferentes gêneros, que fornecem uma mundividência inacabada. Essas estruturas veiculam ideias de caráter solvente e jocoso:

> na Grécia, o cinismo surgiu no século IV a.C. A corrente foi um agente significativo das mudanças sociais dessa época. Diante de uma vida pomposa, de luxo e problemas sociais, culturais e demográficos, o surgimento dessa postura fez dela a principal questionadora da ordem (Silva Junior, 2008, p. 141).

Por meio dessa abordagem, a postura mordaz atua em radical embate com os modismos retóricos, filosóficos e literários da época para escancarar a decadência da cultura grega e romana. Luciano de Samósata empreende semelhante exercício em muitas de suas obras para

criticar o prestígio que certos filósofos tinham, conforme observamos em *Das narrativas verdadeiras* (Séc. II). Assim, como marcas definidoras de suas peculiaridades, no gênero das sátiras menipeias, "encontramos plenamente desenvolvidos os elementos carnavalescos: mistura do sério com o cômico; *mésalliances*, mundo paralelo às avessas, com rebaixamento dos personagens e personalidades elevadas" (Nuto, 2009, p. 83).

As estratégias estéticas utilizadas por Luciano para a arquitetônica que aqui expomos encontram nessa relação sua razão de ser. "Majoritariamente, as grandes personagens do autor dos *Diálogos* – heróis homéricos, soberbos monarcas orientais, generais, filósofos e, é claro, algumas das principais divindades infernais" (Magueijo, 2012, p. 195) – são submetidas a uma crítica solvente e dispersa justamente pela ótica do escárnio e da galhofa.

Tais características são viabilizadas pelo constructo de pensamentos alcançado por meio dessas experimentações criativas, que nos direcionam a uma lógica às avessas, visto que alinhada a "uma *excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica*" (Bakhtin, 2018, p. 131, grifo do autor). Desse modo, o *lócus* ficcional cavernoso (para adiantar nosso diálogo com o idealismo platônico veiculado na alegoria da caverna) deixa de ser associado à obscuridade do incognoscível, mas se revela fonte de um "clarão subterrâneo" (Benjamin, 2019) que grifa e explora o baixo infernal mobilizado pelas sátiras luciânico-menipeias.

Essa novidade importa para nossa tese por vincular intimamente a relação da poética socrática (Medeiros, 2017), vista pela ótica dos estudos das sátiras menipeias desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2018) – com os diálogos tanatográficos e com o pensamento *kynikoi* da Antiguidade e da modernidade.

Tratamos da "real arquitetônica do mundo vivido" (Bakhtin, 2010, p. 120), característica da estrutura inacabada e respondível das sátiras menipeias, que se destacam por meio da plena liberdade filosófica e pelo destronamento às amarrações do âmbito social da existência humana, conforme pontuado pelo estudioso e tradutor Paulo Bezerra:

> Desaparece qualquer resquício de barreira hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional, linguística etc.; entre os participantes do diálogo não há nenhuma espécie de reverência, regra de decoro, etiqueta, medo, resultando daí uma completa liberdade de expressão sob a qual as coisas são ditas com naturalidade e o riso desempenha um papel mais grosseiro do que desempenhara até então. A ausência de formas de reverência põe o mundo literalmente de pernas para o ar, cria a impressão de um caos absoluto na ordem universal das coisas. Desaparece a sensação de seriedade no comportamento das personagens e em sua relação com o mundo, tudo é alvo de rebaixamento grosseiro e inversões ousadas, nas quais os momentos elevados do mundo aparecem às avessas (Bezerra, 2005, p. 109).

Tendo em vista essas marcas de liberdade no centro dos interesses da menipeia, estamos prontos para mergulhar em alguns dos diálogos primordiais de Luciano de Samósata, que revelam as relações indicadas acima. Por meio da corrosão satírica promovida pelas menipeias, as vozes e as ideias transitadas nos palcos luciânicos são dispensadas das convenções e das normas de etiqueta características da zona do social. A "sensação de seriedade", mencionada por Bezerra, é engenhosamente suplantada pelo rebaixamento sério-cômico e abre portas para os diálogos jocosos e satíricos adiante discutidos: "Assim, Luciano se junta a Diógenes, o Cínico, no riso infernal, o riso que libera" (Minois, 2010, p. 69).

Adentramos nossas análises, portanto, evocando aquela que, dentre as obras do escritor sírio, mais circulou editorial e academicamente até o século XXI, os *Diálogos dos mortos*. Trata-se, afinal, de produção que elege o palco do subterrâneo (o mundo dos mortos) como plataforma certeira no desenvolvimento de discussões que tratam tudo e todos como "coisas mui dignas de riso" (Samósata, 2012, p. 269). Para isso, não nos parece fortuita a decisão do escritor de começar os diálogos com um convite endereçado a Menipo – "um homem completamente livre, que não se preocupa com coisa nenhuma" (Samósata, 2012, p. 260). O filósofo, como outros que atravessam os diálogos, é conhecido pelo empreendimento de um exercício filosófico muito bem-vindo aos infernos dos defuntos personagens do subsolo: "o riso feroz, dionisíaco, do caos original e do nada, da agressão e da morte, da derrisão universal" (Minois, p. 49-50).

No início do diálogo, Diógenes diz a Pólux – responsável por levar a Menipo o convite de descer aos infernos – que ele o encontrará "fazendo troça dos filósofos em permanente discussão uns com os outros" (Samósata, 2012, p. 199). Trata-se de uma característica que corresponde concomitantemente à conduta do filósofo e ao gênero literário da menipeia, conforme exposto por Paulo Bezerra no trecho supracitado. A "permanente discussão", promovida pelo exercício solvente do pensamento corrosivo abre portas para a liberdade e para o inacabamento, próprios da arquitetônica da vida, figurada pelo campo sério-cômico. Por isso, Menipo, como grande mediador dos diálogos dos mortos, "está sempre a rir e, na maior parte das vezes, a troçar desses filósofos charlatães" (Samósata, 2012, p. 199).

O caráter mortuário dessa obra, indicado logo no título, encontra seu fundamento nessa conexão com o pensamento da tradição menipeia. Pelo contato seminal com tal linhagem de pensamento, abrem-se as portas para uma discussão em torno da profícua relação entre a escrita reflexiva dos discursos e a atmosfera fúnebre que os alimenta. A potencial expansão das significações ideológico-filosóficas extraídas das arenas subterrâneas – diametralmente

conectadas aos infernos, ao baixo material e ao mundo dos mortos – faz do diálogo texto-chave para o campo sério-cômico da literatura.

Neste ponto, também se justifica a importância da poética luciânica ao campo crítico da tanatografia, afinal "o estudo das relações entre literatura e morte constitui-se de um exercício analítico, normalmente ensaístico, que incide sobre textos e discursos, personagens e narradores perante o trespasse" (Silva Junior, 2014). Assim, essa cosmovisão determina que todo esforço crítico calcado no texto deve se abrir para as infindas repercussões possibilitadas pelo experimentalismo menipeico. Nesse contexto, observamos na maior parte dos diálogos dos mortos uma educação pelo subterrâneo que nos ensina que "o riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir" (Minois, 2010, p. 62). Apenas por meio dessa compreensão, coletada das situações excepcionais orquestradas por Luciano, pode-se empreender a mediação do impossível. Unem-se o mundo material, no qual os "vivos" protagonizam o espetáculo da vida ordinária denunciada por Menipo, e o mundo infernal, palco de radical liberdade e franqueza, usado como imagem motivadora da liberdade de pensamento captada pelos mortos.

Logo no primeiro diálogo da obra (entre Diógenes e Pólux), notamos um elemento que reforça esse caráter em toda a produção luciânica: a presença dos *kynikoi* da Antiguidade, como Antístenes – discípulo de Sócrates e fundador da tradição do *Kynismos* –, Menipo de Gadara, Diógenes de Sínope e Crates. Em decorrência disso, concordamos que os diálogos luciânicos retomam o "modelo cínico de um *eu naturalmente livre e autônomo*" (Goulet-Cazé; Branham, 2007, p. 29, destaque dos autores). No caso do filósofo que dá título aos diálogos menipeicos, podemos observá-lo em diferentes situações excepcionais que engendram a plena liberdade. Na condição de morto, ele aparece no reino de Hades, humilhando e ironizando outras pessoas que por ali passam (em *Diálogo dos Mortos*); já em outra cena, mesmo quando ainda estava vivo, Menipo desce aos infernos (em *Menipo ou Descida aos infernos*); e teremos ainda o caso em que ele sobe à morada de Zeus para desmascarar a falsidade dos discursos de pseudofilósofos, amplamente divulgados e aceitos em seu tempo (em *Icaromenipo ou Um homem acima das nuvens*). Outras personagens, fora do esquadro pensamental do *Kynismos*, também ganham protagonismo nos diálogos descritos por, assim como os supracitados filósofos, se satisfazerem do espetáculo do impossível entre os dois âmbitos da existência (o mundo material, dos vivos, e a arena infernal). São exemplos desse encontro do impossível figuras como Hermes, que recepciona a entrada à arena celestial, e Caronte, que conduz as *almas mortas* aos infernos. São personagens que aceitam e se aproveitam do fato de que "o inferno é um verdadeiro moinho onde se entra e sai à vontade" (Minois, 2010, p. 68).

Essa plataforma do “fundo da terra” (Bakhtin, 2010, p. 323), à qual os mortos estão confinados, agracia o autor e as personagens com a plena liberdade, já indicada acima. Por meio dela, será possível “criticar sobretudo a mitologia tradicional, a ética dos deuses, mas também os comportamentos humanos” (Magueijo, 2013, p. 193), com base nas literaturas sérias, deixadas por autores como Homero e Hesíodo, mas também em resposta a tradições filosóficas consolidadas, tais como o idealismo ateniense. Em decorrência do fator crítico e solvente, profundamente penetrado nos efeitos dessa experimentação satírica, os pensadores burlescos transitam como verdadeiros protagonistas dos diálogos, uma vez que são filiados à linhagem do “movimento mais corrosivo e mais crítico dos valores «universais», supostamente imutáveis, da sociedade «bem-pensante»” (Magueijo, 2013, p. 195).

Esse rompimento corrosivo fundamenta a *educação pelo* subterrâneo que buscamos apontar nos textos luciânicos. No diálogo de número 10, apresentado por Caronte e Hermes, observamos ensinamento direcionado à escatológica iniciação daqueles que atravessam o rio dos infernos: “é preciso que embarques nus, deixando na margem todas essas coisas supérfluas, pois, desse modo, dificilmente o barco poderia receber-vos” (Samósata, p. 221). A instrução revela-se como indício da profunda relação entre o esforço dispersivo e a experiência geopoética-tanatográfica descrita nos diálogos:

> MENIPO – Sou eu, Menipo. Repara, Hermes, que o meu saco e o cajado já foram lançados ao pântano, e quanto ao meu manto, nem sequer o trouxe... e fiz muito bem.
> HERMES – Embarca, Menipo, o melhor dos homens, e vai ocupar a presidência, ao lado do piloto, lá no alto, para observares todas as pessoas... (Samósata, 2012, p. 221).

Na contramão das lamúrias e bramidos daqueles que são acometidos pelo trespasse, costumeiramente testemunhados por Caronte em suas conduções limítrofes, o personagem é bem recepcionado e considera esse um “espetáculo divertido” (Samósata, 2012, p. 269). Mais à frente, ao despir certo filósofo charlatão de seus pertences, é relatado o seguinte embate:

> MENIPO – Há ainda uma coisa, mais pesada, que ele tem debaixo do sovaco.
> HERMES — O que é, ó Menipo?
> MENIPO — A adulação, ó Hermes, que lhe foi muito útil em vida.
> FILÓSOFO — Então também tu, ó Menipo, larga essa tua liberdade, a tua franqueza no falar, o teu desprezo pela dor, a tua magnanimidade, e o teu riso... Sim, pois, entre nós todos, és o único que ris.
> HERMES — De maneira nenhuma, mas conserva essas qualidades, pois elas são muito leves, fáceis de transportar e úteis à viagem... E tu aí, o orador, larga esse chorrilho interminável de sentenças, as antíteses, os paralelismos, os períodos, os barbarismos e a restante bagagem dos teus discursos.
> (Samósata, 2012, p. 224).

No trecho, fica bem ilustrada a correspondência entre os parâmetros do filosofema *kynikoi* e o entendimento tanatográfico mobilizado e internalizado na sátira menipeia. A atmosfera do subterrâneo é marcada pelo mesmo rompimento solvente contra tudo o que compõe o imaginário e os parâmetros definidos na ordem sociopolítica. Nos diálogos socráticos platônicos, Sócrates atua como figura professoral utilizando os "procedimentos fundamentais" (Bakhtin, 2018, p. 126) da síncrese e da anácrise na defesa de um conhecimento sobre o mundo. Quer dizer, explorava-se a "confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto" (Bakhtin, 2018, p. 126) e "a técnica de provocar a palavra pela própria palavra (e não pela situação do enredo, como ocorre na 'sátira menipeia" (Bakhtin, 2018, p. 126) para o surgimento de um conhecimento ofertado pelo saber socrático.

Nas sátiras menipeias, a aparição regular de Menipo desvincula-se dos "elementos negativos do Diálogo socrático: hierarquia (mestre-aluno), desqualificação sofística do discurso do outro" (Silva Junior, 2010), por isso não atua na consolidação de um conhecimento acabado, mas se orienta pela negativa e pelo confronto permanentes com as ideias preconcebidas nos vários âmbitos da existência humana. O constructo destrutivo segue "a 'ideia profunda da aniquilação do mundo', sobre a qual se baseia a gaia ciência" (Sloterdijk, 2012, p. 27). Desse modo, a mediação *kynike*, rumo à *educação pelo* subterrâneo, não se coloca a serviço de uma "*materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade" (Bakhtin, 2018, p. 130, grifos do autor).

Em nosso raciocínio, trata-se de cabal encaixe entre o caráter reflexivo das sátiras menipeias e o exercício do *kynikoi*, marcado pela busca em "destruir os valores mais firmes, pretensamente universais, da sociedade tradicional «bem comportada»" (Magueijo, 2013, p. 195-196). Outro trecho luciânico basilar para nossa reflexão, referente ao diálogo entre os filósofos Crates e Diógenes, deve ser recobrado:

> CRATES – [...] O que era mesmo preciso, tu herdaste-o de Antístenes, e eu herdei-o de ti, e era muito melhor e mais estimável que o trono da Pérsia.
> DIÓGENES — Que é isso de que estás a falar?
> CRATES — A sabedoria, a moderação, a verdade, a franqueza e a liberdade.
> DIÓGENES — Sim, por Zeus!, recordo-me de ter recebido essa fortuna de Antístenes e de a ter deixado ainda maior (Samósata, 2012, p. 227-228).

Com essa herança depreciada de Antístenes, tais pensadores transitam na arena tanatológica e guiam os outros personagens em um esforço que, desconectado das imposições feitas pelo pensamento monológico e oficial de cada época, "enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica" (Bakhtin, 2018, p. 135). Assim, retiram-se as personagens do esquadro

épico no qual a história oficial as alocou, submetendo-as a uma aproximação destronante, conforme também notamos em outro excerto dos diálogos dos mortos:

> HERMES – [...] Mas olha naquela direcção, ali para a direita, onde estão Jacinto, Narciso, Nireu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, enfim, todas as beldades antigas.
> MENIPO — Só vejo ossos e caveiras, despojados de carne e na sua maioria todos iguais.
> HERMES — E, no entanto, é isso o que todos os poetas louvam, esses ossos que tu pareces desprezar. (Samósata, 2012, p. 249).

A atualização engendrada pelo texto sério-cômico despoja tais *personas* dos trajes com os quais a história convencional as pintou. A aproximação e o rebaixamento satíricos os revelam, por vias de uma atualização franca e livre, como eles realmente são. Nas palavras de Bakhtin:

> Nas visões cômicas de além-túmulo da sátira menipeia, os heróis do passado absoluto, os homens públicos de diferentes épocas do passado histórico (por exemplo, Alexandre Magno) e os contemporâneos vivos encontram-se familiarmente para conversas e até para contendas; esse choque dos tempos sob a ótica da atualidade é sumamente peculiar (Bakhtin, 2019, p. 93).

O choque entre diferentes personagens históricas reforça a singularidade experimentada e alimenta as contendas que forçam aquelas personagens a uma reformulação dialógica de seus contextos históricos e das perspectivas sérias a respeito do mundo que, até então, permaneciam consolidadas e inquestionáveis.

Até este ponto, podemos compreender de que modo a obra de Luciano surge como veículo de uma "maiêutica invertida" (Silva Junior, 2018, p. 145), pois está alinhada a uma *educação pelo* cavernoso que rompe com a valorização das altas ideias das abstrações ideais. Não por acaso, importa-nos o fato de que o "*Kynismos* é uma primeira réplica ao idealismo ateniense dos senhores, uma réplica que vai além das refutações teóricas. Ele não fala contra o idealismo; vive contra ele" (Sloterdijk, 2012, p. 156). A familiaridade do pensamento *kynike* com as sátiras menipeias reforça nossa hipótese de que há, nos diálogos subterrâneos de Luciano, esse "autêntico representante de um movimento de 'contracultura" (Brandão, 2001, p. 59), uma "réplica" à síntese da dialética mobilizada no conteúdo dos diálogos socráticos.

O estudo de Mikhail Bakhtin sistematiza as principais peculiaridades que definem os diálogos socráticos e as sátiras menipeias – avaliadas em linhagem sério-cômica que tem seu alvorecer com a obra de Luciano de Samósata e sua consolidação com a obra de Dostoiévski, especialmente, com *Bobók* (1873). Para explorarmos uma estreita diferenciação entre os dois gêneros, fiquemos com passagem bakhtiniana a respeito dos diálogos socráticos:

> as concepções socráticas da natureza dialógica da verdade se assentavam na base carnavalesco-popular do gênero do "diálogo socrático" e determinavam-lhe a forma, mas nem de longe encontravam sempre expressão no próprio conteúdo de alguns diálogos. O conteúdo adquiria frequentemente caráter monológico, que contradizia a ideia formadora do gênero (Bakhtin, 2018, p. 125).

Embora dialógicos em seu formato, tais gêneros sério-cômicos frequentemente deslocam, em seu conteúdo, um "monologismo *oficial* que se pretende dono de uma verdade acabada" (Bakhtin, 2018, p. 125). Trata-se de um desarranjo entre a forma e o conteúdo, que encontra nas sátiras menipeias o conúbio resolutivo do desacordo, uma vez que a disposição dialógica dos gêneros carnavalesco-menipeicos finalmente serviu de apoio para um conteúdo que fosse igualmente dialógico. Se pudermos pensar uma relação genealógica, as sátiras menipeias seriam o resultado do processo em que a forma dialógica dos diálogos socráticos passa, enfim, a comprometer o conteúdo monológico por eles veiculado.

De todo modo, surgem daí a livre e experimental estilística, a *audaciosa fantasia*, a "combinação orgânica" entre "o elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo" (Bakhtin, 2018, p. 131), todos ingredientes definidores da figuração inacabada e dialógica do mundo, empreendida pela menipeia. De todo modo, em acordo com Daniel Kinney, "o objetivo da prática em questão de fato é chocar, testar o decoro atual no processo" (Kinney, 2007, p. 324). Esses fatores combinam-se em outra peculiaridade-chave, à frente verificada nos diálogos luciânico: "O caráter jornalístico, a *publicística*, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da *menipeia*" (Bakhtin, 2018, p. 135). O efeito solvente e mordaz das sátiras menipeias são arquitetadas justamente por vias de uma atualização e de uma aproximação com narrativas e personagens distanciados pela perspectiva séria e épica.

Esse fato coopera com nossa compreensão do riso na menipeia. São muitas as estratégias adotadas para sua incrementação na literatura luciânica. Fiquemos com algumas delas. No diálogo 22, entre Hermes e Caronte, observamos uma peculiar negociação, que retoma valores ligados a uma lógica econômica própria do mundo sócio-histórico. A discussão paira sobre o óbolo que um filósofo deveria ter para custear a travessia ao mundo dos mortos. Mais adiante, no diálogo 24, localizamos uma verdadeira pedagogia menipeia, guiada por um princípio aniquilador de reversibilidade contra a ótica dos poderosos, formulada no embate entre Diógenes de Sinope, o representante máximo da filosofia de Antístenes, e Mausolo, idealizador do grandioso monumento Mausoléu. Já no diálogo 27, três *kynikoi* dialogam sobre o "espetáculo divertido" (Samósata, 2012, p. 269), por eles comumente testemunhado, da

passagem daqueles que foram acometidos pelo trespasse ao mundo dos mortos. Em decorrência do ócio partilhado por Antístenes, Diógenes e Crates, é dito: “DIÓGENES – Antístenes e Crates, não temos nada que fazer; então porque não vamos até além à descida, para passearmos e observarmos os que descem e vermos que espécie de pessoas são e como cada uma delas se comporta” (Samósata, 2012, p. 269). Adiante, o diálogo 28, paródia da épica homérica, também oferece boas pistas em nossa análise. Tirésias, o famoso adivinho, que outrora fora consultado por Odisseu na travessia infernal – “Poderás retornar, embora padecendo, se refreares a avidez do grupo e a tua, quando aportares o navio na ilha Trinácria” (Homero, 2011, p. 325) –, não é tratado com a mesma magnificência da tessitura épica, mas, em tom jocoso, é submetido a interrogatório de Menipo sobre sua cegueira, quando vivo.

A enumeração dos exemplos acima é importante porque expõe o baixo telúrico de Luciano como palco de potencial e inacabada iluminação cognoscível do mundo. Por meio do enfrentamento às tradições de pensamento monológico, que apontavam, no baixo material, social e ficcional um obscurantismo atrelado à incognoscibilidade, surge uma iluminação subterrânea (Benjamin, 2019).

Vale acentuarmos a aparição de Tirésias no desfecho dos *Diálogos dos mortos* como indício de uma “réplica” frente ao campo sério e épico da literatura. Observamos essa resposta na lição que Tirésias, distante do tom sério localizado em sua aparição na epopeia de Homero, dará em *Menipo ou Descida aos infernos*: “A melhor forma de vida é a das pessoas comuns” (Samósata, 2012, p. 89). Trata-se, mais uma vez, de uma valoração das vivências populares que em pouco poderia ter relação com o imaginário épico orquestrado pela narrativa homérica, mas que, nas sátiras menipeias, encontram terreno de profunda propagação.

No diálogo mencionado, analisado adiante, o filósofo de Gadara retorna de uma “viagem inaudita e tão estranha” (Samósata, 2012, p. 75) para, “à luz do sol regressado” (Samósata, 2012, p. 75), contar o que ocorrera em sua ida aos infernos. No que o compõe como busca por um saber absconso, trata-se de um relato paródico à catábase épica – viagens aos infernos (Sousa, 2012) – do canto XI da *Odisseia*. Traçamos tal aproximação pelo contato polêmico e satírico edificado por Luciano, que empreende uma intercalação de gêneros – marca estética definitiva dos gêneros da menipeia, conforme Mikhail Bakhtin (2018) – entre a estrutura dialógica e os versos épicos, mas que também recobra o imaginário presente na epopeia de Homero ao comentar sobre uma das catábases luciânicas usando Tirésias, o profeta de Tebas, como sua motivação primeva:

> AMIGO – (...) Que necessidade tinhas tu de te deslocares lá abaixo? Sim, que o caminho não é agradável nem acolhedor.
> MENIPO –
>
> *Meu caro, a necessidade | me levou ao reino de Hades,*
> *Para a alma consultar | de Tirésias, o tebano*.
>
> AMIGO – Ó homem, deves estar doido, pois, caso contrário, não falarias em verso aos teus amigos.
> MENIPO – Não fiques admirado, companheiro. Na verdade, estive recentemente com Eurípides e com Homero, e então, não sei lá como, encharquei-me dos seus versos, pelo que as suas frases métricas me vêm automaticamente à boca... (Samósata, 2012, p. 76).

Com este trecho, pelo resgate dialógico empreendido, torna-se nítido como as sátiras menipeias teriam "parodiado o tema homérico da descida aos infernos" (Sá Rego, 1989, p. 31). Observamos, portanto, um destronamento jocoso daquilo que surge como fonte da distância épica: "o passado absoluto como objeto da epopeia e a lenda indiscutível" (Bakhtin, 2019, p. 82). A relação paródica dessa busca permanente por um saber, protagonizada por Menipo, renuncia ao "passado absoluto" (Bakhtin, 2019, p. 82) para ressignificar, à luz das experiências do baixo social e material, episódios e personagens históricas vistas com roupagens cheias de enfeites que apenas tendem a ocultar suas nudezes, a que a visão carnavalesca e satírica tanto busca desvelar. No âmbito dos infernos, esse processo submete todos a uma radical e perversa equidade, que dificulta que sejam distinguidos:

> Jaziam amontoados na sombra, indistintos e já sem conservarem nada da beleza que tinham cá na terra. Quer dizer, com tantos esqueletos jazentes no mesmo local, todos eles a fixarem-nos com o mesmo olhar terrível e vazio e mostrando-nos aqueles dentes descarnados, eu tinha muita dificuldade em distinguir Tersites do formoso Nireu, ou o mendigo Iro do rei dos Feaces, ou o cozinheiro Pírrias de Agamémnon, uma vez que não lhes restava nada das antigas características, mas, pelo contrário, os seus ossos eram iguais, anónimos, sem qualquer inscrição e impossíveis de identificar por qualquer outro meio (Samósata, 2012, p. 85).

Pela estratégia ficcional de saturar o real (para grifarmos o étimo de sátira, do latim *saturae*), a menipeia luciânica promove a mesma ação corrosiva em todos os personagens, vivos ou mortos, que por ela transitam. São todos submetidos a uma radical isonomia que os retira de seus postos e de suas condições sociais no mundo. O pensamento autoritário, pautado em hierarquias, é dilacerado pela exploração filosófica da arena subliminar do subterrâneo. Esse é o ponto-chave que, em nossa percepção, permite a indicação de uma novidade presente na produção do autor de Samósata. "A visão mordaz e o riso desfigurado" (Silva Junior, 2009, p. 143), marcas do subterrâneo literário, "procuram acima de tudo destruir a hierarquia

estabelecida de valores, rebaixar o elevado e elevar o baixo, destruir o quadro costumeiro do universo em todos os seus recantos" (Bakhtin, 2018, p. 132).

Todos esses elementos reforçam que, nas sátiras luciânicas, "com Diógenes, nem Sócrates, nem Platão se dão bem – porque ele lhes fala *também de outro modo*, num diálogo encarniçado" (Sloterdijk, 2012, p. 157, grifo do autor). Com isso, do mesmo modo que Luciano instaura uma linhagem poética que interage e destrona a tradição do campo sério e épico, ele também reformula a arena subterrânea (que associamos ao baixo cavernoso definido por Platão como fonte de ignorância e sombras) para superar a dicotomia platônica (representado por dois extremos: a imagem do sol associada ao cognoscível *versus* a imagem da caverna associada ao incognoscível) penetrada tão profundamente no ocidente.

Assim, os diálogos dos mortos luciânicos brotam do "berço do nada" (Assis, 2015, p. 1251) e inspiram toda uma tradição literária sério-cômica, tendência que se difunde em obras como *Gargântua e Pantagruel* (Séc. XVI), de François Rabelais; *Viagens ao redor do meu quarto* (Séc. XVIII), de Xavier de Maistre; *O Sonho de um homem ridículo*, *Notas do Subterrâneo* e *Bobók* (Séc. XIX), de Fiódor Dostoiévski; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* (Sécs. XIX e XX), de Machado de Assis; *Incidente em Antares* (Séc. XX), de Érico Veríssimo; *A Hora dos Ruminantes* e "A Usina atrás do morro" (Séc. XX), de José J. Veiga; *Intermitências da morte* e *A Caverna* (Sécs. XX e XXI), de José Saramago, passando por muitas outras em nossa contemporaneidade, dentre as quais ainda destacamos aquelas conectadas à territorialidade do Cerrado e de outros Brasis periféricos, porquanto geopoéticas. São produções que lançam mão de uma dimensão ou de uma situação excepcional, na medida em que são sublimadas pela ótica séria e hegemônica.

Como pretendemos mostrar, as narrativas subterrâneas estão assentadas nesse movimento: deslocar-se de uma conjuntura notadamente natural e familiar para "olhá-la de fora" (Bakhtin, 2019, p. 35). Em termos literários, expressos pelo Conselheiro Aires no último romance de Machado de Assis, consiste em "afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica" (Assis, 2015, p. 1287). Tal afastamento, contudo, carrega um valor reflexivo de que não podemos nos esquecer em nossas análises, por meio do qual se reverte a semântica dessas produções às avessas.

Nos moldes localizados em Xenofonte, conforme avaliação de George Minois, o diálogo luciânico agrega "uma paródia dos diálogos platônicos, cujas sutilezas dialéticas são alvo de zombaria" (Minois, 2003, p. 59). Por intermédio de um viés bakhtiniano, observamos esse embate entre a poética luciânica (compreendida em todo o repertório dialógico do autor dos

diálogos) e as "sutilezas dialéticas" localizadas nos diálogos socráticos produzidos por Platão. Assim, vale recobrarmos:

> a distinção fulcral entre os métodos dialéticos e dialógicos compreendidos por Bakhtin: no primeiro, o cruzamento de vozes (tese e antítese) visa a um conteúdo de "caráter monológico" (Bakhtin, 2018, p. 125); no segundo, a busca e a experimentação ganham tamanho destaque que já não pode haver síntese, mas inacabamento (Silva Junior; Paula Neto, 2023, p. 292).

Com as definições acima, não defendíamos que os dois métodos se excluam mutuamente, pois a dialética, enquanto método hegeliano adotado pelo materialismo histórico, está nas bases do método dialógico que aqui aplicamos. O que se sustentou em 2023, e implementamos nesta tese, era reconhecer a impossibilidade de uma compreensão única, mesmo em esforço dialético, sobre as práxis humanas e sociais. Assim, em interação com as "peculiaridades do gênero, do enredo e da composição" (Bakhtin, 2018) das obras sério-cômicas definidas pelo teórico russo, lançamos mão das distinções entre o método dialético e dialógico para compreendermos, também, a distância fulcral entre os diálogos socráticos e as sátiras menipeias (grupo no qual localizamos os diálogos luciânicos). Embora ambos os gêneros se desenvolvam em formato dialógico, notamos aquele primeiro grupo marcado por um conteúdo monolítico. As sátiras menipeias, no entanto, representariam um momento em que a disposição dialógica dessas literaturas teria, enfim, inspirado um conteúdo igualmente dialógico, uma vez que dilacerado pelo riso galhofeiro, pela percepção depreciativa e pelo tom zombeteiro conservados por Menipo de Gadara.

Destacamos tal diferença entre os gêneros sério-cômicos para apontar, nos diálogos, uma inversão dos interesses filosóficos, que passa a impedir a consolidação de uma síntese do mundo. Mais uma vez, as palavras de George Minois contribuem com nosso pensamento: "Luciano serve ao público 'o riso cômico sob a majestade filosófica', segundo sua própria expressão. Parodiando o diálogo platônico, ele inverte o método socrático" (Minois, 2003, p. 66). Por meio dessa inversão, Menipo não media os diálogos com a finalidade de obter certa verdade do mundo. Sua mediação, pelo contrário, atua no esforço de depredar as verdades que as outras personagens orgulhosamente defendem. A incomensurável não-síntese do riso satírico de Luciano revela-se nessa inversão metodológica, possibilitada pela arena do subterrâneo. Assim, o autor dos diálogos dos mortos satiriza as ilustres teorias de seu tempo, revelando o falseamento de suas formulações.

A relação entre o subterrâneo e essa resposta ao pensamento platônico também se traduz na seguinte passagem, da *Crítica da Razão Cínica*:

> Diógenes refuta a linguagem dos filósofos com a do palhaço [...]. Eis onde se encontra – e não no aristotelismo – a antítese filosófico-realista do pensamento de Sócrates e de Platão (...) Diógenes e os seus opõem a isso uma reflexão essencialmente plebeia. Somente a teoria dessa insolência pode estabelecer o acesso a uma história política das reflexões combativas (Sloterdijk, 2012, p. 155).

Por meio da linguagem "do palhaço" e, recobramos, do gaiato Luciano de Samósata, alicerçado à cultura plebeia, torna-se possível uma resposta que fragiliza o pensamento da idealidade. Embasada também no hermetismo (revisitado nos diálogos luciânicos com a constante aparição de Hermes, prototípico do sincrético Hermes Trismegisto) e em sua Lei da correspondência – que anuncia: "*O que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima*" (Três Iniciados, 2005, p. 22, grifo do organizador) – o baixo torna-se plataforma de pleno interesse literário e filosófico. Deste modo, grifa-se mais claramente o embate entre o pensamento da idealidade, mobilizada na estrutura dialógica platônica, e a reflexão solvente do baixo satírico. Em outra passagem, Peter Sloterdijk alumia o confronto indicado da seguinte forma:

> No idealismo, que justifica a ordem social e a ordem do mundo, as ideias se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções; a matéria vem abaixo, simples reflexo da ideia, uma sombra, uma mancha. Como pode a matéria viva se defender contra essa degradação? (...) A baixeza excluída vai ao mercado público e desafia ostensivamente a elevação. Fezes, urina, esperma!: "vegetar" como um cão, mas viver, rir e produzir a impressão de que por trás de tudo isso não há confusão, mas clara reflexão (Sloterdijk, 2012, p. 157).

Podemos adotar os termos indicados por Sloterdijk para fundamentar os contrastes que estamos, aqui, intuindo. O mito da idealidade platônica, berço de uma tradição de pensamento que pende suas ideias em uma abstração "no topo", no qual as ideias "brilham na luz de todas as atenções", representa, em nossa leitura, um movimento monológico e autoritário, justamente por desconsiderar "a matéria viva" do baixo material, social, corporal e, destacamos, infernal. Decorre desse fator a importância de que o olhar plebeu, por meio de um "naturalismo de submundo" (Bakhtin, 2018, p. 131) – compreendido pela estrutura heterodiscursiva da literatura que integra as vozes das classes mais desprivilegiadas da sociedade –, seja valorizado nas sátiras menipeias. Isso se efetiva apenas por meio da respondibilidade às realidades várias, testemunhadas por meio da aterrisagem desfigurante.

Neste ponto, importa destacarmos que o efeito solvente do discurso desintegra o mundo na medida em que questiona formulações discursivas que, pretensamente definidoras de toda a dimensão vital de nossa existência, se fecham em abstrações idealistas em benefício de um

ideário que permanece imóvel, pairado no *topo*. A vivência *ao modo de um cão*, vinculada às experiências cotidianas, plataformas de uma filosofia plebeia, compõe a contrarresposta ao conteúdo monológico dos diálogos socráticos. Pensando em mapeamento de categorias discursivas delimitado por Augusto Silva Junior, pode-se dizer que os diálogos socráticos consistem em

> Relações dialógicas superficiais: se o ato busca apenas a realidade e a avaliação restrita desta realidade, acontece uma "relação dialógica mínima". Embora os "Diálogos socráticos", de uma perspectiva bakhtiniana, sejam o gênero basilar do romance, eles também podem aproximar-se de uma "forma meramente externa de dialogismo" (BAKHTIN, 2008, p. 327). (Silva Junior, 2010, p. 328).

O formato dialógico de tais gêneros, portanto, nem sempre entra em acordo com um conteúdo igualmente dialógico, pois se configura enquanto busca por uma realidade. Embora sejam "formas que tentam superar o 'modelo monológico do mundo" (Silva Junior, 2010, p. 328), tendo em vista que gestam verdades no confronto das perspectivas, no diálogo com o outro, são formas dialógicas limitadas. Uma vez que "Sócrates está interessado no saber como forma de chegar à verdade" (Bezerra, 2005, p. 118), os diálogos mediados por sua figura costumam apresentar uma síntese do mundo, gestada na supracitada "relação dialógica mínima". As sátiras menipeicas apresentam um passo a mais na consolidação do dialogismo literário, pois ampliam as possibilidades dialógicas na medida em que Menipo, seu mediador *kynikoi*, não se interessa pela defesa de uma perspectiva única sobre o mundo. Nas palavras do teórico russo,

> A menipeia é o gênero que inaugura a representação do tema da 'experimentação moral e psicológica', de 'inusitados estados psicológico-morais anormais do homem, de toda espécie de loucura... da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura... As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e de seu destino, nele se revelam possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde sua perfeição e sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo (Bakhtin, 1981, p. 100).

No trecho, Bakhtin lista elementos motivadores para o formato sempre aberto experimentado pelo gênero menipeico. "As fantasias, os sonhos e a loucura", por exemplo, temas de íntimo caráter transgrediente, pela disposição inabitual que suscitam, rompem com o rigor regular da mundividência épica. A menipeia explora tais tópicos para reforçar uma outridade na qual a consciência possa viver para além de suas próprias limitações, em uma permanente abertura à experimentação de uma alteridade, rompendo consigo mesma.

Luciano de Samósata atua com empenho nesse embate: “retirando a força ainda trágica e memorialística do estilo socrático ele coloca uma máscara sorridente e destronante herdada da comédia e da sátira” (Silva Junior, 2008, p. 142). Deste modo, sua obra satírica se destaca pela experimentação estilístico-literária das arenas subterrâneas e, portanto, coloca-se a serviço de uma não-síntese do mundo, uma vez que sua estrutura inacabada e dialógica a impossibilita de atingir uma compreensão fechada sobre a existência humana, em todo e qualquer âmbito de sua atuação. É neste ponto que reside a polêmica fulcral entre a poética luciânica, aqui estudada, e a herança idealista legada pelos diálogos socráticos escritos por Platão.

Embora irmanados pelo campo sério-cômico, definido por Bakhtin, as sátiras menipeias se distinguem dos diálogos socráticos por conquistar a expressão dialógica “no próprio conteúdo” por elas formulado. Em decorrência disso, se tornam os gêneros literários por meio dos quais Bakhtin responde à maiêutica socrática “com o dialogismo e com a ideia de uma maiêutica prosificada” (Medeiros, 2017, p. 13) no descortinar do século XX. Isso também decorre de que, na menipeia, “explode a gargalhada plena de verdade filosófica” (Sloterdijk, 2012, p. 160) e seu ápice inaugural reverbera em profícua linhagem literária posterior. Dessas composições, brota-se uma elucidação do subterrâneo que, eximida das amarrações especulativas idealistas, alumia em “moto-contínuo” (Silva Junior, Paula Neto, 2020, p. 44) o curso da história tendo em vista as “ruínas sobre ruínas” (Benjamin, 2013, p. 14) que a compõem.

A ideia trazida em nosso título – Sol *kynikoi* – evoca justamente esse debate. Intuímos o contraponto entre os gêneros literários indicados: de um lado, os diálogos socráticos como plataforma ainda possível para uma perspectiva monológica do mundo – representada metonimicamente pela alegoria do sol no “mitologema platônico da idealidade” (Souza, 1994, p. 08); de outro, as sátiras menipeias assumindo uma perspectiva dialógica e responsiva ao devir histórico, representado pela alegoria do sol nascente. A expressão teórico-criativa, formulada em inspiração socrático-luciânica, diz respeito à radical liberdade estilizada e ensaiada pela cosmovisão infernal como formar de extrair “a luz e o esclarecimento” (Bolle, 2010, p. 506) do subterrâneo para reformular toda a tradição platonista mediante uma reversibilidade escarnecedora, localizada nos diálogos de Luciano de Samósata. Em resumo, localiza-se, nesse sol que surge do “baixo material”, representação alegórica de uma contínua e incessante elucidação do fenômeno histórico.

A obra de Luciano que mais nos oferece elementos elucidativos para essa hipótese é o *Icaromenipo ou O Homem acima das Nuvens*. Trata-se de diálogo desenvolvido em um itinerário que se inicia no mundo material, dos “vivos”, e passa pelo sol, pela estadia de Selene

(a personificação da Lua), até alcançar a morada de Zeus. São vários os trechos do diálogo que marcam a situação de viajante do contador de histórias (Menipo): “Passado pouco tempo, até mesmo a Lua se me mostrava muito pequena e já ia perdendo a Terra de vista” (Samósata, 2012, p. 81). Chamamos atenção ao itinerário estabelecido nesse diálogo para apontar que, pelo menos no sentido etimológico dos termos, não temos uma narrativa catabática, desenvolvida em torno de uma descida infernal. A estrutura narrativa do *Icaromenipo* define-se em um movimento duplo, uma anábase seguida da catábase menipeica, protagonizadas pelo filósofo que sobe e desce para contar. Sobe para dar notícias do mundo terreno e das reclamações de Selene a Zeus e desce para relatar seu empreendimento liminar ao “companheiro”, que diante da extraordinária novidade, não cessa os questionamentos: “Como é que disseste? Menipo caído lá do céu, da morada de Zeus?” (Samósata, 2012, p. 65).

A princípio, o caráter anabático do diálogo nos importa, e não apenas o catabático, para ampliar o conceito de subterrâneo literário. É evidente que, em uma leitura literal, a noção de subterrâneo só poderia dizer respeito às espacialidades ficcionalmente situadas em uma arena inferior, fruto de um *descensus*. Nesta tese, contudo, ampliamos o conceito para abordar, no âmbito da ficção, qualquer situação excepcional orquestrada com a finalidade filosófica e combatente já detidamente discutida acima. Nesse sentido, produções a exemplo dos *Diálogos dos deuses*, ainda que localizadas ficcionalmente no âmbito superno e celestial, também se destacam como diálogos mortuários pelo caráter excepcional da situação experimentada pela menipeia, responsável por encarnar um “distanciamento temporal, que supõe distanciamento ideológico e de interesse” (Brandão, 2001, p. 41).

Definida essa primeira acepção do termo, avançamos na leitura do *Icaromenipo* para compreender seu caráter experimental como motor de sua natureza de investigação. A respeito do relato reminiscente de Menipo, o organizador da obra completa de Luciano comenta: “O motivo dessa viagem é de natureza científico-filosófica: ao observar o universo, o *Kósmos*, com seus astros (especialmente a Lua e o Sol) e os fenômenos atmosféricos. Menipo deseja ardentemente penetrar em todos esses mistérios” (Magueijo, 2012, p. 61). Todo o diálogo, então, configura-se nessa busca pelos mistérios astrológicos. A situação excepcional do personagem-narrador, por meio da qual se explora o desconhecido, é descrita logo no início da explanação:

> MENIPO – Portanto, eram três mil estádios da Terra à Luz, a nossa primeira etapa. Daqui até o sol, sempre a subir, são cerca de quinhentas parasangas. E do Sol até ao céu propriamente [dito] e à cidadela de Zeus, isso seria, para uma águia muito rápida, uma subida de uma jornada. (Samósata, 2012, p. 65).

O esforço anabático protagonizado por Menipo tem como motivação a contínua *experimentação* de uma verdade. Esse elemento encontra na menipeia dialógica a disposição literária mais coerente para sua plena prosperidade. Ao estilizar essa busca, Luciano estabelece expressiva relação dialógica com tradições filosóficas que pensaram alegorias cosmológicas. Fiquemos com outro trecho da obra para melhor visualizar esse processo:

> Na verdade, sempre que analisava as coisas da vida, ao verificar que todas actividades humanas eram ridículas, mesquinhas e incoerentes, quero eu dizer, as riquezas, os impérios, as realezas, então eu, tendo desprezado essas coisas e tendo compreendido que a sua procura constitui um obstáculo para actividades verdadeiramente importantes, tentei elevar os olhos ao alto e contemplar o Universo. (...) De facto, via os astros disseminados pelo céu ao acaso, e desejava saber que coisa, afinal era o Sol (Samósata, 2012, p. 67).

Do alto de sua nova estadia, Menipo usufrui de "bonito espetáculo" (Samósata, 2012, p. 67) para obter uma visão privilegiada sobre o mundo e sobre "as coisas da vida". Em perfeita correlação com os efeitos solventes das sátiras menipeias, o itinerário anabático de Menipo esclarece que "todas actividades humanas eram ridículas". Deste modo, a função de denúncia do texto é profundamente potencializada com a digressão cosmológica, que explora os segredos astrológicos e, "olhando lá para baixo" (Samósata, 2012, p. 76), amplia a compreensão sobre as atividades humanas no mundo. A interrogação mobilizadora da transcensão menipeica – "que coisa, afinal era o Sol" – compõe um dos indícios que levantamos, aqui, para tratar de uma ressignificação alegórica de astros celestiais. Executa-se uma transgressão da ótica dos "filósofos da natureza" (Samósata, 2012, p. 68), que propagavam apenas "uns tais 'princípios' e 'fins', átomos e vazios", que afirmavam: "o Sol é uma bola de ferro incandescente" (Samósata, 2012, p. 68). Com o empreendimento extraordinário de Menipo, coleta-se um conhecimento fora do esquadro filosófico limitado dos famosos charlatães de seu tempo. As repercussões da viagem são mais bem reveladas em outra passagem:

> Assim que bati aquela asa, logo uma luz fortíssima brilhou à minha volta, e se tornou visível tudo aquilo que até aí me passava despercebido. Olhando lá para baixo, para a Terra, distinguia nitidamente as cidades, as pessoas e as suas acções, não só as que se passavam ao ar livre, mas também as que se praticavam dentro das casas, onde as pessoas julgavam passar despercebidas, como por exemplo Ptolemeu a ter relações com a sua irmã, o filho de Lisímaco a conspirar contra o pai, Antíoco, filho de Seleuco, a fazer às escondidas sinais à sua madrasta Estratonice, o tessálico Alexandre a ser assassinado por sua esposa (...)
>
> Mas se as cenas dos reis me proporcionaram um passatempo tão divertido, as das pessoas comuns são ainda mais cómicas. De facto, via-os também a esses, [por exemplo,] o epicurista Hermodoro a cometer perjúrio em troca de mil dracmas, o estóico Agátocles a processar o seu discípulo por uma questão de honorários, o orador

> Clínias a surripiar uma taça do templo de Asclépio, o cínico Herófilo a dormir num bordel... (Samósata, 2012, p. 76).

A saturação do real, orquestrada pela situação-limite descrita pelo filósofo, faz com que, do alto, ele possa contemplar as pessoas, que "julgavam passar despercebidas" e, por isso, vislumbrar suas condutas às escondidas. O empreendimento anabático retira as máscaras mantidas pelas aparências da vida em sociedade – não poupando nem os reis nem as cenas das pessoas comuns. Assim, o "passatempo tão divertido" rompe com o comportamento e com as perspectivas da seriedade convencional. No exercício gaiato da experimental diversão, acessa-se conhecimento aberto à livre experimentação de pensamento.

Em sutil correlação ao que faz o pensamento platonista ao explorar, no reconhecido diálogo socrático da *República*, a imagem do sol como alegoria de uma formulação filosófica sobre o mundo, Luciano amplia o campo semântico da mesma figura para ampliar, e jamais consolidar, os significados por meio dela gerados. Podemos dizer que, do mesmo modo que "o sol de Platão e as estrelas nietzschianas servem como alegorias para sintetizar pontos fundamentais da concepção filosófica de tais pensadores" (Sabatini, 2021, p. 233), observamos no diálogo luciânico a exploração de semelhantes astros celestiais como formas de destronar tradições de pensamento monológicas. Não por acaso, figuras do *Kynismos* como "Diógenes, que solta um peido contra a teoria platônica das ideias" (Sloterdijk, 2012, p. 153), movimentam o esforço dialógico dessas obras.

Nesse sentido, o processo de compreensão e figuração alegórica do mundo, nas composições de Luciano, faz gestar uma luz que ilumina em "moto-contínuo" (Silva Junior, Paula Neto, 2020, p. 44) as vivências diárias e a discursividade viva do âmbito social. O que localizamos no *Icaromenipo* não é mais um sol associado como fundamento de uma filosofia idealista – na qual "as ideias se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções" (Sloterdijk, 2012, p. 157), mas um sol nascente, respondível à matéria, que "vem abaixo, simples reflexo da ideia, uma sombra, uma mancha" (Sloterdijk, 2012, p. 157). A relação com o *kynismos* e a disposição satírica dos diálogos luciânicos o tornam, em nossa interpretação, obras subterrâneas pelo contato íntimo com as teorias do baixo, que respondem e se responsabilizam com a matéria, com as coletividades e com os discursos vivos. Podemos dizer que, com o surgimento da obra de Luciano de Samósata, há uma viravolta literária e de pensamento que interferiu, como bem nos mostra Mikhail Bakhtin, em toda a produção literária canonizada (e não-canonizada, sobretudo) no ocidente. Essa transformação se alinha e reforça o movimento satírico, profundamente controverso ao pensamento da idealidade. Ainda com as palavras de Peter Sloterdijk, concordamos que:

> enquanto, a partir de Platão, a "teoria elevada" desfaz irrevogavelmente os laços da encarnação material para assim entretecer os laços da argumentação o mais densamente possível e assim conseguir criar um tecido lógico, emerge uma variante subversiva da baixa teoria que leva ao extremo, numa pantomima grotesca, a encarnação prática. O processo da verdade se polariza: uma falange da grande teoria discursiva de um lado, e de outro, uma trupe de atiradores satírico-literários (Sloterdijk, 2012, p. 154).

Quando discutimos a *educação pelo* subterrâneo estilizada nos diálogos luciânicos, reformulamos, pelo espectro dos estudos dos gêneros literários de Mikhail Bakhtin (2018), a noção de "baixa teoria" de Peter Sloterdijk. Embora, no trecho supracitado, se indique uma cisão "polarizada", na qual aparentemente dois polos extremos se alinham em perfeita equidade, apontamos uma resposta contraideológica e filosófica às "teorias elevadas" mobilizada no âmbito das culturas populares e carnavalizadas. O subterrâneo tem como força motriz a capacidade de, pela valorização desse baixo, que em amplo sentido se espraia em dimensões diversas – material, corporal, social, pensamental –, responder aos discursos elevados e autoritários, também repercutidos em contextos e situações variadas. Nesse sentido, vale recobrarmos palavras de Paulo Bezerra:

> O discurso autoritário é aquele vinculado a uma autoridade externa, a um poder político, a uma ideologia, ao dogma religioso ou político, a uma autoridade científica reconhecida, a uma corrente de pensamento que se pretende hegemônica, a um livro da moda; exige da nossa parte um reconhecimento incondicional, até reverente, e nunca uma assimilação livremente criadora formulada em nosso próprio discurso, com nossa marca característica, e procura determinar até os fundamentos de nossa relação ideológica com o mundo e do nosso comportamento (Bezerra, 2015, p. 244).

Adotamos tal nomenclatura, definida acima por Paulo Bezerra, para compreender a dinâmica entre os discursos autoritários, vinculados a valores de grupos hegemônicos e dogmáticos, e os discursos dialógicos, que dão conta de uma figuração inacabada do mundo, uma vez que permanentemente responsivos. Por vias da *experimentação* livre e desinteressada – ideológico e filosoficamente – das teorias dialógicas, alcança-se a verdade em sua insolúvel mutabilidade: "As flechas mortais da verdade alcançam os recônditos onde as mentiras, por trás das autoridades, se julgam imunes. A baixa teoria firma aqui pela primeira vez sua aliança com a pobreza e com a sátira" (Sloterdijk, 2012, p. 154). Tais flechas, miradas pela ótica luciânica, iluminam os ambientes absconsos para tecerem uma poética que dissolve verdades implementadas pelos monologismos autoritários, revelando-os em suas plenas nudezes.

Tal prática, peculiar de certa "ambientação 'cínica" (Ipiranga Junior, 2020, p. 106), coopera com o subterrâneo literário estilizado e experimentado nos diálogos. Isso se justifica

no fato de que "o *Kynismos* antigo inicia o processo dos 'argumentos nus' a partir da oposição, sustentado pelo poder que vem de baixo" (Sloterdijk, 2012, p. 32). Em decorrência disso, o *kynikoi*, dentre outros atos subversivos, "deita-se ao sol, mexe com as prostitutas e enxota Alexandre, o Grande, para que ele saia da frente de seu sol" (Sloterdijk, 2012, p. 33). Tal imagem, já evocada em nossa epígrafe, nos auxilia na formulação derradeira deste capítulo: o sol *kynikoi*, que se emerge do "baixo material" e das baixas teorias satíricas para elucidar, em moto-contínuo, a história.

Determinamos, portanto, a alegoria do sol nascente como uma imagem literária que fundamente alguns pontos centrais do nosso raciocínio: 1) trata-se de imagem que esclarece o efeito em moto-contínuo do saber inacabado e aberto, veiculado na extensa tradição das sátiras menipeias, de Luciano de Samósata (Séc. II d.C.), até a consolidação da nova narrativa brasileira com José J. Veiga (Séc. XX); e 2) reformula, em polêmico diálogo, vasta tradição autoritária e platonista, tendo em vista a imagem-chave da alegoria da caverna.

A semântica da alegoria da arena cavernosa, desenhada nos diálogos socráticos, é elevada, por meio da poética luciânica, ao estatuto de fonte de cognoscibilidade e sabedoria das experiências limítrofes, a contrapelo do que nos impôs o dualismo platônico. A imagem-chave dessas reflexões finais do capítulo indicam uma hipótese: o sol nascente, pela interação polêmica com a síntese platônica, diz que "o conhecimento existe apenas em lampejos. (...) é o trovão que segue ressoando por muito tempo" (Benjamin, 1984, p. 789). Trata-se, portanto, de composição alegórica que figura e fundamenta a forma dialógica e inacabada das disposições formais e dos conteúdos das sátiras luciânicas. Pelo dilaceramento nascente (da não-síntese) indicado na imagem, temos uma expressão alegórica que "não visa a uma unidade de conteúdo que conclua um discurso, um pensamento ou alcance de uma verdade acabada, mas abre brechas para, por meio da exploração da disposição dialógica, o surgimento de um conhecimento responsivo e inacabado" (Silva Junior; Paula Neto, 2023, p. 284).

Tendo em vista a educação literária pelo subterrâneo, que discutimos no decorrer do presente capítulo, nossa formulação alegórica socrático-luciânica alicerça as obras estudadas nesta tese por indicar a projeção dessas luzes menipeicas (desalinhadas da tradição séria do Esclarecimento, mais à frente discutido). Trata-se, afinal, de um "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252) caracterizado por uma cognoscibilidade atrelada ao baixo material, que nunca se encerra. Fica definido, portanto, ainda em contato com nossa epígrafe, a potente polêmica intuída neste percurso, o destronamento satírico, imposto pelos diálogos luciânico, à herança platônica e monológica.

Tais cruzamentos auxiliam as análises desenvolvidas adiante e reforçam as narrativas subterrâneas romanescas como propulsoras de um conhecimento histórico alegoricamente apropriado pela plataforma ficcional.

1.2 Narrativas subterrâneas: a experimentação filosófica do "baixo material"

As discussões desenvolvidas anteriormente em torno da poética luciânica contribuem com o conceito teórico fulcral desta tese: a narrativa subterrânea. Com a expressão, já ficou dito, indicamos fenômeno narrativo de profunda relação com as sátiras menipeias, pois veicula esclarecimentos sobre o mundo que transgridem a acepção iluminista do termo, porque agora se conectam com as profundezas literárias. Trata-se, em poucos termos, de narrativas que se colocam a serviço de um enfrentamento polêmico e irresolúvel frente às posições hegemônicas, propagadas pela autodenominada alta teoria. Verificado adiante em dois prosadores brasileiros do século XX, o fenômeno subterrâneo reconhece nos diálogos de Luciano de Samósata encargo propedêutico, porquanto anunciador de algumas peculiaridades das produções dos autores novecentistas citados.

Amparado na genealogia sério-cômica dos gêneros literários, que respaldam as relações acima traçadas, este capítulo desenvolve e disseca a teoria das narrativas do subsolo. Assim, o salto que aqui propomos, de Luciano de Samósata (Séc. II d. C.) às publicações prosaísticas da passagem do séc. XIX ao XX, visa à consolidação do conceito de narrativas subterrâneas em tempos de totalitarismo (Hobsbawm, 1995). Na tentativa de atualizar alguns conceitos teóricos basilares para a composição de nossa tese, a fim de compreendê-los responsivamente às suas significações na passagem transecular, retomemos problema de análise já apresentado por nós. A expressão "narrativas subterrâneas" evoca dois fenômenos que chegam "defuntos" no século novecentista recém-nascido, pelo menos no que se refere à suas configurações centrais e a seus suportes originários.

Em primeiro lugar, temos a noção de narrativa, discutida por Walter Benjamin em trabalho fundamental para a teoria da literatura do século XX – "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1936), no qual o teórico alemão aponta a extinção do fenômeno narrativo com o advento das grandes guerras mundiais da entrada do século; em segundo lugar, embora nosso constructo se utilize de um embasamento menipeico, observamos, com Peter Sloterdijk (2012), que o pensamento de marca *kinikoi*-satírica se converteu, por uma deformação ideológica, em Cinismo moderno.

Em decorrência do primeiro ponto, nossa investida requer uma extrapolação teórica em torno da noção de narrativa, núcleo de nossa expressão autoral, que nos possibilite visualizar sua continuidade após os tempos de traumas e silêncios impostos pelos contextos de Guerra do primeiro quartel do século *dos extremos* (Hobsbawm, 1995). Isso porque, se pensarmos nos contributos teóricos de Walter Benjamin, teórico fundamental para os estudos da cultura e da literatura em tempos de totalitarismo, observamos uma análise que define a noção de "narrativa" fora do esquadro do romance, por nós estudado, alocando-a no campo das literaturas antigas de transmissão oral.

Feitos tais apontamentos, sem perder de vista a imagem do subterrâneo esmiuçada no tópico anterior, podemos fundamentar a expressão narrativas subterrâneas para adentrar às literaturas do século XX indicadas como nosso material de pesquisa. Assim, lançamos mão da formulação teórica para responder aos trabalhos de Walter Benjamin e ao recente estudo, de Byung-Chul Han, intitulado "A crise da narração" (2023). Por via das teorias já mencionadas da geopoesia e da tanatografia (Silva Junior, 2014; 2016), atualizamos a noção de narrativa para ampliar seu alcance e permanência dentro dos estudos teóricos do romance, uma vez que se trata de gênero discursivo favorável à "escrita que reconfigura significados opacos em deslocamento reveladores" (Silva Junior; Marques, 2015, p. 234). Deste modo, embora formulada no âmbito das discussões sobre o extermínio da narrativa, nossa teoria se ampara na hipótese de que também se localiza uma narrativa na disposição romanesca, pois ela é inacabada e polifônica (Bakhtin, 2018) e atua em ampla respondibilidade com as experiências cotidianas e localistas às quais a narrativa oral, definida por Walter Benjamin, se associava. Da mesma forma que "o grande narrador tem sempre suas raízes no povo" (Benjamin, 1987, p. 214), a disposição heterodiscursiva do romance, para continuarmos com Mikhail Bakhtin (2019), mobilizaria a arena literária em torno das experiências populares e coletivas.

Neste ponto, forjamos relação "especialmente produtiva pelo que oferece de contributo dialógico e inacabado" (Medeiros, 2023, p. 214) entre dois teóricos em tempos de totalitarismo (Medeiros, 2023): Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. Os estudos desenvolvidos em torno das peculiaridades de enredo e de estilo dos gêneros literários, localizados em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Bakhtin; 2018), explicam a integração, na prosaística romanesca, dos discursos vivos das classes populares e contribuem com a atualização que propomos ao recuperar os postulados do filósofo de Berlim.

Desde que Walter Benjamin deu o grito de alarde, no despontar do breve século XX (Hobsbawm, 1995), indicando que a arte de narrar estava "em vias de extinção", pois teríamos perdido a "capacidade de intercambiar experiências" (Benjamin, 1987, p. 198), o mundo

revelou-se palco de silêncio diante dos destroços a que a civilização europeia fora transformada. Tais intempéries decorreram da "nova espécie de barbárie" (Adorno, Horkheimer, 1969, p. 01) instaurada no continente, nos termos dos contemporâneos e colegas de Benjamin, mais à frente retomados. Conforme podemos verificar, por exemplo, em relatos como o da autobiografia ensaística do teórico alemão, "Infância em Berlim por volta de 1900" (1994), há o reconhecimento de que, nas palavras de outro historiador importante para o século XX:

> Ao contrário do 'longo século XIX', que pareceu, e na verdade foi, um período de progressão material, intelectual e moral quase ininterrupto, quer dizer, de melhoria nas condições de vida civilizada, houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais nos países desenvolvidos e nos ambientes da classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população (Hobsbawm, 1995, p. 22).

Nota-se, com a exposição do historiador inglês, que tratamos de passagem finissecular marcada por uma profunda e "consequente desintegração dos velhos laços sociais" (Hobsbawm, 1995, p. 25). O contraste histórico, impulsionado pela guerra de 1914, serviu de base para a hipótese benjaminiana do extermínio da narrativa, a partir do qual a capacidade de intercambiar experiências humanas se perdeu, diante das fraturas geradas pela conjuntura bélica. Na mesma linha condutora, Byung-Chul Han atualmente nos diz: "Hoje, falta-nos justamente as *narrativas futuras* que nos dão esperanças" (Han, 2023, p. 132, grifo do autor). Da discussão benjaminiana às análises de Byung-Chul Han, a compreensão que se impõe diz que, em tempos de reprodutibilidades técnicas (Benjamin, 1987) e digitais (Silva Junior, 2014, p. 89), já não seria possível uma veiculação das experiências e vivências humanas. Perde-se, portanto, a capacidade de se conectar sensivelmente com o outro.

Repensamos tais reflexões tendo em vista os estudos da prosa inacabada desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2018). Com essa aproximação, a notícia de que a narrativa se extinguiu no ocidente é confrontada com a ascensão da prosa romanesca que, despontada no contexto de Rabelais e Cervantes, adentra os séculos XIX e XX como força a contrapelo em tempos de barbárie. Desse modo, o romance se revela à perspectiva de Mikhail Bakhtin como plataforma de radical abertura, promovida pelo campo da ficção, à livre circulação de vozes e ideias. O gênero romanesco, portanto, mostra-se capaz de estilizar e transmitir as experiências, assim como as grandes narrativas antigas.

Amparados na articulação aqui forjada, entre a discussão benjaminiana e as teorias do gênero de Bakhtin, compreendemos que as narrativas subterrâneas focalizam os submundos literários para estilizar e veicular experiências, mesmo quando situadas em conjunturas de

discursos hegemônicos e autoritários. Em síntese, acreditamos que as experiências, veiculadas "de boca em boca" (Benjamin, 1987, p. 195) nas antigas narrativas, encontrem terreno de fala e escuta nas literaturas dos eixos geopoético e tanatográfico, uma vez que subterrâneas, "para-além dos mapas topográficos e compendiados" (Silva Junior, 2018, p. 3953).

Ademais, temos como hipótese nuclear a compreensão de que – tendo em vista que "a arte de narrar está em vias de extinção" (Benjamin, 1987, p. 197) – é pela exploração do subterrâneo, quer dizer, das dimensões humanas desconsideradas pelas narrativas hegemônicas, que a prosa literária faz a arte de narrar sobreviver mesmo após os primeiros decênios do século XX. Em decorrência disso, adentramos as produções dos autores brasileiros já indicados para averiguar a permanência da capacidade, na matéria ficcional, de absorver e propagar experiências humanas. Ponderamos tal especificidade deste percurso para evocar nosso segundo problema de análise sem o qual não poderíamos nos dedicar às análises em torno dos romances: a presença dúbia de um *Kynismos*-Cinismo, conforme distinção ilustrada em nossa primeira nota de rodapé.

Travamos reflexão amparada no pensamento do filósofo Peter Sloterdijk, com quem concordamos quando denuncia que o Cinismo (na acepção moderna) teria assimilado, em uma dissimulação às avessas, o *Kynismos* antigo. Deste modo, se saltarmos da *Cultura Popular da Idade Média* e do contexto (antigo) de Luciano de Samósata em direção às literaturas compostas a partir do século XIX, seria equivocado apontar o genuíno desinteresse, marca *kynike* de figuras como Menipo e Diógenes, em personagens ficcionais situados historicamente em tempos de *reprodutibilidades técnicas* e ideológicas, dinamicamente moldadas pela macroestrutura socioeconômica capitalista.

Tendo em vista a suposta extinção do *Kynismos*, convertido em Cinismo, em contextos dominados pela ideologia decadente e pelos valores ilustrativos intuídos pelo pensamento monológico, compreendemos que a "nova narrativa" (Candido, 2017) do século XX passou a denunciar a precariedade das experiências humanas frente "à desarmonia da sociedade mas também aos problemas pessoais" (Candido, 2017, p. 247). Tal denúncia, veiculada por meio de uma *educação pelo* subterrâneo, parece responder às mesmas forças ideológico-filosóficas do "riso que venceu o medo e toda seriedade malsã" (Bakhtin, 2010, p. 330), assim como denunciou a hipocrisia dos costumes bem aceitos pela cultura oficial. As narrativas subterrâneas, por meio da estilização prosaica do inacabamento do mundo, alumiam uma força contraideológica, na acepção de Alfredo Bosi, referente aos ideários que enfrentam a "ideologia dominante no mundo capitalista ao longo do século XIX" (Bosi, 2010, p. 388). Assim, o caráter contraideológico de tais narrativas efetiva-se ao indicar o mesmo: "ideologia como 'falsa

consciência', vista como disfarce e ocultamento da realidade social, escurecimento e não-percepção da existência das contradições e da existência de classes sociais, promovida pelas forças dominantes" (Miotello, 2015, p. 168). Uma vez que, nas palavras de Byung-Chul Han, "A *transparência* aniquila essa tensão dialética que está na base de toda narração" (Han, 2023, p. 86, grifo do autor), esse desmascaramento, tratado também como "desfiguração do mundo" (Branham, 2007, p. 96), engendrado pela arquitetura heterodiscursiva e satírica, encontra como base seminal a tradição de Antístenes.

A narrativa subterrânea, portanto, coloca-se como veículo de dois fenômenos tidos como extintos à altura da entrada do século XX: ela mobiliza uma "função de denúncia" (Brandão, 2006, p. 41) ainda ligada às práticas solventes do *Kynismos* para, por meio das rupturas contra-hegemônicas aí obtidas, transmitir experiências oralizadas notadamente periféricas.

Feitas essas considerações introdutórias, adentramos agora nas discussões em torno das peculiaridades das narrativas subterrâneas. A expressão criativa se assenta em um percurso teórico de "metodologia dialógica" (Silva Junior; Paula Neto, 2024) e, por isso, elege uma tese (o subterrâneo literário) que entra em tensão com uma antítese (visualizada na resposta satírica e contraideológica do mundo) para resultar em uma irresolúvel não-síntese da vida (representada pela imagem socrático-luciânica do sol nascente como figuração alegórica da existência "sob a plena luz da história"; Bakhtin, 2018).

O inacabamento prosaico por meio do qual as narrativas subterrâneas são compostas garante essa abertura, por meio da qual nenhum ponto acabado e resolutivo sobrevive. Importa destacar que, embora nossas ponderações sobre o fenômeno literário recorram a uma organização tripartite, tratam-se de aspectos orgânicos, efetivados em plena concomitância, porquanto dialógicos.

1.2.1 A tese do subterrâneo literário

Desçamos ao subterrâneo literário. O fenômeno que estudamos se configura pela exploração de *terras desconhecidas*. A literatura figura e dá voz a coletividades que "partiram em suas *jangadas de pedra* para *Terras incógnitas*" (Silva Junior; Marques, 2015, p. 233, grifos dos autores). Tratamos, com isso, das viagens infernais, do baixo material, dos diálogos dos mortos, da carnavalização, das poéticas telúricas (geopoesia) e de outros tantos exemplos da exploração reflexiva a uma dimensão excepcional. No sentido da espacialidade suscitada pela expressão do subterrâneo, captamos uma prevalência ao baixo material (Bakhtin, 2010), que

conjuga concomitantemente literaturas geopoéticas e tanatográficas (Silva Junior, 2015), pela vinculação de tais obras com "o inferno em que se converte a terra" (Adorno, Horkheimer, 1946, p. 10) – para ficarmos com expressão da *Dialética do Esclarecimento*, à frente discutida.

A exploração de tais espacialidades pode repercutir em uma paideia originada pelo subterrâneo que desponta da valoração das "teorias baixas" em contraste com o pensamento oficial de cada sociedade, dentro de suas relações dinâmicas e variáveis. Assim, o subterrâneo movimenta um conhecimento sensível, reflexivo e aberto, uma vez que histórico e literário, distante das amarrações filosóficas da ótica iluminista e racionalista, de origem cartesiana. Origina-se daí "o novo tratamento" dado à realidade (Bakhtin, 1997, p. 107), característico de narrativas que, ao contrário do visado pelo monologismo e por sistematizações conceituais, se baseiam "conscientemente na experiência" (Bakhtin, 1997, p. 107) diária e cotidiana.

Nosso intento é discutir o subterrâneo literário enquanto imagem motivadora de diversos efeitos ideológico-filosóficos, característico de um "*lócus* que projeta liberdade" (Medeiros, 2017, p. 24). Assim, nossa expressão não diz respeito apenas a narrativas situadas em uma dimensão topograficamente inferior. Tratamos dos resultados estéticos angariados pela transposição da resposta "do baixo" ao campo da literatura. Tanto os casos mais famosos, a exemplo dos *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samósata, situados na arena infernal – e, portanto, subterrânea – quanto em obras como *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, em relação indireta com as dimensões liminares e catabáticas, podem ser revisitadas na interação com a tradição das narrativas subterrâneas. Isso é possível porque os cadernos do Conselheiro Aires, quando transformados em romance por um "editor criado", são publicados depois que o narrador já está morto. Nesse jogo, é importante lembrar que "zapiski" (a palavra russa) representa "cadernos" e "notas" – justamente o que faz dos textos de Aires, romances do subsolo.

Diante dos mais variados exemplos com os quais poderíamos trabalhar, constitutivos de extensa tipologia quanto à exploração do submundo pelo texto literário, a noção de subterrâneo se constitui de fonte para um diálogo polêmico que não se encerra nunca – isso porque, para o dialogismo, "Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites)" (Bakhtin, 2017, p. 79). O subsolo literário atua nessa alçada, pois se constitui de motivação estética por uma experimentação estilística e filosófica, conduzida pela extrema liberdade de invenção, própria da "cosmovisão carnavalesca" (Bakhtin, 2018, p. 122) do sério-cômico.

De todo modo, nossa compreensão do subterrâneo interage com dois campos da literatura antiga (conforme mapeamento de Mikhail Bakhtin; 2018): i. o campo sério da épica,

com as catábases – termo referente a viagens aos infernos (Sousa, 2013) – homérica e virginiana; e ii. o campo sério-cômico, com as viagens filosóficas dos diálogos socráticos, a exemplos do Mito da Caverna (marcado por uma subida seguida de uma descida) e do Mito de Er, dos livros VII e X da *República* de Platão, e os diálogos dos mortos luciânicos, por nós já discutidos.

Nesse ínterim, as catábases, estudadas por Eudoro de Sousa em leituras de épicas antigas e modernas, também merecem nossa atenção. O conceito origina-se do grego, fusão de *κατὰ*, referente ao baixo, e *βασίς*, de ida, fazendo menção a descidas ou, segundo pesquisas sobre literaturas clássicas, descida aos infernos. Eudoro de Sousa alarga a definição estritamente etimológica do conceito em reformulação que muito agrega às nossas reflexões:

> "Descia aos Infernos", para além de tudo o mais que possa significar (um símbolo não se deixa cingir de um só relance), significaria a transposição do último horizonte que envolve todo o campo da experiência comum. Que todo o poeta, que todo o artista de gênio alguma vez ultrapassou esse horizonte; que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos, – lá onde as coisas têm a origem primeira e o termo final –, não sabemos quem o possa duvidar (Sousa, 1973, p. 179).

Embora afeito aos estudos das catábases antigas do campo épico, Eudoro de Sousa submete o conceito a uma extrapolação, repensando-o para além do pregado pelos étimos de sua composição. Não se trata apenas de uma descida aos infernos, no sentido restrito e literal, mas uma experiência excepcional. Na compreensão do estudioso e criador do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, o empreendimento catabático pode ser entendido em toda a amplitude da prática artística e poética, guiada por uma experiência que "ultrapassa" nosso horizonte comum. Nesse sentido, "toda a poesia, toda a arte, nos traz mensagens dos infernos" (Sousa, 1973, p. 179), pois todo fazer poético performa uma transgressão dos sentidos comuns da vida humana.

Erivelto Carvalho e Isaque de Carvalho reforçam a dimensão do conceito: "Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia, em lugar que o não é, por sê-lo de todos e de ninguém. (...) É nome de uma situação liminar: eu já não sou o que fui, mas ainda não sou o que serei" (Carvalho; De Carvalho, 2016, p. 118). Essa percepção alarga o domínio do fenômeno catabático, que passa a dizer respeito a incontáveis experiências que estilizam uma outridade. Em nossa compreensão, a mudança liminar sugerida pela experiência infernal permite que a consciência saia de si mesma em busca de uma alteridade. Ancorados em tais perspectivas, extraímos o conceito de catábase da mundividência épica, instância em que originalmente se verificaram as viagens infernais, para aplicá-lo à discussão do subterrâneo literário sério-cômico.

Assim, conforme já dizíamos, a obra de Luciano de Samósata apresentou como novidade uma abordagem dialógica que interferiu tanto no aspecto formal quanto temático de suas produções. As situações excepcionais ensaiadas pela poética luciânica funcionam como rupturas do ensimesmamento, pois se desembocam em metamorfoses que forçam seus partícipes a "viver a vida alheia" da qual trataram Carvalho e De Carvalho. Sendo, de toda forma, transformação, a catábase pode se comportar de diferentes formas, se considerarmos os dois campos literários indicados por Mikhail Bakhtin. A manifestação catabática oferece diferentes peculiaridades quando se realiza no campo sério ou no campo sério-cômico.

Com relação às "viagens aos infernos na Antiguidade" (Sousa, 2013) verificadas por Eudoro de Sousa no campo sério da literatura, localizamos um caráter focalizado em uma construção de um "passado nacional épico, o 'passado absoluto" (Bakhtin, 2014, p. 405). A mundividência épica, deste modo, elege como motivação reflexiva a consolidação de uma perspectiva que edifica esse passado, cristalizado pelo distanciamento épico em um passado absoluto, inquestionável e imodificável. A catábase do universo épico se colocará a serviço de tal prerrogativa.

Nos estudos do filósofo helenista, a noção de viagens aos infernos embasa diversas leituras de realizações clássicas e contempla, em seus estudos, obras como *A descida de Inana aos infernos* (Séc. XXI a.C.), de origem sumero-arcadiana, e se amplia a épicos a exemplo da *Odisseia* (Séc. VIII a.C.), da *Eneida* (Séc. I a.C.), da *Divina Comédia* (Séc. XIV) e d'*Os lusíadas* (Séc. XVI). Sousa explora tais produções guiado "pelas questões que os correlacionam" (Sousa, 2013, p. 10), a exemplo da transgressão ensaiada pela catábase épica. São muitos os exemplos pontuados pelo filósofo no mapeamento das tradições catabáticas:

> No início da tradição, a espantosa aventura é privilégio dos deuses: no Oriente; quem primeiro desce aos infernos é Inanna-Ishtar e, na Grécia, Core-Perséfone. Depois vêm os semi-deuses, como o *Gilgamesh* babilônico, 'dois terços deus e um terço homem', e o Héracles grego, filho de Zeus e de uma mulher mortal; por fim, incerto número de heróis, entre os quais avultam, por mais divulgado exemplo, Ulisses e Enéias. A tradição literária, para aquém fronteiras da Antigüidade, reemerge gloriosamente na *Divina Comédia*; e se, como nos parece, a área semântica da palavra tem de ser ampliada até que atinja o mais lato sentido de 'transposição de todos os limites da experiência comum', também os dois últimos cantos de *Os Lusíadas* reproduzem de modo inédito o modelo antigo de uma catábase (Sousa, 1975, p. 24).

Por uma livre ampliação do termo catábase, etimologicamente associado a descidas infernais, o pensador consegue distribuir as narrativas supracitadas dentro da grande alçada das literaturas catabáticas tendo em vista uma "experiência única e culminando em uma visão do futuro" (Sousa, 2013, p. 210). Isso porque o exercício transcendental nos extrai dos valores

alinhados ao mundo material e destrona as lógicas que determinam nossa mundividência. É nesse sentido que Eudoro de Sousa trata do par "escatologia e gnoseologia" (Sousa, 2013, p. 141), paradoxal do ponto de vista retórico, complementar do ponto de vista das "últimas posições filosóficas" (Bakhtin, 2018, p. 131). Conforme já demonstramos em dissertação de mestrado intitulada *A tanatografia do Memorial de Aires* (2021), a transposição de elementos fúnebres à arena literária coopera com uma arquitetônica que negligencia e corrói elementos definidores de nossa vivência material e mesmo social. Dentre os exemplos pontuados, temos uma mudança de perspectiva com relação à noção espaço-tempo, notadamente vista de forma mecânica e matemática, quando, em verdade, no fenômeno histórico-social, são orgânicas e confluentes, conforme discussão de Mikhail Bakhtin em torno da noção de cronotopo – "interligação fundamental das relações temporais e espaciais" (Bakhtin, 2014, p. 211).

Com o suporte da crítica tanatográfica (Silva Junior, 2016), campo de estudos de morte ao qual nos vinculamos, chamamos atenção para o fato de que a transposição liminar ensaiada pelo empreendimento catabático gera diferentes repercussões a depender do gênero literário por meio do qual ele se manifesta. Se considerarmos os dois campos estudados por Bakhtin, citados acima, essa diferença se revela ainda mais marcante. Trata-se de variação definitiva para os estudos das poéticas tanatográficas que desenvolvemos nesta tese. Seus efeitos, já dissemos, são variados e divergentes, o que resulta em vasta tipologia de literaturas compostas em torno dessa experimentação estilística.

Com o suporte do filósofo luso-brasileiro, pretendemos submeter a compreensão da tradição das literaturas subterrâneas a semelhante ampliação. Antes, contudo, importa definirmos sumariamente esses fenômenos ctônicos dentro dos termos em que os estudos clássicos os definiram.

O *descensus* homérico, protagonizado por Odisseu, visa ao distanciamento sério para, conforme indicado por Mikhail Bakhtin, solucionar as dúvidas e incertezas que possam surgir para o herói épico. Fundamentada em uma "iluminação uniforme" (Auerbach, 2015, p. 20) do mundo, essa visão monolítica consiste em *Mimesis* (Auerbach, 2015) própria dos versos homéricos. A Catábase do canto XI da *Odisseia* (Séc. VIII a. C.) coloca-se como instrumento indispensável para a obtenção da perspectiva acabada e monolítica dos mistérios que se anunciam para o futuro. Essa conquista, representada pela viagem abissal aos infernos, também se projeta na estrutura do poema, configurado por um "complexo de acontecimentos preciso, espacial e temporalmente delimitado" (Auerbach, 2015, p. 13).

Os estudos de Eudoro de Sousa a respeito das catábases na Antiguidade épica corroboram com essas perspectivas. O empreendimento liminar, fulcral para a perspectiva

totalizante almejada pela épica, consiste em "transposição de todos os limites da experiência comum" (Sousa, 1975, p. 24) para conquistar as respostas metafísicas que buscam preencher as lacunas deixadas pelas dúvidas ainda irresolúveis. Tendo em vista o preenchimento de tais brechas e a resposta acabada às dúvidas que povoam a narrativa, notamos que "os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto" (Auerbach, 2015, p. 10).

Neste ponto, articulamos a discussão em torno do exercício catabático com a teoria bakhtiniana do gênero épico. Nossa compreensão é a de que a viagem abissal revela-se basilar para a consolidação da epopeia, tendo em vista a defesa por um passado absoluto financiado pelo esforço narrativo épico. Se saltarmos, agora, à discussão do fenômeno subterrâneo em gêneros literários sério-cômicos, radicalmente desajustados da tentativa monolítica de cimentar um passado superestimado por uma "iluminação uniforme" (Auerbach, 2015, p. 20), as viagens liminares revelam-se dentro de outra configuração. Poderíamos retomar, neste momento, todas as análises dedicadas à produção luciânica em capítulo antecessor. Os diálogos luciânicos são exemplificativos dessa radical mudança no tratamento transgressor das catábases. Enquanto Odisseu e Enéias (para também evocarmos outro poeta do universo épico, Virgílio) empreendem missão extracorpórea para obter uma resposta definitiva para seus percursos, a experimentação fantástica (Bezerra, 2005) do mundo dos mortos nos diálogos luciânicos segue na contramão da proposição monolítica: alcança-se um destronamento das verdades por meio de "um excepcional universalismo filosófico e [de] uma extrema capacidade de ver o mundo" (Bakhtin, 2018, p. 131), guiada pela eterna novidade ensaiada pela poética inacabada.

Tem-se que as catábases sérias e sério-cômicas se irmanam pela transgressão orquestrada por suas arquitetônicas tanatográficas. Elas se divergem, contudo, no resultado obtido pela experimentação das "últimas posições filosóficas" (Bakhtin, 2018, p. 131). Enquanto o *descensus* sério consolida a visão de um passado absoluto, o sério-cômico destrona a perspectiva em torno desse passado e nos convoca a uma "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2010, p. 419), que aparecerá de forma mais bem marcada no romance moderno, a partir de Miguel de Cervantes e François Rabelais. Com a exploração do "grotesco do mundo subterrâneo" (Auerbach, 2015, p. 242), reinventa-se a prosaística carnavalesca. Destarte, a "arquitetônica do mundo da visão artística" (Bakhtin, 2011, p. 128), amparada na poética histórica que explicamos aqui, direciona-se ao futuro indefinido em contínua respondibilidade com a atualidade viva, captada pela literatura carnavalesca.

Com o advento do Renascimento, o inferno revelou-se de modo notório como tema literário mais acertado de motivação filosófica. Amparados em Mikhail Bakhtin (com seu *A*

Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais; 2010), Jacob Burckhardt (com *A Cultura do Renascimento na Itália*; 1991) e George Minois (com *História do riso e do escárnio*; 2003), observamos, na passagem do fim da Idade Média para o Renascimento, pela conjuntura bélica e pestilenta em curso, uma maior captação da literatura de temas ligados às "últimas questões" (Bakhtin, 2018, p. 131). A esse respeito, temos que:

> O mundo infernal se torna instrutivo no final da Idade Média, do século XIV ao século XVI, parecendo às vezes transbordar para a Terra, naquele período de catástrofes e agitações marcado por guerras, pestes, fome, revoltas, manifestações de satanismo, contestações sociais e religiosas (Minois, 2023, p. 89).

Esse fenômeno efetivou-se por todo o âmbito das artes. Contudo, foi no campo das literaturas sério-cômicas que o inferno se espraiou de forma mais significativa, sendo explorado em inúmeras obras carnavalizadas. Em tais obras, observamos que "há muita diversão no inferno. Eles se divertem ainda mais que lá em cima, na terra, onde não se sabe nem mesmo de que se ri" (Minois, 2003, p. 68). Trata-se, portanto, de imagem ficcional de motivação libertária. Não por acaso, diversão origina-se "Do lat. *divertere* 'ausentar-se' (...) Quem se diverte, ausenta-se das ocupações normais" (Nascentes, 1966, p. 251). A catábase sério-cômica seria, portanto, a realização dessa diversão infernal, que decorre da experimentação fantasiosa da menipeia.

No caso específico da pentalogia romanesca escrita por François Rabelais, o *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), discutido em trabalho indispensável do russo Mikhail Bakhtin, o empreendimento catabático se submete a uma renovação artística de potente capacidade dialógica. Nessa obra, "a descrição do mundo subterrâneo que foi mencionada é também inspirada num diálogo de Luciano (*Menippus seu Necyomantia*)" (Auerbach, 2015, p. 242), mas, pela disposição romanesca, amplia os efeitos já indicados nos diálogos luciânicos. Alcança-se, no contexto de Rabelais, uma ambivalência na qual "tudo casa com tudo" (Auerbach, 2015, p. 243) e "todo fim é apenas um novo começo" (Bakhtin, 2018, p. 191).

Já então distanciados historicamente das catábases antigas, reiteramos outra importante categoria literária ligada à alçada sério-cômica: a carnavalização. O conceito, já indicado em páginas precedentes, encontra na discussão rabelaisiana a base de seu constructo. Embora se trate de fenômeno definitivo de toda a "cosmovisão carnavalesca" (Bakhtin, 2018, p. 122) do sério-cômico, desde os gêneros literários sério-cômicos da Antiguidade até o nascimento da prosa romanesca dos séculos XVI, XVII e XVIII, seu momento mais decisivo reside

principalmente no contexto de transição da Idade Média para o Renascimento, que encontra na obra de François Rabelais seu ápice definitivo e mais frutífero.

Em acordo com a perspectiva bakhtiniana, tratamos da "transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*" (Bakhtin, 1981, p. 105). Essa transposição efetiva-se em combinação com muitos artifícios, alguns dos quais explicados em nosso próximo tópico: o resgate ao *Kynismos*, a ironia socrática, a sátira menipeia, o grotesco. A agregação de tais estratégias propicia que a arena literária faça com que temas transgressores sejam explorados com a finalidade de se obter a transgressão. Daí que, em tais textos, "o noturno, o inferno e o abismal [...] irrompe em nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos" (Kayser, 2013, p. 36). São muitos e diversos os exemplos que ilustram esse percurso transitório, de um tema motivador estilizado no âmbito da ficção.

A tese do subterrâneo literário agrupa todos esses temas para repensá-los por meio da "prosificação do mundo e permanecendo inacabada no grande tempo da cultura" (Medeiros; Silva Junior, 2015, p. 228). Incluímos as viagens empreendidas por Pantagruel e seus parceiros de jangada em busca da Diva Botelha (*La dive Bouteille*) nessa linhagem luciânica para explorar as repercussões da dimensão infernal. Inspirada pelo conturbado cenário seiscentista e agraciada pela ascensão prosaística (Bakhtin, 2018) daquele período, a produção de François Rabelais integra a linhagem fundada por meio das catábases épicas e luciânicas para desenvolvê-la no âmbito do romance. Em seu estudo sobre o prosador francês, Bakhtin destaca: "Os infernos são um dos eixos mais importantes do livro de Rabelais, como de toda a literatura do Renascimento (e não foi por acaso que foi inaugurada por Dante)" (Bakhtin, 2010, p. 263).

> Por esse prisma, observamos que "o movimento para baixo, próprio de todas as imagens rabelaisianas, conduz aos infernos, enquanto que mesmo as imagens do inferno são animadas por um movimento análogo para baixo" (Bakhtin, 2010, p. 338). Essa disposição pelo *descensus*, que privilegia o baixo material e corporal na obra de Rabelais, configura-se como expressão significativa de um processo de renovação que se estende, ao menos, entre os séculos XIV e XVI. Em meio às vicissitudes que marcaram o final da Idade Média – como a peste bubônica e os conflitos político-religiosos – delineiam-se dois movimentos complementares: a valorização das culturas populares e o rebaixamento crítico dos discursos religiosos e oficiais, fenômenos que incidiram de maneira particularmente intensa na França rabelaisiana. Nesse cenário, "a época estava à procura das condições e formas que tornariam possíveis e justificariam uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra" (Bakhtin, 2010, p. 236, grifo do autor). Assim, os ingredientes da cultura popular, que antes eram frequentemente objetos de censura por parte da cultura oficial vinculada à

Igreja e ao Estado, tornam-se mais difundidos em muitos espaços, para além das praças públicas e das festividades carnavalescas comuns (Paula Neto, 2021).

A prosa carnavalizada aproveita-se desse contexto sócio-cultural para evocar o indefinido e "alegre futuro do gênero humano" (Bakhtin, 2010, p. 332). O subterrâneo literário, na carnavalização pantagruélica, surge em imagens em que "relampejam pensamentos filosóficos" (Auerbach, 2015, p. 236) justamente como um modo de experimentar, em movimento contínuo, que nunca se encerra, uma verdade mutadiça. Trata-se mesmo de uma "*publicística* atualizada" (Bakhtin, 2018, p. 135, grifo do autor) motivadora de um pensamento dialógico. Essas marcas se alinham ao tema do novo mundo, familiar da cultura renascentista que discutimos. Em ensaio intitulado "O mundo na boca de Pantagruel", de *Mimesis* (1946), Auerbach nos lembra que:

> o tema do descobrimento de um novo mundo, com toda a surpresa, o deslocamento do horizonte e a mudança da imagem do mundo que seguiram a tal descobrimento. Este é um dos grandes temas do Renascimento e dos dois séculos seguintes, um dos motivos que serviram de alavanca para a revolução política, religiosa, econômica e filosófica (Auerbach, 2015, p. 235).

Verificam-se os efeitos desse enfoque na dimensão ficcional. Tendo em vista a conjuntura histórica delineada, nota-se o renascimento das sátiras menipeicas em Giovanni Boccaccio, Erasmo de Roterdã e François Rabelais. Isso se verifica na medida em que, no "Renascimento – época da carnavalização profunda e quase total de toda a literatura e da visão de mundo – a menipeia se introduz em todos os grandes gêneros da época" (Bakhtin, 2018, p. 156). Esse renascimento da tradição luciânica, no entanto, não se configura apenas como retomada formal de um modelo antigo, mas como reativação de uma matriz discursiva fundada na tensão, na ambivalência e na pluralidade de vozes (Paula Neto, 2021)simi. Permeada pelo "espírito geral de dúvida" (Burckhardt, 1991, p. 336), a carnavalização passa a ser o próprio princípio organizador da linguagem literária. Como assinala Mikhail Bakhtin, ela se infiltra nos grandes gêneros, promovendo a corrosão das fronteiras discursivas e instaurando um espaço de confronto entre mundividências heterogêneas. Nosso argumento respalda-se em Jacob Burckhardt, que afirmou: "Essa investigação e essa arte [literária] se fizeram acompanhar por um espírito geral de dúvida e indagação" (Burckhardt, 1991, p. 336).

A esse respeito, já pontuamos que:

> Como resposta a esse curso tomado pela civilização, pautado nas incertezas deixadas pelo degradante cenário de pestes, guerras e crises econômicas, a carnavalização passa a centrar sua atenção em ingredientes fundamentais da cultura popular, a exemplo do

> grotesco, do baixo material e corporal e de outros aspectos até então pouco propagados (Paula Neto, 2021, p. 37).

Com isso, a carnavalização surge como arena de vozes em combate, no qual o espírito de dúvida indicado por Burckhardt impõe-se como força histórica que agita o solo das verdades e relativiza as hierarquias. Daí que a "representação e apresentação mais do que franca de todos os lados da natureza humana, inclusive dos físicos – atitude que não teria sido possível tomar antes da Renascença" (Carpeaux, 2012, p. 36) – refloresce na alçada da cultura carnavalizada. Dando sequência ao nosso raciocínio de 2021, o carnaval pode ser compreendido como manifestação popular de reorganização das próprias relações sociais, na qual "os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca" (Bakhtin, 2018, p. 140).

Destacamos a carnavalização rabelaisiana na defesa de uma tese do subterrâneo literário em decorrência dessa liberdade, conquistada pelo abissal rompimento, performado pela prosaística moderna, contra as etiquetas e as normas que determinam as relações humanas no âmbito social. As condutas socialmente bem aceitas são submetidas à risada desfigurante do romance carnavalizado. À vista disso, "o romance humorístico transcende a relação unívoca e deixa que os discursos ganhem autonomia nas palavras de ideólogos, tipos ou coadjuvantes" (Silva Junior, 2008, p. 47). O subterrâneo literário surge, portanto, como arena alcançada pela narrativa a fim de romper com as imposições regentes do mundo social, abrindo portas para que todas as *personas* possam falar no palco da plurivocalidade prosaica.

Pela qualidade de revisitação panorâmica do percurso que propomos neste capítulo, não objetivamos uma análise detida do romance de François Rabelais, que certamente exigiria mais tempo e fôlego nas discussões, mas importa evocarmos pelo menos uma passagem exemplificadora desse subterrâneo literário pantagruélico. Fiquemos com passagem do capítulo XXX do livro II:

> – Ogier o dinamarquês é fabricante
> de arreios,
> O rei Tigrandes é telhador,
> Galieno Restaurado caçador
> De toupeiras,
> Os quatro filhos de Aymon arrancadores
> De dentes,
> Dido vendedora de vinho,
> Pentasiléia cultiva agriões,
> Lucrécia é estalajadeira
> (Rabelais, 2003, p. 367).

Neste excerto, acompanhamos Epistemon relatando o que testemunhara ao empreender sua viagem aos infernos. O personagem lista todos os famosos que teria encontrado no submundo, revelando as novas condições em que tais defuntos se encontravam. Em concordância com o que já fora indicado por Bakhtin, citado acima, os personagens todos se encontram submetidos a situações radicalmente divergentes daquelas que, na vida terrena, levavam. É por meio dessa viravolta que o inferno revela-se palco de uma dramaturgia na qual todos assumem "um papel inverso ao que tiveram na Terra: Diógenes, que vive luxuosamente, é servido por Alexandre; o rico Epiteto se diverte com as moças; Ciro mendiga; Villon vai ao mercado e urina na banheira de Xerxes, que vende sua mostarda caro demais" (Minois, 2023, p. 94).

No momento em que esses habitantes se transferem para o mundo inferior, são transformados pelo princípio de reversibilidade carnavalizada do "mundo às avessas" (Bakhtin, 2010, p. 325), quer dizer, performa-se uma reversibilidade do mundo. Resulta-se disso uma viravolta notável, nos termos da carnavalização: "os que foram grandes senhores neste mundo terão uma vida pobre e trabalhosa lá embaixo. Ao contrário os filósofos, e os que foram indigentes neste mundo, lá serão grandes senhores por sua vez" (Rabelais, 2003, p. 367). A exploração do subterrâneo carnavalizado estabelece, portanto, transformações que se efetivam no nível estético-criativo das produções até o caráter ideológico-filosófico desenvolvido.

Podemos articular nossa análise do trecho de François Rabelais com o que discutíamos em torno das catábases luciânicas. O processo de ilhamento – marcante na odisseia pantagruélica – consiste na experimentação de um afastamento indispensável para a obtenção das "mensagens dos infernos". Consiste em "conversão ou reversão, em todo caso, de metamorfose" (Sousa, 1995, p. 27), por meio da qual as perspectivas sobre o mundo são destronadas e substituídas por novas óticas.

A fim de conduzir nossa discussão por um mesmo horizonte de investigação, recobramos a acepção de subterrâneo literário dentro de esforço semelhante ao reproduzido por Sousa. A imagem do baixo material, pela vasta tradição catabática aqui exposta, suscita a experiência infernal discutida por Sousa. Assim, as situações liminares exploradas pelo inacabamento prosaico conduzem as narrativas a uma ruptura com as verdades e os discursos autoritários de maior circulação, que brilham no "topo" das ideias socialmente aceitas, elevadas e "iluminadas".

O enfrentamento contra-hegemônico indicado acima revela-se como atributo que une toda essa tradição do subterrâneo literário: desde os *Diálogos dos Mortos*, lido e discutido por

nós anteriormente, e da reconhecida publicação do romance cervantino, destacamos como ápice dessa tradição sério-cômica o alvorecer da cosmovisão ambivalente e carnavalesca de François Rabelais em seu *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564); a romanesca liberdade de enredo e de pensamento, como se localiza em obras como *Micromégas* (1738) e *Cândido, ou O Otimismo* (1758), de Voltaire, no experimentalismo prosaico de Laurence Sterne (1713-1768), no *Viagem à roda do meu quarto* (1795), de Xavier de Maistre, e mesmo nos volteios digressivos do português *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett. Trata-se de extensa tradição que de modo algum poderia ser, aqui, examinada em sua completude. Apenas o que pretendemos mostrar é por quais meios a ocorrência do subterrâneo literário atravessa extensa linhagem literária, gestada do campo sério-cômico da Antiguidade Clássica, com repercussões transeculares até a consolidação da polifonia, em Fiódor Dostoiévski (1821-1881).

Tratamos, com esta última referência, de nome definitivo para a tradição sério-cômica acima desbravada, em contato com o subterrâneo e com os narradores/personagens do subsolo. Sua importância pode ser averiguada em diversos aspectos, mas o evocamos, em primeiro lugar, em decorrência da sua central presença nos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito do sério-cômico, do inacabamento prosaico e da polifonia romanesca. O interesse do teórico russo pelo romancista fora tão significativo para o pensamento do dialogismo e da polifonia, que a obra "Bobók" (1873), de Dostoiévski, foi aclamada pelo estudioso como "uma das mais grandiosas menipeias em toda a literatura universal" (Bakhtin, 2018, p. 158). Em segundo lugar, a relevância do romancista nesta discussão consiste na ampla exploração, por ele efetivada, do que chamamos de subterrâneo literário. Uma das figuras-chave da polifonia dostoievskiana trata-se exatamente de partícipe responsável por experienciar "as profundezas, o fundo da terra" (Bakhtin, 2010, p. 323) de tal forma que foi capaz de inspirar e agitar a sensibilidade e o pensamento desenvolvidos no alvorecer do século dos extremos. Trata-se de perspectiva atestada por um dos mais importantes biógrafos do romancista russo, Joseph Frank:

> Revelador das profundezas ocultas da sensibilidade de nosso tempo. A expressão "homem do subsolo" (ou do subterrâneo) tornou-se parte do vocabulário da cultura contemporânea, e esse personagem já alcançou, como Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan e Fausto, a estatura de uma das grandes criações literárias arquetípicas. Os desenvolvimentos culturais mais importantes do século XX – nietzschianismo, freudismo, expressionismo, surrealismo, teologia da crise, existencialismo – reivindicaram para si o homem do subsolo ou foram associados a ele por intérpretes zelosos; e quando o homem do subsolo não foi saudado como um prenúncio profético, foi exibido como uma advertência sinistra e repulsiva (Frank, 2018, p. 497).

A grande prosaística de Dostoiévski povoa-se desses personagens e narradores do subterrâneo. Dentre as produções mais referendadas por Bakhtin, nos estudos da menipeia, que

exploram as “profundezas ocultas da sensibilidade” subterrânea, temos como alguns exemplos mais destacáveis: “Bobók” (1873), *Memórias do subsolo* (1864), “Sonho de um homem ridículo” (1877) e *Os Irmãos Karamazov* (1880). São todas obras que apresentam a consciência humana como solo de profundas riquezas a serem desenterradas. Ivan Ivanovitch, narrador do conto de 1873, dedica-se a exercício de inacabamento para fazer notas sobre “uma certa pessoa (...) outra bem diferente” (Dostoiévski, 2019, p. 09) de si mesmo. Em meio a reflexões sobre loucura, inteligência e imbecilidade, narra o seguinte episódio:

> Ontem me apareceu um amigo: “Teu estilo, diz ele, está mudando, está truncado. Truncas, truncas, e sai uma oração intercalada, após a intercalada vem outra intercalada, depois mais alguma coisa entre parênteses, e depois tornas a truncar, a truncar...”
> O amigo está certo. Uma coisa terrível está acontecendo comigo. O caráter mudando, a cabeça doendo. Começo a ver e ouvir umas coisas estranhas. Não são propriamente vozes, mas é como se estivesse alguém ao lado: “*Bobók*, *bobók*, *bobók*!”.
> Que *bobók* é esse? Preciso me divertir.
>
> Saí para me divertir, acabei num enterro.
> (Dostoiévski, 2019, p. 12).

A cena revela-se paradigmática para a discussão aqui desenvolvida. Enquanto avançava nas notas sobre uma outra pessoa, “bem diferente”, Ivanovitch recebe o aviso de que seu estilo está se transformando. Trata-se de indício para uma transformação que se difunde em outras esferas da vida, como sua própria consciência. Atento ao anúncio de que uma terrível metamorfose se impõe a ele, passa a ouvir uma voz, que repete “*Bobók*, *bobók*, *bobók*!”. O termo, em russo, significa fava, ou favar, quer dizer, falhar, murmurar. Do aborrecimento provocado pela repetição incompreensível, o narrador faz conclusão que pode surpreender o leitor inadvertido: “preciso me divertir”. O verbo, já revelamos com base em *Dicionário etimológico* de Antenor Nascentes, origina-se de “*divertere* ‘ausentar-se” (Nascentes, 1966, p. 251). Nesse sentido, a empreitada de sair para se divertir tem como acertado desfecho um enterro. A ambiência fúnebre revela-se subsolo literário da menipeia de Dostoiévski, pois retoma a diversão carnavalesca experimentada pelos infernos sério-cômicos.

Em seu passeio cemiterial, um “outro homem do subsolo” (Silva Junior, 2008) passa a “ouvir coisas diversas” (Dostoiévski, 2019, p. 17) por debaixo da terra, são as vozes defuntas de outrora. Nesse exercício de escuta tanatográfico-geopoética, Ivanovitch acessa saberes gaiatos, ligados à terra, que irrompem à luz do dia e defendem “uma nova ordem” (Dostoiévski, 2019, p. 20), qual seja, a dos defuntos falastrões. Assim, o diálogo rasteiro (Bobók, significando algo como mato ordinário) de Dostoiévski estiliza a decomposição da ordem em vigor no mundo dos vivos e decomposições biográficas dos defuntos personagens.

Nessa ruptura, tão truncada quanto divertida, “os anseios e visões conjugam-se para revelarem o espírito inacabado do ser humano. Espíritos em que reverberam diálogos moventes” (Silva Junior, 2008, p. 51). O saber gaiato e brincante, extraído do baixo material, revela-se mortor central para o inacabamento e para as movências dialógicas, fornecidas pela menipeia.

A íntima relação do homem do subsolo com os “desenvolvimentos culturais” do novo século, conforme Joseph Frank, origina-se das aptidões acima destrinchadas. Essa associação surge do reconhecimento de que a figura do homem do subsolo se impôs como “prenúncio profético” (Frank, 2018, p. 497) das teorias que, surgindo na entrada do século dos extremos, traduziram um pouco da sensibilidade daquele período. Machado de Assis, nesse sentido, aproxima-se de Dostoiévski, pois também teria antecipado, pela experimentação estilística e filosófica de seus homens do subsolo, “os filósofos e os prosadores do século XX” (Silva Junior; Medeiros, 2020, p. 80). No caso do escritor brasileiro, todavia, a força a contrapelo do esforço gaiato – e catabático – desagua-se em narrativa subsolar.

Em nossa discussão a respeito do escritor carioca, o romancista russo será retomado, uma vez que dois dos mais importantes intérpretes machadianos, Augusto Meyer e Alfredo Bosi, empreenderam esforço de literatura comparada para discutir o “homem do subterrâneo” nas *Memórias Póstumas* (1881) por meio de uma associação com as personagens de Dostoiévski. Neste ponto da discussão, expor os efeitos do *horizonte liminar* na arena literária consiste em tarefa central. O percurso até aqui desenvolvido pretendeu retratar o subterrâneo literário como toda e qualquer situação excepcional propulsora de um conhecimento aberto e movente. Nesse movimento, a experimentação infernal abandona o terreno da épica para se ajustar à natureza dos diálogos dos mortos de Luciano e, posteriormente, quando adentra os domínios do romance emergente do século XVI, dilata-se em procedimentos estéticos mais amplificados, tendo em vista suas consequências para uma compreensão do mundo.

O direcionamento ao baixo (terreno, corporal, limítrofe), induzido pelos cruzamentos que mapeamos acima, nos auxilia a discutir a prosa romanesca dos séculos XIX e XX pela perspectiva de narrativas subterrâneas, que assimilam as vivências das cidades periféricas e de outras arenas invisíveis:

> A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (Bakhtin, 2010, p. 325).

Nosso objetivo consiste em pensar o fenômeno da escrita da terra (compreendida pelo espectro bakhtiniano como referência ao "baixo material") responsável por suscitar "o centro de todos os interesses", que se transferem "para baixo, para as profundezas, o fundo da terra" (Bakhtin, 2010, p. 323). É nessa alçada que definimos a expressão geopoética-tanatográfica enquanto uma "busca pelo invisível do centro periférico" (Silva Junior, 2018, p. 3952), efetivada em material artístico de potencial capacidade de uma associação do real como um devir em contínua e insolúvel transformação.

O subterrâneo atravessa longa tradição literária como imagem motivadora de uma resposta polêmica, vinculada ao baixo material e social (Bakhtin, 2018), com fins pensantes. No âmbito da tanatografia, a estilização de "mortes tagarelas" (Silva Junior, 2008, p. 123) destaca-se como variante possível da alçada sério-cômica. De Luciano de Samósata a François Rabelais e Fiódor Dostoiévski, observamos exemplos de como a travessia ao incomensurável foi utilizada enquanto experiência que beneficia o ser humano com percepção sempre primeva e inaugural a respeito do mundo. Por meio do caos cosmológico – de uma "escatologia e gnoseologia" (Sousa, 2013, p. 141) –, executa-se a transposição do horizonte final da vida "das últimas questões" (Bakhtin, 2018, p. 131). Por meio da catábase, o viajante converte-se em outro para romper com o mundo, com as pessoas e até consigo mesmo:

> Saído do inferno, o homem da excedência acede outros mundos cujos limites se dispõem a transpor até chegar ao último, que já mundo não é. Cada mundo é um inferno e cada homem de cada inferno é um ser diabólico, separado do seu ser primordial (Carvalho; De Carvalho, 2016, p. 117-119).

O empreendimento liminar encoraja a negação diabólica, pois faz o humano romper com o próprio humano. O "ser primordial", ainda imune às transformações impelidas pelo curso do tempo, perde esse posto na medida em que se deixa metamorfosear para transpor seus limites, tornando-se um outro, que passa a se reconhecer em um mundo que também já é outro. O subterrâneo literário no âmbito sério-cômico torna a outridade, acima descrita, em esforço que se espraia por toda a narrativa afetada por ele. Focalizar-se no subterrâneo, portanto, torna-se exercício de contínua deterioração das visões monolíticas e das verdades uniformes.

As narrativas subterrâneas de Machado de Assis e José J. Veiga atuam nessa dinâmica. O primeiro explora narradores que, situados no "outro lado da vida" (Assis, 2015, p. 23), falam com franca indiferença e liberdade de pensamento, pois já não são afetados pelas barbaridades de suas conjunturas históricas; o segundo, em posição reversa, explora a parcimônia daqueles que são brutalizados pelo novo mundo, que "era agora do outro lado" (Veiga, 2021, p. 29). Em

ambos os casos, a situação liminar atravessa os limites, quer dizer, rompe com as fronteiras que separam as vidas. Com esse propósito, focaliza-se em posições alheias (excepcionais) com o fim de melhor vislumbrar as relações habituais – nas interações humanas do mundo social.

Nesta primeira parte de capítulo teórico, definimos o gesto primevo na consolidação das narrativas subterrâneas: a exploração dos subsolos literários como fonte de saberes absconsos. Tendo em vista a configuração do fenômeno apresentado nesta seção, escolhemos aplicar método dialógico que, despontado com a tese do subterrâneo aqui discutida, nos convoca a discutir as contrarrespostas das vivências humanas. Em face da experimentação literária do subsolo, uma antítese apresenta-se em pensamento crítico indispensável para a plena compreensão das narrativas subterrâneas. O *descensus* inspira renovações estilísticas e ousadias de pensamento para convocar a palavra viva, própria da discursividade livre da atuação humana, que passa a facultar a respondibilidade da prosa inacabada.

1.2.2 A antítese contraideológica

Os entrelaces articulados acima, em torno da noção de subterrâneo literário – compreendido como denominador comum de heterogênea linhagem das catábases sérias e carnavalizadas –, pavimentam nossa teoria de crítica dialógica rumo a uma antítese do mundo. Neste percurso, a antítese revela-se na resposta satírica de um desnudamento contraideológico (Bosi, 2010), elemento central para a narrativa subterrânea.

O conceito, extraído de livro intitulado *Ideologia e Contraideologia*: temas e variações (2010), de Alfredo Bosi, refere-se aos pensamentos teóricos sociais que se esforçam "em desmascarar o discurso astucioso, conformista ou simplesmente acrítico dos forjadores ou repetidores da ideologia dominante" (Bosi, 2010, p. 394) – da existência humana em seus vários âmbitos. O embate forjado pelo crítico literário compreende o desmascaramento (aqui apresentado como movimento de teor corrosivo) dentro da dinâmica dos embates discursivos em reproduções diárias e incessantes. Nesse sentido, concordamos que:

> a ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida (Miotello, p. 168, 2015).

O embate entre os dois extremos (as ideologias oficiais e as do cotidiano – no plural), já dizíamos, não se efetiva por meio de uma cisão mecânica e fechada, mas dentro do mutadiço, dinâmico e contínuo processo de transformação histórica. O subterrâneo, em seu amplo sentido por nós explorado, visa a captação dessa arena prosaica da vida popular e diária. Na exploração de tal fenômeno e de sua qualidade essencialmente volúvel, as literaturas que exploram esses ideários do cotidiano corroem as estruturas da cultura séria e oficial.

A configuração inacabada do romance potencializa consideravelmente o desmascaramento, pois não se concilia com as verdades acabadas e dominantes. Dessa forma, "por sua disposição inacabada e dialógica, a prosa romanesca figura o movimento histórico em suas eternas contradições, na práxis social, que revela o falseamento dos discursos hegemônicos" (Silva Junior; Paula Neto, 2024, p. 03). Ela se coloca, portanto, a serviço de tarefa imperativa a todo pensamento contraideológico: "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2013, p. 13). Nas palavras de Michael Löwy, a expressão benjaminiana agrega dois sentidos, um de valor histórico, por meio do qual podemos repensar as versões oficiais; e outro de valor político, que nos convida à luta, tendo em vista que nenhuma mudança favorável ao povo se efetivará de forma natural. Para este ponto de nossa discussão, vale focarmos o aspecto histórico da expressão:

> trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, estende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas (Löwy, 2005, p. 74).

Guiada por essa orientação, a investigação histórica deve se colocar em oposição à corrente vigente para acessar, enfim, a "tradição dos oprimidos". Quando aplicado no âmbito da matéria literária, esse esforço encontra na disposição polifônica do romance terreno de adequados efeitos contraideológicos, pois sua estrutura plurivocal permite que os pensamentos e as ideias alheias à cultura oficial possam circular no mundo.

Em decorrência dessa respondibilidade do inacabamento à prosificação do mundo, notam-se algumas estratégias estéticas que respondem polemicamente aos monologismos e às sínteses que aparecem nessas literaturas: a sátira, legada pela tradição da menipeia; a ironia, vista pela poética socrática "como sabedoria, como estilo de vida" (Minois, 2003, p. 65); a carnavalização, compreendida pela transposição do vocabulário e dos valores dos festejos carnavalizados na arena literária; a estilização paródica (Bakhtin, 2018), que dissolve os

discursos sérios na arena prosaica; são todas formas de construir uma poética solvente e corrosiva.

Tratamos de artifícios tropológicos que atuam a favor da antítese do subterrâneo literário – que definem esteticamente uma "consciência histórica" (White, 2019, p. 13) impregnada em narrativas subterrâneas. Por meio dessa hipótese, conforme sugerido em nosso título, este capítulo apresenta reflexões em torno da tradição antiga do *Kynismos* em direção à sua permanência cínica no ocidente, tentando captar ingredientes definitivos que, nos capítulos subsequentes, verificamos na prosaística moderna novecentista de Machado de Assis e José J. Veiga.

Para darmos conta de tal tarefa, traçamos alguns recursos literário-filosóficos que consideramos essenciais para a transmissão transecular indicada. Selecionamos as noções de sátira, grotesco e ironia na construção de um entendimento sobre o caráter controverso e dispersivo dos discursos subterrâneos. Inspiradas pelo âmbito dos inferiores catabáticos, no significado do termo por nós já destrinchado, são todas antíteses implementadas pela literatura sério-cômica na denúncia do Cinismo da "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 43). Nesse sentido, concordamos com "o fato de a crítica 'filosófica' à ideologia ser em verdade herdeira de uma grande tradição satírica, na qual o tema do desmascaramento, da exposição, do desnudamento sempre foi utilizado como arma" (Sloterdijk, 2012, p. 45).

A tradição instaurada por Antístenes veiculava uma força contraideológica de integral ruptura com proposições socioideológicas que determinavam as condutas de classe daquela sociedade. Se averiguarmos sua permanência no Cinismo moderno, localizado principalmente a partir do advento capitalista despontado no século XVIII (se considerada a realidade europeia), somos surpreendidos por certa "troca de lado" (Sloterdijk, 2012, p. 13) no uso dos mesmos artifícios solventes dos filósofos da Antiguidade: "os poderosos começam a pensar *kynicamente* e, conhecendo a verdade sobre si mesmos, ainda assim 'persistem', então cumprem perfeitamente a definição moderna de cinismo" (Sloterdijk, 2012, p. 155). Para compreender essa brutal, embora sutil, viravolta observada por Sloterdijk, poderíamos recuperar a anedota protagonizada por Diógenes e Alexandre, o grande.

O pensador da Antiguidade se colocava radicalmente contra tudo que integrava a lógica soberana da macroestrutura socioeconômica da época. Nada que integrasse o campo de interesse do poderoso imperador poderia influenciar e instigar os desejos do *kynikoi*. Suas críticas solventes destinavam-se a um destronamento de todos os valores predominantes das condutas vistas socialmente como corretas. O Cinismo moderno, na contramão, adotaria os mesmos artifícios tropológicos – tais como a ironia –, para a assimilação da nova diretriz

filosófica do ocidente: o “sorriso oblíquo da franca imoralidade” (Sloterdijk, 2012, p. 32). O proprietário capitalista subverteria a lógica do *Kynismos* na defesa pela continuidade dos seus próprios proveitos pessoais, e não mais pela negação das leis que regem o mundo.

O raciocínio de Peter Sloterdijk deslindado acima retoma a contradição metodológico-teórica já indicada por nós: o não-reconhecimento da permanência do *Kynismos* enquanto “crítica corrosiva das fraquezas, vaidades e maldades humanas” (Samósata, 2012, p. 73), conforme verificado nos diálogos luciânicos por análises literárias situadas nos estudos dos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 2015), que reconhecem a filosofia antiga na base seminal do romance moderno. É, portanto, na perspectiva bakhtiniana que respondemos a tal problema para demarcar hipótese teórica condutora de nossas análises: localizamos a permanência do *Kynismos* não na acepção moderna do termo, mas na continuidade satírico-menipeica das narrativas subterrâneas da prosaística moderna.

É nesse sentido que recuperamos a sentença catabática de Eudoro de Sousa, de “que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos” (Sousa, 1973, p. 179). A proposição do helenista assegura a capacidade do fazer artístico de, frente aos extremos de toda ordem acometidos na abertura do século XX, nos fazer transgredir e experienciar uma resposta contra os discursos totalitários reproduzidos socialmente. Assim, localizamos a permanência solvente e dispersiva do esforço filosófico contestador nas narrativas subterrâneas, mesmo diante do contexto de *reprodutibilidades técnicas* (Benjamin, 1987) e alienantes, alicerçado pelo Cinismo moderno.

A permanência dessa ótica, por nós intitulada satírico-*kynikoi*, representa o tópico que buscamos elucidar neste capítulo: a “antítese filosófico-realista do pensamento de Sócrates e de Platão” (Sloterdijk, 2012, p. 155), porque posicionada contra “o pensamento ordenador” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 25) herdado pelas teorias elevadas do idealismo platonista, referente ao conteúdo monológico dos diálogos socráticos. A cosmovisão contraideológica, potencializada pela experimentação estilística das narrativas subterrâneas, descortina a “encenação da dramaturgia platônica da iniciação gnoseológica, que se efetiva na travessia da obscuridade noturna para a claridade diurna” (Souza, 1994, p. 10) e submete a “idealidade do *logos* puro” (Souza, 1994, p. 09, grifo do autor) à mira de um olhar satírico e destronador, uma vez que histórico.

O enfoque desse debate no século *dos extremos* encontra na noção de narrativa subterrânea seu fundamento literário. A antítese do subterrâneo erige justamente em “clarão subterrâneo” (Benjamin, 1984, p. 252) que alumia continuamente o devir dissolvente do fenômeno histórico. Essa resposta encontra, no romance, disposição artística efetiva na

captação dialógica dos princípios da "atualização" (Benjamin, 2019, p. 764) como *modus operandi* único das experiências históricas, desajustadas da "pura imanência do positivismo" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 26) do pensamento autoritário.

Não é fortuita a associação que Mikhail Bakhtin demarca, ao estipular as peculiaridades do gênero e do enredo em Fiódor Dostoiévski, entre o romance moderno – do alvorecer do Renascimento com François Rabelais à eclosão da polifonia dostoievskiana – e a tradição filosófica de Diógenes e sua continuidade nas sátiras menipeias. Em decorrência disso, o gênero romanesco chega ao século XX como difusor de poderosa capacidade para mobilizar uma "crítica corrosiva" (Samósata, 2012, p. 73) conferida pela filosofia solvente de Antístenes. Esse fator lhe confere, também, a capacidade de uma consciência histórica que o aproxima de certas ideologias do cotidiano (Miotello, 2015), como dizíamos anteriormente. O inacabamento prosaico, de que se constitui sua composição, permite uma figuração do mundo com brechas para um futuro, que nunca se revela em completude acabada. Bakhtin já nos explicara, "Ele [o romance] marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado" (Bakhtin, 2014, p. 419). O gênero prosaico, por isso, danifica o tecido uniforme da épica, importante na construção de um passado absoluto, abrindo-lhe brechas que nos permitem cogitar possibilidades de um futuro.

A obra de Luciano de Samósata impõe-se, mais uma vez, como prototípica em nosso debate. Trata-se, afinal, "da maior e mais completa obra que liga a tradição grega da sátira menipeia às suas repercussões nos tempos modernos" (Sá Rego, 1989, p. 43). Tendo como base os diálogos luciânicos, mapeamos algumas peculiaridades fulcrais do gênero sátírico, que veiculam o inacabamento prosaico, responsável por fazer do romance um gênero voltado ao futuro incerto, e não ao passado épico fechado.

Tais características são mapeadas tendo como base estudos de Mikhail Bakhtin, já referenciados, em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929/2018), mas também encontra em estudiosos brasileiros material de embasamento teórico, tais como José Guilherme Merquior, com o trabalho "Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas" (1972), Enylton de Sá Rego, com o trabalho *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (1989) e Augusto Silva Junior, em tese de doutoramento *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008).

Dentre as peculiaridades mais comumente referendadas pelos críticos bakhtinianos, recobramos algumas: i. O caráter heterodiscursivo e heteroestilístico captado pela mistura de gêneros; ii. A radical liberdade de invenção como base da ousadia filosófica; iii. A renovação

estilística por meio da paródia; iv. A arquietônica subterrânea, palco por meio de que o observador interpreta o mundo.

Para aclarar ainda mais essa relação entre a disposição tropológica do romance, definida pelas peculiaridades acima sumariadas, e a perspectiva histórica sustentada dialogicamente pelo texto literário, podemos evocar outro profícuo teórico do romance no século XX, Milan Kundera. Em ensaio "a herança depreciada de Cervantes", que abre seu trabalho intitulado *A arte do Romance* (2016), temos formulação cervantina bastante ilustrativa para este debate: "Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separa o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo" (Kundera, 2016, p. 14). A formulação do autor tcheco acomoda-se em nosso debate por delimitar imagem ilustrativa do colapso do projeto iluminista-cartesiano do *ego* pensante, que competiria, nos tempos modernos, com o *ego* imaginário performado pelo Dom Quixote. O romance se destacaria como plataforma artística mais acertada na compreensão desse mundo sem ordem, de verdades múltiplas.

Kundera reforça o que, no campo da discussão bakhtiniana, já visamos descortinar, o caráter dispersivo e aberto alcançado pela forma romanesca. A elaboração quixotesca, nesse sentido, pode servir de imagem-chave para o problema que, no debate sobre a teoria do romance, devemos discutir: "a ausência do juiz supremo" (Kundera, 2016, p. 14). Tal imagem representa um colapso pelo qual "a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo" (Kundera, 2016, p. 14). A estrutura fugata do romance, viabilizada pelas brechas espraiadas em seu tecido discursivo, consegue captar as conjunturas de tempos de crise, nos quais verdades homogêneas são retiradas do topo idealista e submetidas à livre e contínua depreciação da "matéria viva" (Sloterdijk, 2012, p. 157).

Dentro das relações já indicadas em nosso trabalho, observamos isso na medida em que:

> A destruição da distância épica, a passagem da imagem do homem, do plano distante, para a zona de contato com um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro) conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto, em toda a literatura). (Bakhtin, 2014, p. 424).

A aproximação ao contato diário e cotidiano com os discursos sociais confere ao romance a força subterrânea da qual falávamos. É por meio da figuração das discursividades vivas das coletividades populares que o romance pavimenta estrutura literária contraideológica, uma vez que desvinculada das acepções aliadas da cultura e das teorias *elevadas*.

Tratamos, até aqui, de consciência histórica, mas importa grifar também a noção de autoconsciência narrativa – *selfconscious genre* – como configuração fulcral do romance moderno. Excepcionalmente quando aproximado de teorias como as de Mikhail Bakhtin e Milan Kundera, que reconhecem François Rabelais, Miguel de Cervantes e Lawrence Sterne como os mais representativos escritores de uma prosa *kynike*. Tradição também evocada por Machado de Assis a partir de 1880/1881 até seus últimos escritos.

Nessa mesma linhagem crítica, evocamos outro convidado benéfico para este debate, o mexicano Carlos Fuentes. Em ensaio imprescindível que destacaria Machado de Assis como o grande escritor da tradição quixotesca na América Latina do século XIX, intitulado "Machado de La Mancha" (1998), ele grifou: "Don Quijote es el primer personaje de la novela moderna que se sabe escritor impreso y leído, como *Tristam Shandy* se sabe escrito por sí mismo y como Blás Cubas sabe que también está siendo escrito por sí mismo" (Fuentes, 2002, p. 15). A associação entre o romance moderno de Cervantes no crepúsculo do Renascimento e a produção em prosa de Machado de Assis no Brasil antecipa algumas das conexões que estabeleceremos nos capítulos subsequentes. Nesse momento, gostaríamos apenas de grifar a íntima relação com a autoconsciência desenvolvida pelas narrativas modernas como modo de experimentar filosoficamente, pela "ousadia da invenção" (Bakhtin, 2018, p. 131), um outro que nos confere identidade. Guiada por esse pressuposto, a autoconsciência narrativa engendra uma "arquitetônica do mundo artístico [que] determina a composição da obra" (Bakhtin, 2011, p. 182).

Na ordem da composição do romance, destacamos a heterodiscursividade como peculiaridade imprescindível para a tarefa assumida pela prosa autoconsciente. Isso ocorre porque "O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais" (Bakhtin, 2014, p. 74). Assim, a mistura de gêneros no interior da estrutura do romance revela-se como artifício estético importante na indução de sua tarefa máxima, o alcance a essa outridade discursiva. Não por acaso, "o estilo do romance é uma combinação de estilos" (Bakhtin, 2014, p. 74). Para também ficarmos com as palavras de Auerbach, tratamos de corrente que "contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos" (Auerbach, 2013, p. 424). A linhagem sério-cômica posterior ao século II da Era cristã, após Luciano de Samósata, ressoou em autores como François Rabelais, que compôs no século XVI romance de ambivalência carnavalizada, e até mesmo em autores de ideias pré-iluministas como Fénelon, que ensaiva a possibilidade de uma saída do absolutismo monárquico no século XVII por vias de ideias liberais engendradas em misturas heterogêneas.

A prosa romanesca captura recursos estéticos advindos da linhagem luciânica e sério-cômica para adaptá-las à sua configuração plural e inacabada. Neste percurso, o romance destaca-se como "obras estéticas e, por isso mesmo, uma configuração da verdade" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 15), que se revela polifônica e movediça. Ao adotar tais ferramentas, compõem-se modos de refletir a respeito da sociedade e do ser humano: "a premissa da autêntica prosa romanesca é a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual que o povoa" (Bakhtin, 2015, p. 32). Desse modo, o romancista francês atua na linha de frente de uma tradição moderna do romance, na qual ele se irmana, em nível de importância e de inovação literária, com o *Dom Quixote de La Mancha* (1605/1614), de Miguel de Cervantes, retomado pela perspectiva de Milan Kundera.

Até este ponto, conduzidos pela teoria dialógica do romance, com base principalmente em Mikhail Bakhtin, expusemos certas peculiaridades da estrutura interna romanesca como fontes de uma figuração inacabada, respondível ao mundo. Os mecanismos verificados na estrutura do romance fazem dele veículo indispensável para a projeção satírica na arte novecentista. Para uma proveitosa compreensão dessa permanência, podemos retomar as três categorias tropológicas eficazes na construção da "arquitetônica do mundo artístico" (Bakhtin, 2011, p. 182) na alçada do romance: o grotesco, a ironia e a sátira. São recursos estilístico-filosóficos intimamente conectados que comportam e potencializam os componentes literários discutidos acima, pois atuam como mecanismos tropológicos representativos de uma antítese em perspectiva histórica. Deste modo, beneficiam nossa discussão pela aparição recorrente na vasta linhagem sério-cômica, despontada da força a contrapelo movimentada pelo *Kynismos* antigo, até sua completa reversibilidade manifesta em Cinismo moderno.

A ironia socrática surge como recurso basilar da discussão em torno da tríade acordada. Sua aparição nos diálogos socráticos e sua continuidade histórico-universal a colocam como recurso tropológico importante na construção de uma mundividência dialógica. Nós a visualizamos na função de tropo imanente do *Kynismos* e de alcance filosófico significativo através das literaturas carnavalizadas e sério-cômicas. Em trabalho *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1841), o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard discorre sobre as diversas repercussões da noção de ironia e expõe a maneira com a qual o homem irônico interpreta e rejeita o mundo:

> Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda a parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja

(Kierkegaard, 2013, p. 261).

A ironia promove o mundo a uma negação infinita com o objetivo de aguardar "algo que está em vias de chegar". Deste modo, ela se revela tropos irrevogável na consolidação de uma antítese do subterrâneo ao mundo. A "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2014, p. 419) desconhecido, de que falávamos, é incitada pelo olhar irônico, que destrona todas as realidades corroboradas no âmbito da nossa realidade imediata. Isso nos leva a importante constatação, ainda com Kierkegaard: "temos então a ironia como a *negatividade infinita absoluta*. Ela é *negatividade*, pois apenas nega; ela é *infinita*, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é *absoluta*, pois aquilo, por força de que ela nega, é mais alto, que contudo não é" (Kierkegaard, 2013, p. 162, destaques do autor). Nesses termos, recuperamos o que já discutíamos em dissertação: o sujeito irônico não visa descortinar o devir, mas abre brechas para que percepções outras possam emerjir, liberando o ser humano das aparências mundanas, que governam o mundo e fuzilam a trinca dialógica e sério-cômica de que tratamos (Paula Neto, 2021). A extinção negativa, infinita e absoluta conduz o agente irônico.

Há de se ter em mente que "tropo vital, e não retórico, a ironia constitui a única forma de dizer que o homem é uma contradição consentida pela interação dialética do bem e do mal, do ser e do nada, da vida e da morte etc. A própria vida é uma ironia suprema, simplesmente porque morre" (Souza, 2006, p. 49). Assim, temos que a ironia nessas literaturas viabiliza uma compreensão fundamental para nossas reflexões. A força desse fenômeno reside justamente em seu caráter vital. A ironia não se limita a um recurso de linguagem, mas incide sobre aquilo que convencionamos chamar de real, desestabilizando-o (Paula Neto, 2021). Ao retomarmos o estudo de Kierkegaard, compreendemos que essa perspectiva fundamenta sua preocupação em extrair, de episódios centrais da trajetória de Sócrates, elementos para pensar o significado da ironia. Nesses casos, a vida é apreendida sob a ótica dos contrários – do explícito e do oculto – o que conduz a uma formulação maiêutica do conceito. A ironia, portanto, ultrapassa o âmbito estritamente retórico, pois se refere ao modo como o mundo, as pessoas e suas existências se constituem em permanente tensão dialógica.

A radical negação mobilizada pela ironia, portanto, coopera com o esforço mordaz de refutar o mundo e suas leis. Uma questão, no entanto, exige cautela nas leituras que desenvolvemos. A ironia, quando entendida de um ponto de vista estritamente retórico, pode surgir na exteriorização de uma consciência *kynike*, caracterizada pelo brutal desprezo contra os mais poderosos e seus interesses; mas também pode se colocar a serviço da consciência cínica, comandada pelos interesses das ideologias predominantes. A ironia, às vezes, também

"assume a lógica dos senhores" (Sloterdijk, 2012, p. 13), na medida em que pode atuar na relativização dos danos impostos às classes populares em tempos de exploração trabalhista e totalitarismos. Essa contradição do tropo irônico será mais bem explorada em nossas análises literárias.

De qualquer forma, a presença do irônico em significativa parte das leituras machadianas já está consolidada pela crítica literária brasileira, que mobiliza o conceito, tendo como fonte a linhagem socrática ou mesmo as reflexões do Romantismo Alemão, com Friedrich Schlegel, a respeito da ironia como "parábase permanente"[2] (Schlegel, 1963, p. 85). A abordagem dialógica que movimentamos em torno da ironia nos autores estudados nesta tese, pela arqueologia bakhtiniana, que localiza nos diálogos socráticos e nas sátiras menipeias uma das bases do romance, voltam-se ao estudo de Kierkegaard. Essa ótica também definirá nossa abordagem das obras de José J. Veiga, analisadas pela ironia enquanto "tropo vital, e não simplesmente retórico" (Sousa, 2006, p. 137), uma vez que se constitui de natureza espraiada em todos os âmbitos das vidas ficcionais descritas, desde o povo de Manarairema, no romance *A Hora dos Ruminantes* (1966), do autor goiano, até os sofrimentos coletivos diante dos exageros ditatoriais expostos em *Sombras de Reis Barbudos* (1972).

Esse caráter experimental, utilizado como reforço do viés irônico das narrativas, encontra em nossa segunda categoria crítica imagem motivadora. A ideia de grotesco dizia respeito a uma classe peculiar de pinturas localizadas durante escavações realizadas em Roma – e também em outras regiões da Itália – ao longo do século XV, conforme registram distintos pesquisadores (Bakhtin, 2010, p. 28; Benjamin, 1984, p. 193; Kayser, 2013, p. 17). Atualmente, seu conceito primevo ampliou-se, gerando novas noções quando abordado dentro do debate artístico: oculto, estranho e subterrâneo (destacamos que grotesco conecta-se ao étimo *grotta*, referente a gruta) foram algumas das noções adotadas pelo termo (Paula Neto, 2021).

Sua importância para nosso debate destaca-se desde as raízes palavrais pelas quais se configurou. O grotesco encontra vinculação etimológica com o subterrâneo. Assim, o grotesco, na literatura, manifesta-se no jogo paródico e na poética carnavalizada, por meio dos quais "a consciência linguística colocava-se *fora* desse discurso direto [além do estilo direto] e de todos os seus recursos de expressão e representação" (Bakhtin, 2019, p. 35). Revela-se, portanto, em um distanciamento que não deve ser confundido com o afastamento épico. Diferentemente deste, que busca proporcionar uma apreensão mais ampla e reflexiva da vida, tal movimento produz um efeito de estranhamento diante da novidade do mundo observado. Com essa

[2] Conforme tradução extraída de artigo de André Wanderley e Edson Junior, intitulado "Parábase permanente: panorama da ironia romântica de Friedrich Schlegel" (2021)

finalidade, temas ligados ao grotesco, "irrompe[m] em nosso mundo familiar e o põe[m] fora dos eixos" (Kayser, 2013, p. 36).

Ainda em contato com a interpretação da obra de François Rabelais, prosaística de notório teor grotesco, conforme indicado em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 2010), podemos compreender a estética do subterrâneo por meio de diálogo já desenvolvido por Bakhtin, em "O 'baixo' material e corporal em Rabelais" (2010): o grotesco pode encontrar na filosofia antiga do hermetismo uma de suas bases de pensamento, conforme exposto pelo teórico russo, ao recobrar uma das doutrinas propagadas pelo romance carnavalizado: "Essa célebre definição da divindade: *esfera cujo centro está em todos os lugares e a circunferência em nenhum*, não é de Rabelais, foi tomada da doutrina de Hermes Trismegisto" (Bakhtin, 2010, p. 324). Com tal pontuação, observamos que essa filosofia oculta ecoa com bastante influência nas construções reflexivas extraídas do estilo literário aqui estudado.

Entre as diretrizes atribuídas à doutrinha de Hermes Trismegisto que mais se projetam nessas poéticas, destaca-se a lei da correspondência como a mais significativa para a relação que aqui se propõe. Segundo ela, "o que está em cima é como o que está embaixo, e o que está embaixo é como o que está em cima" (*Três Iniciados*, 2011, p. 78). Esse princípio orienta a configuração grotesca que, afinada com a "*descentralização do universo*" (Bakhtin, 2010, p. 324, destaque do autor), opera por meio de um delicado e provocativo jogo de inversões: rebaixa o que se encontra elevado e, na contramão, eleva o que antes era considerado inferior. Tal movimento instaura, na zona familiar, um estranhamento inesperado. É dessa dinâmica que decorre a radical reversibilidade característica dos diálogos luciânicos.

O sorriso destronador submete certos ingredientes dessas obras a uma fusão entre os opostos: o superno com o inferno, o imediato com o mediado. Esse movimento marca intimamente as representações da morte em tanatografias diversas, já indicamos neste trabalho e em dissertação de mestrado. Deve-se a isso o fato de que, "no sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor" (Silva Junior, 2013, p. 179). Os temas ligados ao grotesco e ao subterrâneo, como a morte e os infernos, engendram relação peculiar entre o real e o inverossímil na tessitura de uma literatura que, exatamente em tais atitudes, fornece material de elucidação do mundo. Nas palavras de Antonio Candido, extraídas d'*O Discurso e a Cidade* (1993), trata-se de obras que "penetram bem no real justamente por não terem compromisso documentário, mas obedecerem sobretudo à fantasia –, paradoxo inerente à literatura" (Candido, 1993, p. 11).

Em interação com o pensamento de Antonio Candido, alocamos o elemento grotesco

nas bases do subterrâneo literário. O paradoxal esforço de explorar o real por vias de uma escrita do baixo material, vinculada ao grotesco insólito, costuma se amparar em recursos metafóricos e alegóricos que "penetram bem no real". Isso porque, ainda em atenção à consciência que "colocava-se *fora*" de um discurso (Bakhtin, 2019, p. 35), o grotesco também se ampara na "categoria do *fantástico experimental*, a partir da qual o protagonista se coloca numa posição privilegiada e dela observa o que acontece ao redor" (Bezerra, 2005, p. 131, destaque do autor). Em suma, o grotesco importa para nossa análise pela significativa presença na cosmovisão carnavalizada, justificada por sua notável capacidade de promover um esclarecimento veiculado em estética do subterrâneo.

Para fecharmos a discussão em torno dos artifícios contraideológicos, tratemos do conceito de sátira. Em diálogo com o que ficou exposto sobre o tropo irônico e a imagem grotesca, compreendemos as sátiras como veículos literários de transmissão do *Kynismos*. Com essa hipótese, já discutida anteriormente, importa recobrarmos o caráter transgressor da filosofia de Antístenes como embasamento das sátiras menipeias, entendidas como gêneros literários sério-cômicos definidores para o romance moderno (Bakhtin, 2018). Há de se lembrar, portanto, que *Kynismos* significa "literalmente, 'à maneira de um cão" (Goulet-Cazé; Branham, 2007, p. 14). Filósofos como Diógenes de Sinope ou o próprio Menipo de Gadara são lembrados pela vida próxima à selvagem, semelhante à de um cão, que levavam: "A tradição retrata Diógenes como um mendigo que vivia com os cães vagabundos e que chegava a latir em público, dar esbarrões e desprezar os mais poderosos" (Silva Junior, 2008, p. 149).

Assim sendo, o suporte filosófico canino foca nos temas da franqueza, da liberdade e do despudor para refletir livremente a respeito do mundo. Destaca-se, portanto, como "negação pura e simples" (Bakhtin, 2010, p. 25) de tudo que regra a atuação social do ser humano.

As sátiras menipeias herdam a mesma consciência dilaceradora. Em estudo intitulado "Herdeiros do Cão. Identidade cínica na cultura medieval e renascentista", Daniel Kinney coopera com nosso raciocínio com reflexão exemplar: "O objetivo da prática em questão de fato é chocar, testar o decoro atual no processo. Foi assim que os Cínicos (em grande medida por meio dos escritos de Luciano) ajudaram a moldar a agenda reformista e crítica de uma ampla variedade de humanistas renascentistas" (Kinney, 2007, p. 324). Observamos a rejeição contra a convenção nas sátiras menipeias analisadas. A prática filosófica e solvente, no entanto, edifica-se na arena menipeica na exploração livre de universos alheios (subterrâneos), contrários àquele consolidado pelo imaginário social.

Articulando os três elementos até aqui expostos, podemos dizer que a imagem grotesca inspira perspectivas irônicas veiculadas pelo gênero satírico. Assim, os artifícios acima

apresentados movimentam-se a favor de uma literatura que se alinha às práticas herdadas do cão filósofo. A personagem mordaz, ligada a tal tradição de pensamento, chega nos tempos de Cinismo moderno como representante sensata do esforço filosófico que, em nossa leitura, coloca-se em favor de uma libertação contraideológica. As narrativas subterrâneas vinculam-se a tais expressões artísticas para se colocar em posição a contrapelo, por meio da qual se pode criticar a seriedade monofônica para acessar as experiências silenciadas em tempos de extremos.

Em tese intitulada *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego* (2017), Ana Clara Medeiros empreende articulação similar à que desenvolvemos neste estudo. Tendo em vista a atroz conjuntura que marcou o século XX, a pesquisadora debrusça-se em torno dos efeitos transformadores que a literatura configurada em cosmovisão carnavalizada pode gerar. Fiquemos com passagem de seu trabalho:

> quando as guerras e os *ismos* personificam o *mal* e o *banalizam* (ARENDT, 2008), a literatura configura personagens que, pela ironia incrustada na genealogia da tanatodiscursividade, relativizam as verdades coletivas em perspectiva transformadora. E *transformar* assente como verbo essencial à ideia e à prática do carnaval – transcenção coletiva (Medeiros, 2017, p. 138, grifos da autora).

A transformação, portanto, origina-se da possibilidade de se repensar as verdades coletivas. Para a autora, a prática do carnaval impõe-se como operação de seminal importância para que a transformação seja embutida em tempos de totalitarismo. Fundamentamos, neste raciocínio, a hipótese de que as narrativas subterrâneas revisitam a cosmovisão carnavalesca (por meio da estética do subterrâneo) para difundir aos novos séculos crítica *kynikoi* respondível às experiências das classes subalternas. Os temas advindos do campo sério-cômico e da carnavalização do mundo seiscentista, estudados por Bakhtin, passam a integrar a discussão política sobre as lutas contra os *ismos* totalitários surgidos no século XX, mas também já podem ser antevistos na prosa machadiana oitocentista, que estiliza as crises impostas pelas transformações sociais.

Michael Löwy, em seu reconhecido trabalho *Walter Benjamin: aviso de incêncio* (2005), faz apontamentos que também validam as aproximações que viemos tecendo. O pensador indica que o objetivo final da luta contra o fascismo, para Benjamin, consiste em concretizar o "verdadeiro estado de exceção" (Löwy, 2005, p. 85), por meio do qual a dominação fosse substituída por uma sociedade sem classes. A discussão benjaminiana, neste ponto, alinha-se com a teoria bakhtiniana por reconhecer o que se assinala a seguir:

> Esse "estado de exceção" utópico é prefigurado por todas as revoltas e sublevações que interrompem apenas por um breve momento o cortejo triunfante dos dominantes. Ele encontra também uma prefiguração lúdica – e até mesmo grotesca – em algumas festas populares, como o carnaval: Benjamin concorda, nesse caso, com Bakhtin. Em um conto dos anos 1920, publicado em francês com o título "En refardant passer le corso" [observando o corso passar], ele escreve: "o carnaval é um estado de exceção. Um derivado dos antigos saturnais durante os quais o superior e o inferior trocavam de lugar e em que os escravos eram servidos por seus senhores. Ora, um estado de exceção não pode ser definido precisamente, senão em oposição total a um estado ordinário" (Löwy, 2005, p. 85-86).

A passagem firma interessante relação entre o imaginário carnavalizado e a luta contraideológica contra o fascismo. As sublevações que agitam a ordem imposta em contextos de autoritarismos encontram no carnaval sua antevisão lúdica, pois nessa festa popular testa-se radical isonomia para "destruir a hierarquia estabelecida de valores, rebaixar o elevado e elevar o baixo, destruir o quadro costumeiro do universo em todos os seus recantos" (Bakhtin, 2018, p. 132). Apenas por meio da liberdade de pensamento, garantida pela inversão carnavalesca das posições no mundo, que os vencidos podem se contrapor à "versão oficial da história" escrita pelos poderosos (Löwy, 2005, p. 74). Nesse espectro, Benjamin e Bakhtin entram em comunhão, pois extraem da cosmovisão carnavalesca possibilidades de se pensar uma saída do "estado ordinário" imposto na abertura do século.

As narrativas subterrâneas consistem na permanência novecentista dos artifícios contraideológicos originados pelo campo sério-cômico da literatura. Daí a importância de se explorar o diálogo entre os dois teóricos. A antítese de que tratamos efetua-se na medida em que a denúncia solvente de tais obras nega as grandes verdades coletivas, que "se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções" (Sloterdijk, 2012, p. 157), ironizando-as em um rebaixamento grotesco e depreciador.

São essas as hipóteses que nos acompanham nas análises literárias adiante executadas. A presença *kynikoi*, nas obras dos prosadores brasileiros investigados nesta tese, indicam a disposição contraideológica de suas narrativas em tempos de dissimulação cínica. Se pudermos antever as explanações dos capítulos de análise, vale destacar as aparições caninas em ambas as obras – machadianas e veiguianas – pela importância central que alcançam. Listemos, como tarefa derradeira deste capítulo, alguns partícipes irrevogáveis desse "gabinete" dos cães (Sloterdijk, 2012, p. 218).

Machado de Assis surge em nossa discussão com a filosofia de cão, elaborada por Quincas Borba no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881). Em certo episódio do romance, no qual o idealizador do Humanitismo conversava com Brás Cubas, uma briga de cães por ossos secos ganha a atenção de Borba, conforme narrado pelo defunto autor: "Nem

deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos" (Assis, 2019, p. 389). A associação entre a disputa dos cães e as relações humanas definidoras do curso de nossa história consiste em exercício filosófico *canino*, pelo qual o *kynikoi* "fazendo da natureza marginal dos cães um centro de interesse cultural, deixam tanto explícito como patente o fraco domínio da cultura" (Kinney, 2007, p. 323).

O exercício *volatizante* encontra em outras produções machadianas veículo transmissor. No romance posterior, intitulado *Quincas Borba* (1891), um cão filósofo de nome homônimo é herdado por Rubião e passa a testemunhar a derrocada – social e psicológica – da personagem. Já no último romance de Machado, o *Memorial de Aires* (1908), temos o Conselheiro Aires confessando que poderia ter "engolido um cão filósofo" (Assis, 2015, p. 1249). Tais ocorrências, como mostraremos em nossa unidade dedicada à produção machadiana, costumam explorar, por uma experimentação prosaica, a figura canina como fonte de uma revisitação literária ao *Kynismos* antigo.

Saímos da prosa machadiana, situada entre os séculos XIX e XX, e avançamos para a "nova narrativa" (Candido, 2017) pós-ditadura militar, com José J. Veiga, para encontrar exemplos similares na repercussão filosófica discutida. O mais representativo exemplo localiza-se em *A Hora dos Ruminantes* (1966), romance no qual é descrita a invasão dos cães na cidade de Manarairema. Com a invasão da matilha, acompanhamos certa "inversão da ordem" (Veiga, 2022, p. 62) entendida como resultado do exercício *kynikoi* empreendido pela prosa subterrânea. Dos cachorros assassinados em "A Usina atrás do morro" (1959) ao "Cachorro canibal" (1967) de olhar desconfiado, o autor foca na figura canina, e também em outras participantes animalescas, para escancarar o absurdo das brutalidades que, em uma lógica consoladora, são apequenadas pelas outras personagens. Tais aparições, exploradas pelo prosaísmo experimental, aliam-se às práticas solventes do pensamento menipeico.

São todos exemplos dos reflexos que a "atuação canina autoconsciente dos próprios Cínicos" imprimiram em narrativas subterrâneas a partir do século XX. Assim, o *Kynismos* penetra em tempos de Cinismo moderno, por meio da matéria literária sério-cômica. As categorias críticas indicadas, então, fundamentam o subterrâneo como antítese filosófica na construção dessa mundividência volatizante. Deste modo, chegamos no ponto limítrofe e irresolúvel da não-síntese, verificada à luz de um sol nascente, discutido em nosso próximo tópico.

1.2.3 A não-síntese luciférica do mundo

As categorias críticas que sintetizaram o percurso feito anteriormente – a imagem do grotesco, o tropo irônico e o gênero satírico – aproximam-se no exercício volatizante peculiar do pensador *kynikoi*: elas destronam discursos autoritários, ressignificam óticas sérias e deformam mundividências socialmente consolidadas. São ações que delimitam a poética histórica (que discutimos tendo como base os trabalhos de Mikhail Bakhtin: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 2010; *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2018; e os de Walter Benjamin: *Passagens*, 2018; *Sobre o conceito da história*; 1940) a respeito da qual tratamos neste capítulo. As formas literárias que as agrega geram um conhecimento sensível que não cessa de iluminar o fenômeno da história. Com a experimentação do subterrâneo literário, o inacabamento prosaico veicula respostas contraideológicas que, ao negar o estado ordinário do mundo, ensaiam uma marcha ao futuro de destino incerto. Isso ocorre porque ela se configura em estrutura intimamente dialógica, interessada nos desejos e na libertação das atitudes transformadoras do ser histórico. Deste modo, a narrativa subterrânea explora tensões inconciliáveis entre teses e antíteses, que nunca se revelam resolvidas.

Tendo em vista o exposto acima, este capítulo examina a não-síntese luciférica do mundo para compreendermos a manutenção estético-filosófica das narrativas subterrâneas a partir do século XIX. A expressão teórica refere-se aos saberes que, na iluminação luciférica, adiante explanada, se revelam em ruínas e fragmentos. A central importância da formulação reside no reconhecimento de que "a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir" (Bakhtin, 2018, p. 191). Por meio dela, indicamos conhecimentos plurais, que deixaram de ser delimitados pelo sol totalizante do pensamento platônico, mas que dialogam com o subterrâneo literário luciânico como possibilidade de pensar o mundo para além das fronteiras dos sentidos acabados, que pretendem revelar o real em sua inteireza. Não por acaso, o teórico russo que aqui nos respalda recorreu aos estudos das sátiras menipeias, representadas por Luciano de Samósata, para pensar a liberdade de pensamento e a ousadia de invenção nos primeiros decênios do século XX – época de brutais cerceamentos da expressão discursiva e artística.

Importa reiterar que essa disposição das narrativas subterrâneas encontra na tradição do *Kynismos* e nas peculiaridades estilísticas das sátiras menipeias seu fundamento originário. Repercutindo nesta genealogia sério-cômica, o subterrâneo literário apresenta-se como "não-lugar" catabático (Sousa, 2013) que, a contrapelo do afastamento épico, não suporta um

"passado absoluto" (Bakhtin, 2019, p. 93) e cristalizado, mas submete todas as narrativas hegemônicas a uma destruição e reconstrução.

A poética luciânica veiculou esses impulsos, na livre fantasia e na ousadia de enredo, para instaurar polêmico embate contra as tradições de pensamento consolidadas no imaginário romano e contra o falseamento dos modismos retóricos difundidos em seu tempo pela Segunda Sofística (Sécs. I a III). Assim, apoiados na embrionária relação da não-síntese luciférica com os diálogos de Luciano, o sol nascente irrompe como a mais elevada imagem dos diálogos luciânicos, localizado em viagem anabática relatada por Menipo, para a compreensão de um saber gaiato e divertido, porque subterrâneo. Trata-se de expressão que indica, na experimentação literária do *Icaromenipo*, retomada de figura-chave para a filosofia platônica, retirada do "alto" ideal pela sátira menipeia. Rebaixado ao nível da matéria viva, o sol nascente traduz, em chave alegórica, saberes sempre em movência, respondíveis às transformações históricas.

Isso se efetiva na medida em que a valoração experimental do baixo terreno se coloca na contramão do que fora intuído pela tradição platonista, na qual "a caverna corresponde ao mundo visível e o Sol é o fogo cuja luz se projeta dentro dela. A ascensão para o alto e a contemplação do mundo superior é o símbolo do caminho da alma em direção ao mundo inteligível" (Jaeger, 1995, p. 885). Assim, enquanto o filosofema idealista do mundo "assinala equivocamente que a travessia da obscuridade para a claridade é a pedagogia da liberdade conquistada pela visão da luz" (Souza, 1994, p.11), localizamos, na tradição luciânica, literatura amparada em uma educação pelo subterrâneo, configurada em uma maiêutica às avessas, "plena de menipeia" (Silva Junior; Medeiros, 2015, p. 238), vinculada aos saberes absconsos e inacabados. Luciano recupera a alegoria platonista do sol – referente ao pensamento da alta teoria racionalista, que faz frente à obscuridade do mundo cavernoso e incognoscível dos diálogos socráticos – para reformulá-la por meio da sátira menipeia.

Essa viravolta estabelece-se no resgate desconfigurante firmado no palco da experimentação literária dos espaços infernais em Luciano de Samósata. Em obras como *Diálogo dos Mortos* e *Icaromenipo ou Um Homem acima das Nuvens*, situações limítrofes são exploradas enquanto um modo de se obter o alcance catabático ligado à "cosmovisão carnavalesca" (Bakhtin, 2018, p. 122).

Na paideia monológica, "a iniciação gnoseológica se processa na gradação ascendente do caminho escalonado, que transforma o homem da realidade sensível para a idealidade inteligível" (Souza, 1994, p. 11). A ascensão ao sol – que paira no alto, à distância, como toda abstração idealista – compreende-se "expressamente como alegoria da paideia" da *Formação*

do homem grego (Jaeger, 1995, p. 887). Com "a semente do proto-*Kynismos*" (Sloterdijk, 2012, p. 237), agita-se de tal forma o centro dos interesses filosóficos e culturais que, na maiêutica luciânica, a imagem-ideia do sol é submetida a uma dilaceração alegórica firmada na exploração do subterrâneo literário. Enquanto elemento atmosférico representante de um pensar filosófico, o astro solar é associado a certa "*função de denúncia*" (Brandão, 2001, p. 62) própria do pensamento menipeico, que movimenta todo o diálogo, despontado quando "Menipo deseja ardentemente penetrar todos esses mistérios" (Samósata, 2013, p. 61) astrológicos.

Tendo em vista sua importância seminal para as sátiras menipeias e para a tradição luciânica, deve-se grifar que "uma característica marcante do cinismo é a ausência de sistema doutrinário" (Brandão, 2001, p. 61). Com isso, a alegoria solar não encontra, no solo luciânico, palco seguro para um constructo autoritário e sério: "reitera-se assim a absoluta prevalência da prática de vida sobre as teorizações, o que implica a denúncia da filosofia e de seu discurso que se afasta dessa prática, se perde em sutilezas e, por consequência, deixa escapar a verdade" (Brandão, 2001, p. 63-64). Da mesma forma, as luzes de um sol nascente, pelo caráter itinerante sugerido, miram as práticas da vida, em deslocamento, desinteressando-se pelas ideias estagnadas da filosofia alheia a tais práticas. A valoração do baixo – elevado pelas inversões brincantes da carnavalização ao estatuto de verdadeiro "centro de todos os interesses" (Bakhtin, 2010, p. 323) literários – performa justamente essa denúncia. A Paideia incitada pelo subterrâneo – traduzido em termos tanatográfico (infernal), geopoético (material), carnavalizado (corporal e social) – projeta um "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252) que nos conduz à não-síntese de um sol nascente.

A alegoria que move nossa teoria impõe-se nas discussões que desenvolvemos em torno das obras de Machado de Assis e José J. Veiga porque, articulada em interação com literaturas do campo sério-cômico, evoca "luzes subterrâneas" (Benjamin, 2019) que, pela disposição continuamente nascente sugerida, fornecem à matéria literária uma experimentação livre e aberta das experiências coletivas diárias. Tais questões podem ser mais bem aclaradas em contato com a noção de alegoria erguida no âmbito dos estudos benjaminianos.

Amparados no pensamento do teórico alemão, compreendemos o recurso alegórico como a mais pertinente representação estética do fenômeno histórico, pois ele suscita contínuas rupturas consigo mesmo, movimento que parece corresponder intimamente com as transformações que marcam a história humana. Em decorrência a isso, sabe-se que "o método de estudo histórico e de exposição de Benjamin é alegórico" (Groppo, 2003, p. 03), pois apenas pela estrutura fragmentária do fenômeno estético pode-se capturar as complexas dinâmicas das atitudes históricas. A impossibilidade de uma síntese no âmbito da narrativa subterrânea

reconhece, em seu caráter *subsolar*, o mesmo método alegórico na reflexão sobre o mundo, porquanto respondível às modificações impostas pelo tempo. Com efeito, alicerçados à tradição luciânica, a imagem alegórica do sol nascente ressurge como acertada representação tropológica da figuração histórica do mundo.

A noção teórica de alegoria, conforme discutida por Walter Benjamin em *A Origem do Drama Barroco* (1984), nos permite esmiuçar a imagem solar como representação de um modo de figuração histórica do mundo que encontrou na poética luciânica seu berço. Trata-se, afinal, de artifício estilístico capaz de retirar imagens de seus contextos originários para promovê-las a uma ressignificação continuamente variável. A respeito das imagens, o alegorista "as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua mediação para elucidar seu significado" (Benjamin, 1984, p. 358). Uma vez que a elucidação se efetiva em uma irresolúvel não-síntese, gera-se uma "obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria" (Benjamin, 1984, p. 383). Por esse motivo, "a alegoria expressaria não só a própria forma crítica e metodológica da obra de Benjamin, mas também a forma como os homens modernos relacionam-se com o real, com o vivido e com a história" (Groppo, 2003, p. 04). A intrigante equivalência entre o recurso tropológico e o vigor da vida humana moderna, em tempos de catástrofe e ruínas, também justifica a formulação luciânica do sol nascente. Por meio dela, afinal, indicamos alegórica "imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 1984, p. 784). Assim, o "agora da cognoscibilidade", pelo contínuo devir no qual se configura, inspira uma estilização alegórica da própria história.

Um dos tradutores de Walter Benjamin no Brasil, Sérgio Paulo Rouanet, definiu o conceito de alegoria dentro de termos que pode reforçar nosso embasamento:

> Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria (Rouanet, 1984, p. 40).

A manifestação alegórica é compreendida como procedimento que desloca imagens de suas origens para reinscrevê-las em novas configurações de semântica. Nesse movimento, tais imagens passam a interagir continuamente com os universos simbólicos que atravessam, produzindo significações renovadas a cada nova inserção histórico-discursiva. Nas palavras do teórico, "Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo

de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria" (Benjamin, 2011, p. 196).

Esse recurso fora localizado por Walter Benjamin em obras do século XVI, conforme tradução de Sérgio Rouanet. Se considerarmos o trabalho de tradução de João Barrento, a respeito do "drama trágico", temos, ainda, o termo *Trauerspiel*, que pode ser entendido como uma estilização, tanto do ponto de vista bakhtiniano quanto como uma imagem que se difunde em linguagem. Dessa forma, fica patente que "a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita" (Benjamin, 1984, p. 184). O fenômeno "alegorês" incorpora uma disposição desfiguradora, pois sua própria existência e atuação depende da ruptura com as imagens – ou com os símbolos – que a sustentam. Assim, o processo que a constitui implica necessariamente a desarticulação das formas simbólicas sobre as quais se edifica. A esse respeito, em importante trabalho sobre *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno* (2009), Márcio Seligmann-Silva ainda destaca que "Benjamin pensou essa nova prática de escritura do passado a partir das ruínas de seu presente" (Seligmann-Silva, 2009, p. 55).

A linguagem entra em contato com as experiências históricas e "acumula ruínas sobre ruínas" (Benjamin, 2013, p. 14) para se permanecer sempre aberta e respondível às transformações. A importância do movimento desintegrador de que se compõe o fenômeno histórico justifica a intuição de Walter Benjamin ao indicar que "a figura-chave da alegoria anterior é o cadáver" (Benjamin, 1989, p. 180), tratando do século XVII e das imagens defuntas que constantemente transitam em suas manifestações artísticas. Conforme já indicamos em trabalho dissertativo (2021), embora o pensador alemão também examine a expressão alegórica nas literaturas oitocentistas – a exemplo da obra de Charles Baudelaire –, ele delineia nessas formas de linguagem dois momentos históricos: "A visão alegórica que, no século XVII, fora estilizadora, não o foi mais no século XIX. (...) a força estilizadora da alegoria foi ínfima no século XIX" (Benjamin, 1989, p. 180). Segundo Benjamin, a atenuação dessa potência formal trouxe a redução do impulso dissolvente que caracterizava a alegoria barroca, uma vez que "essa rotina prejudicou em certo grau a tendência destrutiva da alegoria, sua ênfase no fragmentário na obra de arte" (Benjamin, 1989, p. 180).

Alinhada ao campo carnavalizado e à tradição luciânica, a alegoria do sol nascente pode ser compreendida consoante sua manutenção verificada no século XVII. A imagem-ideia socrático-luciânica, pelo caráter dialógico e dilacerador intuído em seu resgate à tradição socrática e por seu enfrentamento ao esclarecimento autoritário, no âmbito das narrativas

subterrâneas novecentistas, pauta-se no fato de que "Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue" (Benjamin, 1984, p. 198). Adotamos as proposições definidas por Benjamin para alocar a imagem alegórica do sol nascente na cena das literaturas subterrâneas como representação de um mundo em ruínas. Tratamos de uma linguagem que figura em sua própria disposição estético-criativa mecanismos tropológicos indicadores de uma poética histórica destrutiva. Ainda com Benjamin, importa grifar que:

> Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma imagem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer (Benjamin, 2019, p. 785).

Alicerçados ao constructo do teórico alemão, compreendemos que a alegoria consiste em fenômeno estético representativo do próprio devir histórico, do progresso catastrófico e contínuo. Seu caráter aberto e respondível, que assume estética de fragmento para representar as interferências do tempo, consuma-se em característica que reforça ainda mais as relações pontuadas: "a alusividade da alegoria é pluralista e não monista: ela remete à diversidade, não a uma suposta unidade do diverso" (Merquior, 1969, p. 106). Sua configuração estética abre-se às mundividências da atualidade em viva. Decorre disso o fato de que "o método histórico-alegórico esforça-se por ver em cada um dos detalhes do romance uma alusão a fatos precisos" (Bakhtin, 2010, p. 97). O sol nascente, então, surge como meta-alegoria acertada na compreensão de uma linguagem sério-cômica e carnavalesca, porque subterrânea, *subsolar*, demolidora de discursos fechados e acabados.

A expressão, formulada em solo luciânico, remete a uma modalidade de linguagem que, em virtude de seu caráter radicalmente aberto e fugato, incorpora reflexões de feição monológica para transformá-las em um processo contínuo de fragmentação e destruição, de natureza "substancial e produtiva" (Bakhtin, 2014, p. 161). Sem perder de vista o teórico dos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 2016), pode-se compreender tal dinâmica como uma mistura estilística e heterogênea que, no momento em que é inserida no baixo ficcional, desencadeia um movimento amplo de assimilação dialógica. Seus efeitos imediatos manifestam-se na deterioração das formas estabilizadas e na corrosão das pretensões discursivas totalizantes. A presença luciânica neste ponto não é acidental. Na poética luciânica, a cisão instaurada pela ótica idealista (luz do sol como cognoscibilidade; escuridão da caverna como

incognoscibilidade) é destronada, pois o sol nascente configura-se em luz subterrânea (Benjamin, 2019), associada alegoricamente a um conhecimento do baixo material.

A renovação literário-filosófica, intuída pela alegoria solar, gestada em diálogos luciânicos, submete ideias sérias a uma profunda ampliação, pois se difunde na configuração da obra literária, da narrativa e dos próprios pensamentos que circulam.

Neste sentido, tratamos também, de certa forma, de uma "poética da destruição" que, de acordo com o constructo benjaminiano em torno da poesia de Charles Baudelaire, é compreendida por "dentro da tradição barroca da alegorização" (Bolle, 2019, p. 1736). A literatura barroca estudada por Walter Benjamin, por consequência de tudo isso, surge como base originante da teoria que defende: "as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas" (Benjamin, 2016, p. 189).

Retomando a afirmação de que "para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado" (Rouanet, 1984, p. 40), a presença de uma luz que esclarece o mundo em "moto-contínuo" (Silva Junior; Paula Neto, 2021), motivada pela dimensão do *descensus*, revela-se produtiva para as análises que desenvolvemos nos capítulos posteriores. Tal perspectiva permite compreender que, na constituição de uma poética histórica oriunda das sátiras luciânicas – difundida no Ocidente em sua posteridade –, a impossibilidade de uma síntese reconciliadora do mundo, própria da lógica alegórica, implica um gesto contínuo de fratura. Nessa dinâmica, a realidade é submetida ao esquartejamento simbólico que, ao mesmo tempo em que fragmenta, destitui quaisquer pretensões de verdade unívoca.

Este debate também pode ser assevarado pelo pensamento de Eudoro de Sousa que, discorrendo em torno de outro adjetivo, destacou: "Diabólico' tem por étimo o verbo grego *diabállein*, que, entre outros, tem o significado de 'separar', de modo que 'diabólico' queria dizer 'qualidade inerente ao separado" (Sousa, 1995, p. 49). Com o filósofo, podemos dizer, portanto, que tratamos de princípio que, sendo alegórico, se revela diabólico, uma vez que destrutivo, atuante de uma sucessão de rupturas que orquestram o curso dispersivo da história. O princípio da não-síntese, performado por um esclarecimento subterrâneo e inacabado (sol nascente) é estilizado no romance em linguagem solvente transmissora de uma não-síntese do mundo. Ainda em interação com o étimo *diabállein*, Eudoro de Sousa assevera:

> "Diabólicos" não podemos deixar de ser, na maior parte do trajeto da nossa vida. A palavra qualifica um poderoso ingrediente do que quer que passe por "Humanitas". Quanto mais predomine em nós, intelecto e vontade – que é sempre vontade de querer uma coisa só, e recusar tudo o que ela não é –, mais 'diabólicos' seremos, mais separadores. (Sousa, 1995, p. 48).

No sentido exposto acima, diabólico equivale a negação. O ser humano torna-se cada vez mais diabólico à medida que nega o mundo e si mesmo, no desejo de alguma coisa. Em diálogo com o debate tão bem realizado por Erivelto Carvalho e Isaque de Carvalho (2016), ser diabólico é, também, "viver a vida alheia, em lugar que o não é" (Carvalho; De Carvalho, 2016, p. 118). Pode-se dizer que somos intimamente diabólicos pelo simples fato de sermos seres sócio-históricos. Assim como somos impelidos à transformação irrevogável, como verdadeiros seres de ruptura, a história configura-se como o campo de um movimento compreendido pelo adjetivo diabólico. Isso ocorre na medida em que "a correnteza do tempo altera o puro ser, torna-o fenomenal, porque o arrasta consigo e o submete a modificações sucessivas" (Flusser, 2008, p. 33). O chamado "puro ser", por sua vez, seria a versão primeva de tudo que há no mundo, corresponderia à forma originante, à sua configuração primeva em um contexto inaugural de sua emergência (Paula Neto, 2021). Esse movimento – que Vilém Flusser denomina de princípio da modificação – designa o processo contínuo de transformação ao qual personagens e formas se veem inexoravelmente submetidos. Trata-se de uma condição ainda não atingida pelas sucessivas mutações impostas pela ação corrosiva do tempo. Quando essa natureza "pura" é inserida na historicidade, ela se desfaz. O tempo atua como força de ruptura permanente, instaurando um processo incessante de transformação que implica, ao mesmo tempo, a degradação contínuo do mundo, dos seres e das ideias.

Deste modo, por intermédio do destronamento menipeico, as narrativas subterrâneas corroem discursos cristalizados e instauram elucidações de feição diabólica, que podem ser explicadas nos termos benjaminianos: trata-se de "clarão subterrâneo irrompendo das entranhas da terra" (Benjamin, 1984, p. 252). O recurso alegórico alumia o drama barroco e, com isso, remete às transcensões produzidas pelas catábases – tal como pensadas por Eudoro de Sousa – , em consonância com a lógica do subterrâneo formulada por Mikhail Bakhtin. O subterrâneo literário, do mesmo modo, edifica clarões subterrâneos das "entranhas da terra", cumprindo papel aproximado ao das descidas infernais. Assim, a poética histórica coloca-se como palco da insolúvel não-síntese do mundo, que destrona e esquarteja discursos fechados e ensimesmados.

Nos dizeres de Willi Bolle, tratamos de uma "qualidade luciférica" (Bolle, 2001, p. 506) (para dialogar com a mesma raiz de elucidar, do latim *elucidare*) da literatura capaz de trazer e divulgar "a luz e o esclarecimento" (Bolle, 2010, p. 506) em experimentações limítrofes. Tropologicamente, o luciférico encontra manifestações na sátira, na ironia, do grotesco, enfim, na derrisão universal da "cosmovisão carnavalesca" do sério-cômico (Bakhtin, 2018, p. 122), que vingará nas poéticas históricas de Machado e Veiga, configuradas em dispersão carcomida

pelos vermes e pelas catástrofes da vida humana. Por isso mesmo, o movimento dispersivo de esquartejar historicamente o humano integra o esforço motriz das narrativas subterrâneas. Com o adjetivo, entendemos que a não-síntese luciférica consiste em gesto dispersivo por meio do qual surge um conhecimento. A iluminação, neste caso, edifica-se em um método diabólico em busca do despertar luciférico. A revelação brilha no centro das atenções em processo de irrefreável continuidade, pois nunca se apresenta como encerrada e consumada.

Assim, na poética luciânica, o sol platônico, alegoricamente associado ao cognoscível e ao "bem", protagonista da cisão idealista implantada no ocidente pelos diálogos socráticos de conteúdo monológico, revela-se um sol nascente, representativo da "função luciférica" da linguagem (Bolle, 2019). Por vias do dialogismo (Bakhtin, 2018), ele incita compreensões inacabadas e abertas, porquanto transformadas pelo fenômeno histórico. Sua disposição revigora os desejos de liberação transformadora do humano. A não-síntese luciférica, pelas rupturas diabólicas que performa, revela-se "salvação histórica para todas as aspirações libertárias do passado" (Konder, 1989, p. 83).

Por tais vias, as narrativas subterrâneas surgem como atitudes artísticas motivadoras de uma transformação. Para isso, elas se aliam à poética luciânica, no enfrentamento à alta teoria idealista platônica, mas se afinam à *gaia ciência* nietzscheana (inspirada em Gaia, a Terra, e por isso ligada ao subterrâneo literário, conforme localizado em *Assim falou Zaratustra*; 1883) da passagem do século XIX para o XX. O extenso intervalo de tempo aí sugerido, que vai de Luciano de Samósata ao brasileiro Machado de Assis, encontra, na linhagem sério-cômica dissecada em nosso capítulo sobre o subterrâneo, ligação literária segura. De todo modo, para seguirmos em direção às questões filosóficas oitocentista, fiquemos com percurso que vai de Platão a Nietzsche, sistematizado por Ronaldes de Melo e Souza:

> Inicia-se no mitologema platônico da idealidade (*ousía* = *idéa* = *ágathon*), explica-se no filosofema cartesiano da subjetividade (idéa = perceptio), clarifica-se no teorema kantiano da objetividade (o ser como representatividade ou condição de possibilidade da objetividade dos objetos) e se consuma no ideologema crítico da metafísica nietzscheana (a transmutação de todos os valores e a instituição de novos valores). (Souza, 1994, p. 21).

Embora não seja nosso intuito explorar os diferentes estágios pontuados pelo professor da UFRJ, seu esquema reforça as relações dialógicas e históricas que intuímos entre a filosofia clássica *da idealidade* e a poética gaiata veiculada "em arena crítica, por Nietzsche no século XIX" (Medeiros, 2017, p. 33). O mapeamento de Souza auxilia nossa discussão em torno das narrativas subterrâneas, em tempos de radicalismos, como fonte literária de uma exploração

insolúvel de uma não-síntese. Com o século XIX, adentramos, afinal, em tempos de crise nos quais "se evidenciam a audácia e o caráter lúdico da existência humana" (Safranski, 2001, p. 212), tarefa exercitada desde os *Diálogos dos mortos* de Luciano. Tanto é assim que, ainda nas palavras de Souza, sabemos que "a verdade, segundo Nietzsche, é o erro que resulta de o pensamento falsear o dinamismo do devir real no imobilismo da representação ideal de um ser eternamente imutável" (Souza, 1994, p. 16). Nota-se, com isso, a importância de se pensar, por vias de uma *ciência gaiata*, ligada ao baixo material, formas de sair do "imobilismo da representação ideal".

Com este debate, a menipeia ressoa como gênero de espantosa repercussão no ocidente, até o alvorecer das narrativas subterrâneas, pois antecipa em diálogos luciânicos o que extraímos em literaturas do mundo industrial e burguês. A tradição da profundeza da terra, despontada com Luciano, desvela o falseamento das teorias elevadas e monológicas. Assim, as narrativas subterrâneas revisitam elementos tradicionalmente atrelados à incognoscibilidade obscura da linhagem idealista; tais como a morte, a noite, os sonhos, a embriaguez, o delírio, a loucura; para repensá-los como fonte de uma cognoscibilidade respondível e inacabada, porque sempre nascente, própria da figuração prosaica do mundo. Deste modo, a narrativa nos guia em um empreendimento profundamente destronante:

> ela se obriga (e nos obriga) a revisar o Esclarecimento; deve demonstrar claramente sua relação com o que a tradição chama de 'falsa consciência'; mais ainda, deve reconsiderar a trajetória do Esclarecimento e o trabalho da crítica ideológica em cujo decurso foi possível que a 'falsa consciência' absorvesse o Esclarecimento (Sloterdijk, 2012, p. 34).

Assim, o caráter contraideológico desalinha-se do pensamento hegemônico para desmascarar a "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 43) do homem cínico. "O esclarecimento é totalitário" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 19) e, justamente por isso, é falseado. A crítica solvente revela-nos sua fragilidade nas práticas diárias e históricas.

Se verificarmos nas grandes imagens da tradição monológica do *Esclarecimento* autoritário, conforme dissecada por Adorno e Horkheimer, somos noticiados de que, assim como o sol platônico associava-se ao conhecimento inteligível, as luzes surgem como fonte secundária que se projetam nos pensares iluministas e se reconhecem em similar campo semântico. Essa vinculação se apresenta, por exemplo, em episódio mítico recobrado, em chave alegórica, na compreensão do advento do racionalismo abstrato setecentista: "os deuses ctônicos dos habitantes primitivos são banidos para o inferno em que se converte a terra, sob a religião do sol e da luz de Indra e Zeus" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 25). A emblemática

associação entre o exercício filosófico racionalista e a semântica mitológica coletada dos astros cosmogônicos, base da interpretação dos teóricos da *Dialética do Esclarecimento* (1985), compensa para nossa exposição por indicar as contradições da tradição filosófico-histórica idealista. Por meio da imagem, o esclarecimento racionalista repreende os subterrâneos cavernosos e ctônicos, já tão vilipendiados pela tradição platonista. Com isso, para essa cosmovisão filosófica, "o mundo torna-se caos, e a síntese, a salvação" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 18), pois sua verdade sustenta-se em síntese imóvel. No "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252) da prosaística moderna, pelo contrário, a síntese torna-se a morte e o caos representa a vida.

Regressando ao palco da poética luciânica, vista como contraponto a toda forma de pensamento unilateral, podemos dizer que os habitantes da arena infernal, fugindo da regência da "religião do sol", tornam-se partícipes imprescindíveis de um mundo com "ausência do juiz supremo" (Kundera, 2016, p. 14). A dialógica luciânica contrapõe-se ao platonismo para legitimar o direcionamento ao subterrâneo como movimento de frutífero alcance cognoscível.

A função luciférica da não-síntese, representada pelo sol nascente, executa ação irônica que rompe com a acepção esclarecida: ela destrona para elucidar. Apenas por intermédio do caos experienciado em rupturas diabólicas, a narrativa consegue entrar nos subterrâneos de um mundo que não quer ser reduzido às fronteiras do racionalismo acabado (seja platônico ou iluminista), pois se desabrocha em polifonia de vozes que, na marcha do inacabamento prosaico, não podem jamais dizer "a última palavra" (Bakhtin, 2018, p. 191).

Amparado nessa proposição, "o romance age à luz da história sob nossos olhos" (Bakhtin, 2000, p. 397). Assim, o sol nascente projeta suas luzes em uma poética histórica e destrutiva figurada esteticamente pela "ossatura do romance" (Bakhtin, 2000, p. 397), que estiliza a insolubilidade essencial da não-síntese do inacabamento em prosa. Herda-se, deste modo, postulação do Zaratustra: "Eu sou de agora e de antigamente, disse ele; mas há algo em mim que é do amanhã, do depois de amanhã e do vir a ser" (Nietzsche, 2012, p. 129). Deste modo, a literatura repensa o ser humano como esse "vir a ser" para veicular conhecimento vinculado a uma gaiata ciência – sensível e histórica.

A agitação caótica e dispersiva captada pela disposição das narrativas subterrâneas, na forma romance, apresenta deformidades em todos os âmbitos da existência humana – discursivo, social, filosófico, biológico. No que se refere a este último aspecto, por exemplo, o francês Edgar Morin nos lembra que nossa "organização físico-química se encontra sujeita a um princípio de degradação, de desintegração e de dispersão irrevogável" (Morin, 1997, p. 09). Alicerçados a uma reflexão do debate molecular feito por Morin, poderíamos dizer, portanto,

que a lei do caos atuaria como regente de todo organismo vivo. Nesse campo de discussão, o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser também agrega em nosso pensamento ao apontar "uma confusão que reina no submundo dos átomos" e concluir que "a desordem é própria da vida" (Flusser, 2008, p. 41).

Em trabalho intitulado *A história do Diabo* (2008), Flusser aplica o debate molecular à abordagem histórica que intuímos. Embasados no mesmo esforço, extraímos o referendado "princípio de degradação" para visualizá-lo fora do esquadro das ciências biológicas. No "grande tempo" (Bakhtin, 2011) da literatura subterrânea, o mundo é estilizado como palco de "catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas" (Benjamin, 2013, p. 14). Nesses termos, Walter Benjamin define o fenômeno histórico com imagem alegórica bastante representativa do que trataremos nos romances de Machado de Assis e José J. Veiga. Das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) ao *Memorial de Aires* (1908), o autor carioca denuncia as contradições da sociedade que, transformada em liberal e republicana, manteve práticas colonizatórias de brutal exploração humana. Quanto ao escritor de Corumbá de Goiás, em títulos como *A Hora dos Ruminantes* (1966) e *Sombras dos Reis Barbudos* (1972), escancara o fracasso de um projeto que anunciava desenvolvimento e benefício para suas classes populares, passando a massacrá-las. Por vias de uma poética luciférica, pavimentada na impossibilidade de uma síntese gestada em solo romanesco, tais obras edificam situações de crise para estilizar uma "tensão insuperada, face do inacabamento do mundo" (Medeiros, 2017, p. 180). Assim, as narrativas agitam o mundo e suas difusas razões para ampliar as possibilidades de uma saída, de um futuro.

O sol nascente irrompe-se como clarão subterrâneo justamente para desestabilizar as crenças que, no âmbito da narrativa, perdem suas validades à medida que aterrissam no solo das experiências plurais e atuais do real. A alegoria aqui proposta, neste sentido, irradia luzes lucifércias em obras novecentistas para desmascarar o falseamento das promessas do esclarecimento autoritário. Do verme virginal dos poemas machadianos das *Falenas* (1871), que testemunhara o descortinar da mais agitada década oitocentista na história do Brasil, até o voo coletivo da prosa veiguianas *Sombras de Reis Barbudos* (1972), que surge como escapatória dos desmandos imorais denunciados em tempos de ditadura militar, as narrativas subterrâneas testam rupturas lucifércias. Assim, firmadas nos enredos e nas situações excepcionais, rompem com as ideias bem aceitas em suas conjunturas.

A questão avoluma-se com reflexão benjaminiana de Michael Löwy:

> o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. Os antigos combates se voltam 'para o sol que está a se levantar' mas, uma vez tocados por essa claridade, alimentam a consciência de classes daqueles que sublevam hoje. Nesse caso, o 'sol' não é, como na tradição da esquerda 'progressista', o símbolo do acontecimento necessário, inevitável e 'natural' de um mundo novo, mas da própria luta e da utopia que a inspira (Löwy, 2005, p. 61).

Acomodando as imagens usadas por Löwy em nosso raciocínio, podemos dizer que o passado iluminado instiga, em qualidade luciférica obtida pelo esclarecimento movente do "sol que está a se levantar", o desperar das classes, que também sublevam-se à vista de todos os horizontes. Ao aplicar esse debate às questões concretas do século XX, Michael Löwy também afirmou que "Em um momento de perigo supremo apresenta-se uma constelação salvadora que liga o presente ao passado. Um passado em que brilha, apesar de tudo, na sombra da noite do fascismo triunfante, a estrela da esperança, a estrela messiânica da redenção" (Löwy, 2005, p. 68). Messiânico, no trecho, refere-se à capacidade do exercício dialético, iluminador do presente, de possibilitar que "as aspirações libertárias do passado" (Konder, 1989, p. 83) reflitam nas atitudes artísticas e políticas do ser humano.

As narrativas subterrâneas estilizam, em método alegórico, a possibilidade de sublevações dos oprimidos por meio da não-síntese luciférica do mundo. Assim, vozes defuntas, gaiatas, que transitam em movências *diverteres*, pisam no palco do baixo material para corroer os monolitismos, em reflexões brincantes, imaginando saídas e *voos voletivos* na tessitura literária. Nessa estrutura, o clarão subterrâneo irrompe em contínuo movimento, como um sol nascente gestado pelo seio da terra em todos os dias da atualidade viva.

Nesse sentido, cabe recobrarmos pergunta benjaminiana: "Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao 'agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 2019, p. 769). O ato de despertar, portanto, revela-se como resultado do embate entre as consciências onírica e desperta. Willi Bolle traz explanação que também alumia nosso debate:

> o despertar como síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência de vigília [N 18, 4], ou como 'o agora da cognoscibilidade' [N 18, 4], é um atributo daquilo que constitui o termo mais original da historiografia benjaminiana: a 'imagem dialética'. 'É uma imagem que lampeja' (Bolle, 2019, p. 1734).

Na perspectiva do teórico do início do século XX, o método dialético revela-se no encontro da consciência onírica (tese) com a consciência de virgília (antítese), que resulta no despertar (síntese) no tempo do Agora. Dando sequência à nossa aproximação teórica, evocamos a compreensão benjaminiana e a submetemos ao viés da crítica dialógica,

fundamentada no constructo de outro teórico da abertura do século dos extremos: Mikhail Bakhtin. Associados aos estudos dos gêneros dos discursos (Bakhtin, 2018), que exploram a zona do contato imediato como alçada plena de inacabamento, compreendemos que a tese da consciência onírica (podemos chamar de subterrânea) articula-se à antítese da consciência desperta (encarregada de uma contraresposta) que explora o despertar como ato de repercussão contínua. No jogo dialógico, esse último gesto consiste na elucidação luciférica de um amanhecer que, de forma incessante e contínua, "lampeja no agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 1984, p. 784) da existência humana. Assim sendo, "o momento do despertar – meio tempo entre o sonho e a realidade" (Groppo, 2003, p. 06) consiste na situação liminar por meio da qual se rompe com o mundo, em disposição luciférica de contínua experimentação de uma outridade.

Nesses meandros, o sol nascente expressa um despertar que se desenvolve em toda a tessitura gaiata da narrativa subterrânea. Com essa imagem, somos lembrados de que, da mesma maneira que "o esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 21), a alegoria representa as ruínas "no reino dos pensamentos" (Benjamin, 1984, p. 200). O dilaceramento diabólico, então, coopera com a disposição diabólica das obras. A expressão, portanto, reconhece no *Icaromenipo* suporte literário para promover rompimento satírico com a tradição dos esclarecidos.

Diante do exposto, observamos nas narrativas subterrâneas a disposição inacabada que, embutidas de brechas que potencializam as significações veiculadas por elas e afunilam as possibilidades de uma compreensão homogênea, resultam na insolúvel não-síntese luciférica do mundo em obras dos séculos XIX e XX. Assegurada nessas proposições, a ideia alegórica do Sol nascente nos convoca a uma "marcha para o futuro" indefinido e chega ao século XX como um "painel com milhares de lâmpadas" (Bolle, 2018). Assim, tratamos nesta unidade de reflexão interdisciplinar em torno de uma linguagem vinculada à cosmovisão do *Kynismos* que, transmitida em tradição menipeia-luciânica, inspira em narrativas subterrâneas exercício filosófico-literário que figure, dialogicamente, o curso destrutivo e "contínuo da história" (Benjamin, 2013, p. 18). Esperamos, desta forma, ter preparado o terreno para as análises dedicadas aos prosadores selecionados como nossos temas de estudo.

1.3. Um nó teórico – a nova forma literária em passagem intersecular

Nesta primeira parte da tese, fundamentamos as bases teóricas e delimitamos a configuração literária das narrativas subterrâneas. Suas implicações são mais bem analisadas nas discussões dos capítulos subsequentes. Antes, no entanto, algumas considerações que amalgamam os conceitos mobilizados são importantes para firmarmos o terreno em que Machado de Assis e José J. Veiga passam a transitar.

As páginas anteriores apresentaram a narrativa subterrânea como forma literária originada do fim do século XIX para o início do XX. Os diálogos de Luciano de Samósata foram apresentados como matéria seminal para a consolidação do fenômeno novecentista. A literatura brasileira aqui discutida passou a captar as palavras, as ideias e as experiências, antes subjugadas pelos donos das perspectivas oficiais, na medida em que se filiou às estratégias criativas das composições menipeias do autor romano. Assim, as narrativas subterrâneas não permitem que seus personagens e narradores detenham o "ponto conclusivo" (Bakhtin, 2018, p. 191) sobre nenhuma questão. Sua estrutura marca-se, afinal, pela incoercível abertura à pluralidade de pensamentos. No modelo machadiano, nenhuma ideia permanece fixa; no veiguiano, nenhuma autoridade perdura no tempo, a contragosto do que tanto desejam os caracteres dessas obras.

Nossa expressão teórica anuncia tais peculiaridades. O termo "narrativa" – seu núcleo sintagmático – indica a permanência da capacidade de compartilhar experiências. A matéria ficcional, então, gesta um conhecimento sensível e respondível ao mundo, edificado pelo inacabamento prosaico. Com o termo adjunto que a complementa – subterrâneo –, suscitamos vasta genealogia sério-cômica despontada das sátiras menipeias de Luciano de Samósata. Deste modo, em nossa leitura, as narrativas subterrâneas surgem como formas literárias que se apegam aos grandes temas da terra e da morte para acessar vivências invisibilizadas e massacradas pelas visões oficiais.

A noção de alegoria também importou para a construção do nosso raciocínio. Com base na teoria de Walter Benjamin (2019), entendemos que o tropo alegórico consiste em um casamento entre a esfera temática e a construção estilística. Trata-se de representação tropológica que evoca o objeto representado em seu próprio modo de se compor, pois assume configuração dispersiva, aberta à mudança, para figurar o inacabamento do fenômeno histórico. Ela se estrutura em diálogo aberto com o devir do tempo como forma de provocar uma análise também respondível e dialógica.

Recorremos a essa teoria para defender que a imagem luciânica do sol nascente, vista pelo itinerante Icaromenipo, anunciara um novo método dialógico de observação do mundo, fundamentado nas sátiras menipeias. A alegoria fundamenta esse método ao reconhecer que a

passagem do tempo impõe transformações históricas que exigem formas de análise abertas, em sua própria configuração, à agitação da vida humana. Essa condição promove importante encontro entre os grandes temas do subterrâneo literário e as estruturas narrativas por meio deles alavancadas. É nesse jogo que a narrativa subterrânea se consolida, em nossa mirada, como forma literária dilacerante que destrona discursos apodícticos e verdades pretensamente universais.

Machado de Assis e José J. Veiga surgem como exemplos centrais dessa forma nos séculos XIX e XX no Brasil. Nos capítulos posteriores, passamos a tratar das duas poéticas, que alumiam a vida comum brasileira, escancarando suas contradições e injustiças de ordem social. Em Machado, a poética vermicular prioriza a percepção do opressor para revelar a fragilidade e o falseamento dos discursos predominantes. Em Veiga, a perspectiva é contrária, pois passamos a acompanhar a perspectiva de quem é afetado pelas arbitrariedades do poder. A poética catastrófica veiguiana guia-se pela vivência dos oprimidos para revelar o cinismo das promessas de um projeto desenvolvimentista. Em seus próprios termos e artifícios, ambos os autores compuseram narrativas subterrâneas, que acessam saberes absconsos para dialogar com os respectivos contextos sócio-históricos.

Ao final deste capítulo, importa repetirmos apenas que tais literaturas aplicam certa educação pelo subterrâneo para fazer ressoar vozes até então silenciadas. Ela se interessa por toda instância soterrada pelos interesses dominantes. Nas páginas seguintes, mostramos como a poética vermicular dos velhos em Machado de Assis e a poética catastrófica das crianças em José J. Veiga, posicionadas em horizontes tão divergentes, performam uma mesma ação: transformam a narrativa em campo de revelações que lampejam e se colidem no palco de inacabamento do romance, feito de experimentalismo e liberdade.

SEÇÃO 02

NARRATIVAS SUBTERRÂNEAS EM TEMPOS DE EXTREMOS

Dedicamos esta seção às análises literárias das obras brasileiras indicadas. Neste percurso, apresentamos Machado de Assis (excepcionalmente com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e o *Memorial de Aires*, de 1908) e José J. Veiga (com seus romances *A Hora dos Ruminantes*, de 1966, e *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972) como herdeiros da tradição luciânica já exposta. Suas produções, então, são discutidas tendo em vista as peculiaridades sério-cômicas com as quais emergiram na passagem do século XIX para o XX. Elas apresentam mecanismos que guardam profundas relações com a sátira menipeia e com seus desdobramentos críticos e solventes.

Reconhecer tais encontros e permanências reforça nossa hipótese de que os escritores aqui estudados se irmanam por terem escrito, no auge do capitalismo sádico (Silva Junior; Lima, 2019), narrativas subterrâneas brasileiras. Machado focaliza o ponto de vista do indivíduo que detém o poder político e econômico; Veiga prioriza a coletividade afetada pela conduta dos poderosos. Em uma equiparação mais teórica, podemos dizer que o primeiro elege os homens do subterrâneo como condutores da narração para que eles, cada vez mais confortáveis com o isolamento, nos deixem ver o cinismo de suas consciências. Assumindo outra posição, o segundo nos faz observar os homens do subterrâneo à distância. Eles povoam os enredos veiguianos e, uma vez insulados em seus próprios interesses, desprezam as coletividades, fazem imposições arbitrárias e apresentam completa indiferença e descaso com os sofrimentos das populações. Em um caso ou outro, as narrativas subterrâneas surgem como fenômeno literário central para a transmissão de dois fenômenos caros aos novos séculos e a seus enfrentamentos: a capacidade de transmitir experiências e a crítica satírica de natureza volatizante.

Evidenciadas tais configurações, a segunda seção da nossa tese transita pelas obras dos dois prosadores brasileiros. Embora aproximados em nosso estudo, localizamos duas poéticas distintas em cada autor, pois apresentam diferentes recursos literários que respondem a questões históricas de contextos variados. Assim, o primeiro capítulo reserva-se à poética vermicular de Machado de Assis e o segundo dedica-se à poética catastrófica erguida por José J. Veiga. Tais termos traduzem o modo com que os autores estilizaram e denunciaram as conjunturas bélicas e totalitárias que observaram em seus períodos históricos. Deste modo, reforçamos que, assim como "As feridas da Primeira Guerra Mundial contagiaram cada vez mais a crise intumescente" (Sloterdijk, 2012, p. 38), também tivemos em solo brasileiro tempos de radicalismo, como os

induzidos pela ditadura militar a partir de 1964, que cercearam o livre diálogo filosófico, político e humanista.

Com a teoria pavimentada em nossos capítulos anteriores, germinada em solo menipeico, o exercício solvente do *Kynismos* antigo e as viagens carnavalizadas aos infernos despontam "como prolegômenos ao século XX" (Silva Junior; Medeiros, 2020). As narrativas subterrâneas desempenham tais esforços para superar as forças autoritárias do passado, abrindo-se a um "futuro desconhecido e problemático" (Hobsbawm, 1995, p. 16). Para compreendermos essa estrutura fugaz, que nos conduz ao futuro, sem revelá-lo em sua inteireza, mantendo-o sempre um mistério, empreendemos passeio centenário: começamos com o primeiro verme machadiano, das *Falenas* de 1870, anunciador das futuras transformações e contradições da sociedade brasileira novecentista, e seguimos até o voo coletivo do romance veiguiano de 1972 – *Sombras de Reis Barbudos* – entendido como saída experimental de uma narrativa que desassossega suas personas fictícias. O percurso, bem como as análises mais aprofundadas dos títulos anteriormente citados, evidencia a configuração das narrativas subterrâneas dos dois prosadores brasileiros. Enredo e narrativa, em ambos os casos, consistem em diferentes dimensões, que colidem em tensões irresolúveis. No enredo, sucessão de episódios listados, a parcimônia, a falsidade e o cinismo costumam conduzir as ações. Na instância subterrânea, dimensão que engloba todos os elementos das produções, acessamos o inconformismo e o desmascaramento.

O paralelismo entre os títulos dos capítulos também nos ajuda a dimensionar o diálogo que apontamos entre as poéticas adiante examinadas. Nos dois capítulos, contrastamos uma personagem (ou narrador) e a poética histórica erguida à sua volta. De um lado, os velhos em Machado de Assis povoam sua obra para consolidar uma poética vermicular, que estiliza justamente a ação degradante do tempo; de outro, as crianças em José J. Veiga perambulam em seus enredos para que o autor edifique uma poética catastrófica, que estiliza o eterno espanto do olhar de quem sempre observa o mundo pela primeira vez. Tratamos de exemplos que traduzem, nos enredos e nos estilos de cada autor, a poética histórica e luciférica desmembrada pela tradição menipeia. Desse modo, podemos, finalmente, nos conduzir às análises das narrativas subterrâneas em tempos de extremos.

2.1 O velho e a poética vermicular de Machado de Assis

> Preparar a humanidade para saudar o sol que vai nascer, – eis a obra das civilizações modernas (Machado de Assis, *O Jornal e o Livro*, 1859).

Machado de Assis surge como o grande compositor de narrativas subterrâneas na passagem do século XIX para o XX no Brasil. Este tópico reserva-se à literatura do autor carioca para situá-lo no campo das discussões desenvolvidas na unidade anterior. Para isso, analisamos os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) e *Memorial de Aires* (1908). Interessados em uma discussão que transite no âmbito da obra completa do autor, tendo em vista a poética vermicular localizada em sua produção, teceremos pontos dialógicos com outros títulos machadianos, do livro de crônicas *Bons Dias* (1888/1889) ao *A Semana* (1892), pela figuração da imediaticidade da vida nas publicações periódicas; de alguns versos de *Falenas* (1870) aos contos de morte em *Relíquias da Casa Velha* (1906), na busca de uma definição abrangente de suas narrativas subterrâneas; bem como outros títulos romanescos escritos em sua maturidade.

O percurso indicado ampara-se nos estudos de Mikhail Bakhtin, na tessitura de uma crítica dialógica, e em críticos machadianos como Paulo Bezerra, Augusto Silva Junior, José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego para compreender como a obra de Machado de Assis absorveu os mecanismos estilístico-filosóficos herdados de uma filiação literária à qual, em *lato sensu*, nos referimos como luciânica. O caráter seminal da produção do autor romano para as reflexões adiante aprofundadas explica a sua "presença" dialogizada em muitas das obras machadianas, especialmente em suas reminiscências inacabadas, carcomidas pela ação vermicular.

Embora não seja a pretensão deste capítulo esmiuçar em detalhes as principais publicações da crítica dialógica machadiana, importa mencionarmos alguns títulos para compreendermos o leque literário que conecta o autor menipeico do século II e o autor brasileiro, nascido em 1839. Por meio de trabalhos como *A Biblioteca de Machado de Assis* (2001), organizado por José Luís Jobim, e muitos outros estudos que abordaram a obra de Machado pela perspectiva bakhtiniana, sabe-se que o brasileiro "conhecia e apreciava a obra de Luciano" (Merquior, 2010, p. 143). Não por acaso, seu Brás Cubas foi, corretamente, referido como o "representante moderno do gênero cômico-fantástico" (Merquior, p. 143). As associações entre as duas grandes produções são sempre reforçadas, no âmbito dos estudos

comparados, com extensa e rica listagem de obras fundamentais para a permanência *kynikoi*-satírica no Ocidente.

Nesse pano de fundo, a poética vermicular indicada no título desta seção, plena de inacabamento, atua com enfoque em duas figuras parasitárias (no sentido verificado em Luciano de Samósata, em diálogo intitulado *A "parasítica" é uma profissão*): o defunto autor Brás Cubas, de 1881, e o Conselheiro Aires, do primeiro decênio do século XX. Na mirada da tradição luciânica, utilizamos o termo em conformidade com o dicionário de Pierre Lavedan*,* *Dictionnaire de la mythologie et des antiguités grecques et romaines*, citado por Magueijo nas notas da obra completa de Luciano. Neste dicionário, é esclarecido o termo *parásitos*, "que come ao lado de", referente ao

> assistente de um sacerdote para certas funções materiais do culto. Mais tarde, a palavra ganha um sentido pejorativo, designando os glutões ou os miseráveis que se faziam convidados e pagavam a sua parte no banquete por meio lisonjas dirigidas ao dono da casa, piadas... (Magueijo, 2013, p. 179).

Com o devido destaque às divergências de contexto histórico dos antigos parasitários, na Roma antiga, e o contexto do Brás Cubas e do Conselheiro Aires – herdeiro e aposentado em tempos de exploração escravagista –, as duas personagens machadianas atuam como parasitas que sugam um corpo social escravocrata e caduco.

Ainda através da linhagem luciânica, podemos dizer que o defunto autor e o autor defunto são "*Makróbioi* (Μακρόβioi) 'pessoas de idade muito avançada" (Magueijo, 2013, p. 155), integrantes de vasto "catálogo de velhinhos" (Magueijo, 2013, p. 155) que surgem como grandes narradores e filósofos na obra de Machado de Assis. Da mesma forma, Luciano elencou em sua dramaturgia macróbios famosos. Ele cita reis e generais, como Numa Pompílio e Sérvio Túlio, antigos reis de Roma; o filósofo Platão, o estóico Nestor, o tragediógrafo Sófocles, o orador Górgias, o gramático Eratóstenes e outros tantos que viveram muitos anos. No campo sério-cômico das sátiras menipeias, alocamos nossas personagens machadianas na catalogação luciânica para chamar atenção à interessante relação entre a parasítica e a atuação dos macróbios na sociedade. Tais velhinhos reintroduziam-se à vida em sociedade enquanto parasitas, pois garantiam seus lugares à mesa de banquetes enquanto entretinham os donos de casa com o conhecimento que tinham. Não por acaso, macróbio – De acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, origina-se "Do gr. *makróbios*, de vida grande, longa" (Nascentes, 1955, p. 308) – opõe-se a micróbio, referente a uma pequena vida, genericamente chamada de germes. Lançamos mão do cruzamento etimológico – no qual podemos associar macróbios (velhos e

parasitas) e micróbios (germes), intuído desde os diálogos subterrâneos de Luciano de Samósata, para incluir os dois sexagenários machadianos – Brás Cubas e o Conselheiro Aires – como representantes máximos dessa velhice parasitária e, antecipamos, vermicular na obra completa de Machado de Assis.

O tema da velhice, deste modo, passa a ser satiricamente associado a uma escrita em deformação, corroída pela ação vermicular do tempo, como uma "degeneração física" (Guidin, 2000, p. 73) que acomete a composição senil. Em trabalho intitulado *Armário de Vidro: a velhice em Machado de Assis* (2000), a crítica Márcia Lígia Guidin trata justamente de "uma escrita de velhice" (Guidin, 2000, p. 34) para discutir a relação entre as escritas do sexagenário Marcondes Aires, dos últimos romances de Machado (*Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, de 1904 e 1908), que aqui também projetamos no sexagenário Brás Cubas, falecido aos 64 anos. Assim, "o velho e a poética vermicular de Machado de Assis", como indicamos em título, atuam em mútua complementariedade na exploração de uma solidão de velhice e de uma melancolia de insulado, casos dos nossos homens do subterrâneo (Meyer, 1958; Bosi, 2006) referendados. Na poética dos vermes, "a velhice se torna, como a morte, uma alegoria, uma força maléfica que ataca os indivíduos e os corrói" (Minois, 2003, p. 53).

Como dizíamos, o fenômeno literário vermicular, e seu enfoque machadiano na "imagem trágica da velhice, maldição enviada pelos deuses" (Minois, 2003, p. 51), revela-se em nosso trabalho sob a luz de um sol que, gestado em narrativas subterrâneas, alumia uma "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2010, p. 419). Em decorrência disso, compreendemos que, ao adotar e renovar artifícios literários originados do campo das sátiras menipeias, "Machado de Assis lança fecundas sementes e alcança os pontos mais altos dessa arquitetura, antecipando, de certa forma, os filósofos e os prosadores do século XX. Tudo isso projetado pelo defunto autor *em Memórias Póstumas de Brás Cubas*" (Silva Junior; Medeiros, 2020, p. 80). Como herdeiro direto daquela "chacota corrosiva" (Merquior, 2012, p. 144) aprimorada por Luciano, nosso romancista amplia os efeitos solventes da prática escrita em situação catabática, das personagens isoladas, *ao redor de si* mesmas, como prega a tradição dos homens do subterrâneo instaurada por Xavier de Maistre. Com a inovação ético-estética conquistada pelo Bruxo do Comes Velho, alicerçada nas literaturas de autoconsciência narrativa – *selfconscious genre* (Silva Junior; Paula Neto, 2021) –, Machado desenvolve "um tipo de sátira que desrespeitaria as tradições literárias vigentes na época" (Sá Rego, 1989, p. 31) para explorar a imagem do homem em isolamento (conforme verificamos em alguns de suas grandes personagens: Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires, Simão Bacamarte e Jacobina) e converter seus gêneros e enredos em narrativas subterrâneas.

As relações indicadas, portanto, amparam-se na teoria das narrativas subterrâneas para explorar uma poética histórica edificada pela prosaística machadiana, a que chamamos de poética vermicular. Compreendemos que a formulação – definida por nós em dissertação de mestrado: *A Tanatografia no Memorial de Aires: o verbo do verme de um narrador diplomata* (Paula Neto, 2021) – sugere os mesmos processos estético-filosóficos dissecados anteriormente, desde nossa leitura dos diálogos luciânicos. O verme, afinal, surge na prosa machadiana como partícipe-chave do fenômeno crítico e solvente despontado nas sátiras menipeias e consolidado no Brasil dos séculos XIX e XX. Sua recorrente aparição na obra de Machado de Assis revela-se como indício de uma poética que, sendo histórica e inacabada, traduz-se como vermicular.

Associamos os temas do verme, da velhice, da memória e da história como forma de evocar a destrutiva e insolúvel "correnteza do tempo" (Flusser, 2008, p. 33). Tratamos, por isso, do verme enquanto alegoria estilizada, imagem transformada em linguagem, que figura as transformações históricas testemunhadas pelo autor carioca. Nossa hipótese consiste em compreender a poética vermicular, localizada nos romances indicados, como estilização alegórica que representa tropologicamente a natureza mutadiça das vidas na história. No desenvolvimento de tais raciocínios, damos continuidade à articulação com alguns dos pensadores basilares de nossa tese, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Vilém Flusser, Willi Bolle, Seligmann-Silva e Michael Löwy.

A perspectiva bakhtiniana revela-se base do pensamento crítico aqui exposto na genealogia mapeada pelo teórico russo, que se estende das sátiras menipeias ao romance inacabado e polifônico novecentista. O caráter vermicular que buscamos definir encontra no conceito de alegoria de Walter Benjamin seu embasamento crítico-reflexivo, uma vez que o recurso tropológico, para o pensador alemão, trata-se de representação estética do fenômeno histórico, pensado à altura da entrada do século XX. No campo restrito da crítica machadiana, recuperamos os trabalhos de Augusto Meyer e Alfredo Bosi, em torno da noção de homem do subterrâneo (1958/2006); de Maria Rosa Duarte de Oliveira, na associação de uma poética da leitura ligado ao verme (2008); os de Roberto Schwarz, a respeito da inovação narrativa a partir da publicação das *Memórias Póstumas*; os já citados Merquior (1972), Sá Rego (1989) e Bezerra (2005) pelo enfoque bakhtiniano nos estudos do gênero e do enredo em Machado de Assis; e, enfim, Augusto Silva Junior e Ana Medeiros, por pensarem, amparados em certa *maiêutica bakhtiniana*, a "crítica polifônica" como nova metodologia dialógica nos estudos literários no Brasil, à qual nos vinculamos.

Deste modo, este capítulo propõe pensar a passagem do século XIX ao XX para movimentar uma nova teoria tanatográfica, em Machado de Assis, embasada no percurso teórico já desenvolvido. A narrativa subterrânea encontra no "longo verme gordo" (Assis, 2015, p. 923) da prosa machadiana o agente alegórico de sua não-síntese luciférica do mundo. A personagem pestilenta figura uma corrosão do enredo, impondo-lhe brechas que o impossibilitam de firmar discursos monológicos e acabados. Articulada às práticas solventes e dispersivas do *Kynismus* antigo, conforme Daniel Kinney, que "deixam tanto explícito como patente o fraco domínio da cultura e das diretivas da cultura" (Kinney, 2007, p. 323), a composição vermicular deteriora-se por sua vez para deteriorar as cosmovisões pretensamente sérias e idealistas que possam transitar sobre si.

Uma vez que tratamos de uma "poética histórica do gênero" prosaico (Bakhtin, 2018, p. 177), pode-se dizer que a aterrisagem performada pelo pensamento *kynikoi* força uma superação das verdades exatas perseguidas e defendidas pelo pensamento predominante iluminista. A despeito de tratarmos de um autor que viveu entre os séculos XIX e XX, esse embate vermicular possui fontes seiscentistas, conforme já sistematizado:

> No Século das Luzes, segundo a fórmula de Engels, a 'razão pensante tornou-se o único critério de tudo que existe. Esse racionalismo abstrato, essa negação da história, essa tendência ao universalismo abstrato, essa falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) impediram-nos de compreender e de dar um sentido *teórico* ao riso ambivalente da festa popular (Bakhtin, 2010, p. 101).

Embora com ressalvas no que diz respeito aos casos dos romances filosóficos de Voltaire e de Diderot, que também performavam certa aterrissagem rabelaisiana, a crítica bakhtiniana aos iluministas é firme. O pensamento unilateral, consolidado pela abstração iluminista, grosso modo, impedia uma compreensão dos sentidos do riso ambivalente, próprio "da vida cotidiana que se formava no meio das contradições", não podia ser medido "pelo critério da razão" (Bakhtin, 2010, p. 101). Este problema se transfere para a narrativa subterrânea em Machado de Assis. A poética vermicular retira as verdades dos pedestais abstratos e elevados em que se encontram, submete-as a uma respondibilidade com o "baixo material", que inequivocadamente as deteriora.

Hermenegildo Bastos, acerca do romance machadiano de 1904, faz afirmação alinhada ao nosso raciocínio: "A razão iluminista, a do homem dono do seu destino, capaz de decidir entre certo e errado, bem e mal, etc. essa lógica não está acessível aos personagens de *Esaú e Jacó*" (Bastos, p. 75). A inacessibilidade de uma lógica acabada e certeira, indicada pelo estudioso no penúltimo romance do escritor, estende-se às prosas reminiscentes discutidas neste

capítulo. Nesse sentido, a reflexão do pesquisador da crítica dialética reconhece as mesmas limitações do ser humano enquanto proprietário do seu destino e de sua verdade. Em nossa avaliação, contudo, tais limitações representam a impossibilidade de que a "imagem grotesca e popular, da velhice prenhe ou da morte dando à luz" (Bakhtin, 2010, p. 355) caibam na medida da razão iluminista.

A narrativa subterrânea machadiana herda a crítica corrosiva e inacabada da poética carnavalizada e do riso ambivalente para figurar dialogicamente o "período de crise que mais fascinava Machado" (Gledson, 1986, p. 17), centrado principalmente nas décadas de 70 e 80 do século XIX, e estilizar o cenário degradante e de incertezas em prosa inacabada. Pelo caráter respondível da literatura machadiana, sempre atenta às transformações de seu tempo histórico, o verme revela-se agente alegórico capaz de fundar o que chamamos desde o título de poética vermicular.

Nesta tese, recuperamos estudiosa machadiana já discutida em nossa dissertação de mestrado. Naquela ocasião, tratávamos do Verbo do Verme na obra de Machado de Assis. Neste capítulo, o estudo "Memórias Póstumas entre o Ver e o Verme: Uma Poética da Leitura" (2008), de livro intitulado *Recortes Machadianos*, ressurge para avaliarmos a poética vermicular em narrativa subterrânea machadiana. A professora Maria Rosa Duarte de Oliveira empreende, no capítulo citado, uma série de associações entre o verme e o ato de degustar que encontra íntimas relações com nossa análise: "o método de composição: roer (como se lê) e ler (como se rói) = método pré-antropofágico de mastigação e leitura que retorna, avança, salta, recorta, cola, inverte, substitui e desloca a matéria lida para outro tempo-espaço: o da releitura e o da reescritura" (Oliveira, 2008, p. 22). As análises desenvolvidas pela professora da PUC-SP reverberam em nosso pensamento por vincular a ação leitora com a ação corrosiva, já intuída pela prosa machadiana. De certo modo, a exigência do narrador em ter um "leitor atento, verdadeiramente ruminante" (Assis, 2015, p. 1119) repercute nessa aproximação, pois o leitor tem, também, de roer as *páginas mortas*. O defunto autor, por sua vez, surge ainda como verdadeiro verme das *Memórias Póstumas*, nas palavras de Pandora: "Sim, verme, tu vives" (Assis, 2019, p. 42); nas palavras de seu professor dos tempos escolares: "éramos sevandijas" (Assis, 2019, p. 70). Assim, o exercício literário-filosófico destrutivo e mordaz é performado pela narrativa, que convoca seu leitor para a mesma função indispensável da corrosão.

As repercussões dessa poética vermicular podem ser localizadas em inúmeras camadas das obras. Destacamos a qualidade memorialista de tais narrativas como uma primeira marca dessa corrosão estilizada. Em capítulo intitulado *O Cinismo da narração*, Luis Felipe Ribeiro explica essa questão: "Em Machado de Assis, a matéria ficcional primeiro tem que passar pela

corrosão temporal, perder as arestas da imediaticidade e deixar-se plasmar pelas deformações da memória afetiva, para depois servir de matéria para a escrita" (Ribeiro, 1996, p. 232). Deste modo, o distanciamento temporal de velhos sexagenários e solitários, tais como Brás Cubas, Marcondes Aires, sem nos esquecer o caso de Bento Santiago, potencializam as brechas deixadas pela corrosão temporal. Nessa situação, o monologismo, o autoritarismo e o discurso acabado não encontram vez, pois são submetidos aos efeitos de um terreno degradante, que incita contínuas reformulações responsáveis por deformar suas cosmovisões pretensamente totalitárias.

No âmbito biológico, para interagirmos com Vilém Flusser e Edgar Morin, referendados em nossa unidade teórica, temos o caso da morte da mãe de Brás Cubas, que perde a vida para o câncer: "o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é o seu ofício" (Assis, 2015, p. 629). Somados aos casos da pneumonia que matara o defunto autor, bem como a tísica da mulher do capitão que o leva à Europa, tratamos de exemplos daquele "princípio de degradação" (Morin, 1997, p. 09) da ordem do debate molecular. Consideramos importante esse debate por discutirmos uma linguagem que, alegoricamente, figure aquela "degeneração física" (Guidin, 2000, p. 73) própria da velhice, do macróbio e dos germes. Tais artifícios, arquitetados do contato com o passamento dos corpos velhos e defuntos, também encontra repercussão na discussão histórica pensada pela própria autoconsciência narrativa das *Memórias Póstumas* e do *Memorial* machadianos.

O exemplo mais característico está na "volúvel" e "eterna loureira", a história (Assis, 2019, p. 29), discutida por Brás Cubas no capítulo *IV. Ideia Fixa*, no qual se mapeiam exemplos de acontecimentos e personagens históricos que são "pintados" e repintados de acordo com o gosto e interesses dos poetas e historiadores, sem necessariamente uma busca genuína pela verdade. Com o adjetivo "loureira", o defunto autor relembra a "coroa famosa de louros conhecida entre os romanos por *corona triumphalis*" (Costa, 2021, p. 75, grifo do autor), utilizada para a coroação de militares, atletas e artistas que obtinham alguma conquista relevante em suas respectivas áreas. O fenômeno histórico revela-se loureiro por "coroar" alguns e negligenciar outros. Deste modo, escancara-se, na pena do defunto autor, a suspeita e tendenciosa seleção da história ao decidir quais sujeitos irão afundar no mar do esquecimento e quais serão perpetuados no protagonismo do palco do regozijo social. Para integrarmos o *Memorial de Aires* ao raciocínio, pode-se dizer que a prosa memorialista de Machado de Assis dissimula quais grupos de pessoas serão apagadas pelas "negruras do tempo, que tudo consomem" (Assis, 2015, p. 1197). Entre os velhos e os mortos – estarão no centro dos interesses da história oficial – os jovens e um jovem "país chamado Brasil".

A narrativa subterrânea resgata a livre experimentação de palavras e de ideias para contornar o silenciamento imposto pela história fechada e estática. Ela estiliza o subterrâneo literário para extrair do esquecimento "os vencidos da história imperial – a história que se escreve como uma sucessão de cotejos triunfais dos césares" (Löwy, 2005, p. 121). A poética vermicular, pela vinculação à cosmovisão carnavalesca, desmascara as falhas dos critérios que definem as vozes que ressoam por muito tempo na "correnteza do tempo" da história (Flusser, 2008, p. 33). Para garantir esse desnudamento no âmbito da narrativa subterrânea, ela recupera importante exercício menipeico, que consiste em

> aproximar a narração de seu objeto, os tempos da enunciação e do enunciado, eliminando qualquer tipo de distância entre os pólos componentes do universo representado, operando um deslocamento radical do centro axiológico-temporal da orientação artística (Bakhtin, 1975, p. 468) e subvertendo a hierarquia do espaço e do tempo, que passam a ser livres de qualquer injunção de gênero (Bezerra, 2005, p. 110).

O caráter respondível à atualidade viva da prosa inacabada permite as aproximações apontadas acima por Paulo Bezerra. Quando enunciação e enunciado se aproximam, quando a narrativa se aproxima da coisa narrada, a atualidade viva destrona visões épicas e acabadas, pois as submete a uma reatualização permanente e irrefreável. Assim, a propensão ao inacabamento danifica as visões estagnadas implantadas pela loureira história.

Em nossa avaliação, o verme surge como figura-chave dessa literatura que, cheia de buracos e brechas de vazios, impossibilita um "passado absoluto" (Bakhtin, 2019, p. 93) na tessitura romanesca.

O debate parece antever uma das postulações máximas de filosofia da história no século dos extremos, elaborada por Walter Benjamin: "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 2013, p. 11). Quer dizer, os fatos em si importam menos para o estudioso da história do que as memórias que ficam deles. A impossibilidade de que se conheça o passado "em si" releva-se barreira intransponível que enfraquece toda história pretensamente oficial.

Machado de Assis, já em 1881, parece se conectar tão intimamente com as reflexões históricas desenvolvidas pelo filósofo de Berlim na década de 30 do século XX, que mesmo a imagem do relâmpago – imagem alegórica do pensamento de Benjamin, relacionada aos *flashes* das primeiras fotografias – é evocada em reflexões empreendidas no capítulo *VII O Delírio*:

> A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar

> nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago (Assis, 2019, p. 44).

Grifamos a imagem do relâmpago para conectar o pensamento desenvolvido por vias literárias, pelo escritor brasileiro no século XIX, e a filosofia da história pensada por Walter Benjamin no descortinar do século XX, cujo primeiro decênio no Brasil teve o sexagenário e enfermo Machado de Assis como um dos seus mais profundos e críticos intérpretes. Embora não se possa dizer que o filósofo alemão conheceu a obra do escritor brasileiro, indicamos certo paralelismo na compreensão de uma história aberta, continuamente reformulada pelas perspectivas e tendências críticas de cada novo tempo histórico. Essa indefinição, consequência do relativismo histórico explorado pelos narradores machadianos, repercute como efeitos da ação do verme. A corrosão, não por acaso, surge como princípio representativo, pois, "do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas (...), mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas" (Löwy, 2005, p. 66). Assim, a ação vermicular deteriora o progresso linear e positivista para que, das brechas deixadas pelo verme do tempo, possamos ouvir as vozes dos massacrados, excluídos e silenciados.

As imagens que indicamos até este ponto são indícios do que lançamos mão para grifar a importância da figura vermicular na prosa machadiana, visto que representam a ação destrutiva da narrativa subterrânea que pensa a história no descortinar do *breve século* (Hobsbawm, 1995). Tendo em vista o enfoque à figura vermicular como representações figuradas das crises de época, estilizadas nos romances, bem como o íntimo dialogismo orquestrado pelo autor em suas várias obras, façamos um breve catálogo dos vermes em Machado de Assis.

A década de 1870, já referendada em nosso trabalho como período de profundas viravoltas sócio-políticas testemunhadas no Brasil, no qual o germe do novo espírito ideológico – constitutivo dos discursos que vinham da Europa, de princípios liberais, republicanos e abolicionistas – se espocava, também teve sua abertura marcada pela publicação do segundo livro de poemas de Machado, intitulado *Falenas*. Localizamos nesse livro o verme "que primeiro roeu" (Assis, 2019, p. 13) as páginas escritas pelo autor.

> O verme
>
> Existe uma flor que encerra
> Celeste orvalho e perfume.
> Plantou-a em fecunda terra
> Mão benéfica de um nume.

Um verme asqueroso e feio,
Gerado em lodo mortal,
Busca essa flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina,
Suga-lhe a vida e o alento;
A flor o cálix inclina;
As folhas, leva-as o vento.

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flor é o coração,
Aquele verme o ciúme.

(Assis, 2015, p. 425).

A aparição da personagem vermicular, na publicação do começo da década de 70, oferta pistas da poética histórica que, nos termos machadianos, pretendemos definir. Ainda que vinculado à expressão romântica, o poema de Machado sugere um Brasil em crise. A flor plantada pela "mão benefícia de um nume" parece dizer respeito aos *cismares* românticos, dos quais falava Silvio Romero, que recebe como hóspede indesejável aquele "verme asqueroso e feio", os novos ideários realistas que se agitavam em solo brasileiro. O estudioso e crítico literário da Escola de Recife, a respeito da década que vai do ano de 1868 (marcado pelo surgimento do Partido liberal) a 1878, também reiterou, em prefácio de *Vários Escritos* (1926), de Tobias Barreto, que "por um movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez" (Romero, 1900, p. XXIII). Tais agitações suplantaram os "doces, enganosos e encantadores" (Romero, 1900, p. XXII) artifícios estéticos românticos e, mobilizados pelo *movimento subterrâneo* de longe, deram condições para uma figuração literária que escancarasse as "contradições da sociedade brasileira do II Império" (Bosi, 2021, p. 176). A narrativa subterrânea machadiana resulta justamente no fato de que, nas palavras de João Pacheco, "Toda essa inovação de espírito haveria por força de se refletir na literatura" (Pacheco, s. d., p. 13). Assim, indicamos "aquele verme o ciúme", do início da década de 70, como uma representação dessas contradições indefinidas que nos geram dúvidas sobre dúvidas, para tratarmos do tema-chave de romance machadiano publicado dois anos depois do poema analisado, *Ressurreição* (1872).

Neste romance, Machado de Assis já apresentava tema germinal de toda a sua obra: a dúvida. Logo na advertência do livro, o diálogo com Shakespeare revela-se frutífero para essa tendência, pois sucita as dúvidas como impedimento de se obter o que se deseja.

Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

> *Our doubts are traitors,*
> *And make us lose the good we oft might win,*
> *By fearing to attempt*[3].
>
> Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres (Assis, 2006, p. 54).

Deste modo, mesmo na "literatura apagada da primeira fase machadiana" (Schwarz, 2012, p. 222), o tema das dúvidas e do ciúmes surge como indício de um país sem direção, de um povo desnorteado pela impossibilidade de resolver as próprias contradições. A dúvida, tema-chave de outros títulos machadianos como "A cartomante", de *Vários Histórias* (1884), e *Dom Casmurro* (1899), já indicava no autor trintenário da década de 70, em chave alegórica, um Brasil em crise diante das transformações anunciadas. Nas palavras de John Gledson, "Machado viu sua própria sociedade desnorteada" (Gledson, 2003, p. 196) diante das ideias que surgiam em toda parte. O "contraste de dous caracteres", supracitado na Advertência, é a figuração dos embates ideológicos que se espocavam por toda parte. Assim, no último capítulo do romance, lemos que "Félix é essencialmente infeliz" (Assis, 2006, p. 178). A contradição onomástica exibida pelo enredo, quando associada às contradições da sociedade brasileira àquela altura da história, sugere a fragilidade das aparências e das ideias que, pelo movimento subterrâneo referendado por Silvio Romero, eram injetadas na inteligência nacional. Os temas da liberdade, da abolição e o da república, transplantados do continente europeu, ganhavam força em uma sociedade que, ainda, era regida por práticas escravistas e coloniais.

A narrativa machadiana estiliza em seus enredos as "dúvidas póstumas" (Assis, 2015, p. 307), anunciadas no livro de 1872, que ressurgem ainda na década de 70 no "verme que lhe fica no coração" (Assis, 2015, p. 481) evocado em *Helena* (1876). Na obra, o amor entre Helena e Estácio é dramatizado pela possibilidade de que se trata de um romance incestuoso. Assim como em *Ressurreição*, a incerteza do enredo de Helena se soluciona com a revelação do verdadeiro pai da protagonista. Deste modo, até a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881), observamos que as dúvidas difundidas em suas narrativas são decifradas pelo enredo.

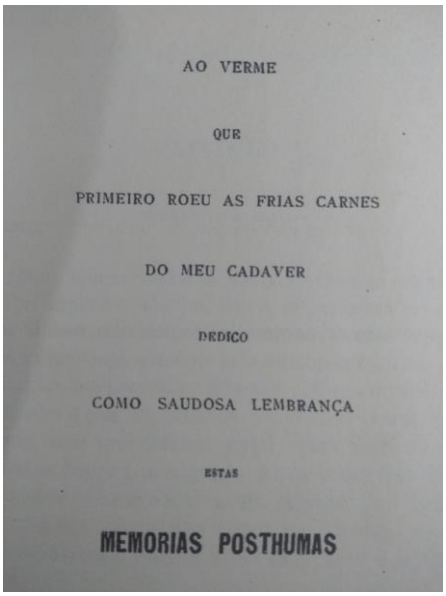
Com o romance de 1881, o inacabamento prosaico de Machado de Assis passa a explorar o verme como pretexto de uma linguagem e de uma mundividência aberta às transformações no mundo. As dúvidas deixam de ser episódicas, pois o enredo perde a capacidade de resolvê-las. A narrativa subterrânea, então, as transforma no fulcro do

[3] Tradução nossa: "Nossas dúvidas são traidoras / e nos fazem perder o bem que poderíamos ter / Por medo de tentar."

inacabamento prosaico e da instância vermicular erigida. “Aquele verme o ciúme” (Assis, 2015, p. 425), dos versos de 1870, transgride a esfera restrita do enredo, dos casos de amores e de indecibilidades, e passa a fundamentar uma estilização alegórica por meio da qual se instaura uma linguagem solvente, de aspiração luciânica.

As referências listadas até aqui e a reflexão acima abrem portas para o ápice da poética vermicular, no ano de 1881, com o romance do defunto autor. Vale citarmos a dedicatória do romance tanatográfico:

Fotografia 1 – dedicatória da Edição Fac-símile (2008) das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*



Fonte: fotografia digitalizada da edição Fac-símile (Assis, 2008, p. 07).

Consideramos a dedicatória aos vermes “um microcosmo que revela o macrocosmo” (Silva Junior, 2008, p. 15) das *Memórias Póstumas*. Desde a entrada ao romance, somos avisados dos efeitos corrosivos que o narrador está submetido. A tísica, o reumatismo, o cancro e a pneumonia, doenças corrosivas que surgem ao longo da narrativa, sugerem no ponto de vista biológico os efeitos dispersivos que, já indicamos, manifestam-se também no ponto de vista filosófico e histórico. A dedicatória sugere estilização que atravessará todo o livro, que toma como proposição basilar da composição aquilo que Edgar Morin chamou de “princípio da degradação” (Morin, 1997, p. 09), ao grifar as características físico-químicas essenciais a quaisquer organismos vivos, e aquilo que Vilém Flusser chamou de “princípio da modificação” (Flusser, 2008, p. 33), em sua *História do Diabo* (2008), ao articular o debate molecular com as condições essenciais do fenômeno histórico, marcado por transformações contínuas,

incessantes e catastróficas – para ficarmos com imagem-chave de Walter Benjamin em seu ensaio *Teses sobre o conceito de história* (1940).

Atentos à conjuntura histórica interpretada por Machado de Assis, compreendemos tais princípios como formas literárias de figurar, por exemplo, as transformações anunciadas pela regulamentação das leis do país na última metade do século XIX, tempo de profícua atividade literária do autor aqui discutido. Desde a Lei Eusébio de Queiroz (1850), cuja promulgação se viu forçada porque "os observadores – doutores médicos ou não – atribuíssem a epidemia de 1850 à importação do veneno da febre amarela por intermédio do tráfico africano" (Chalhoub, 2017, p. 84), até a Lei do Ventre Livre, do começo do decênio de 1870, o corpo social escravocrata, que até então seguia consolidado e isento de qualquer ataque significativo, poderia ser corroído e arruinado. Os vermes machadianos, defendemos, atuam como partícipes subterrâneos que revelam as transformações que, de modo suspeito e contraditório, passam a se efetivar até a abolição da escravatura de 1888, cenário histórico do *Memorial de Aires* (1908), cuja narrativa situa-se no biênio 1888-1889.

São esses anos de intensa atividade cronista do nosso autor. Assim, se concordarmos que as configurações dispersivas, acima pontuadas, são "traços comuns à crônica hebdomadária e às *Memórias Póstumas*" (Schwarz, 2012, p. 232), indicados por Roberto Schwarz, a aparição do livro de crônicas *Bons Dias!* (1889) torna-se inevitável em nosso passeio vermicular. Em um curioso momento de autoconsciência prosaica, no texto de 21 de janeiro de 1889, o cronista diz:

> Ninguém sabe o que sou quando rumino. Posso dizer, sem medo de errar, que rumino muito melhor do que falo. A palestra é uma espécie de peneira, por onde a ideia sai com dificuldade, creio que mais fina, mas muito menos sincera. Ruminando, a ideia fica íntegra e livre. Sou mais profundo ruminando; e mais elevado também (Assis, 2015, p. 792).

O esforço ruminativo, deste modo, alia o exercício pensante diário do cronista à prosa romanesca, que também opera uma escrita degradada pela poética corrosiva. A prosa romanesca e a crônica partilham do mesmo caráter fragmentado resultante da ruminação reminiscente. O exercício ruminante periódico compromete a linearidade e a sequência seguida das narrativas convencionais, pois compõe e corrói os textos em um princípio de respondibilidade diária, mais atento à experimentação das ideias cotidianas do que à conquista de ideias acabadas.

Neste percurso, outro romance pede licença em nosso debate, *Dom Casmurro* (1899). Conforme indicado por John Gledson, trata-se de narrativa notadamente centralizada no ano da promulgação da Lei Rio Branco, 1871, que, de certo modo, também atuou como precursora da

lei de 1888. Essa data, não por acaso, encerra a narrativa do romance de 1891, o *Quincas Borba*, e abre o enredo do romance de 1904, *Esaú e Jacó*.

Nas memórias de Bento Santiago, a data é marcada pela morte de Escobar, episódio que abre portas para as "dúvidas sobre dúvidas" (Assis, 2015, p. 1018) que corroem o enredo. Com isso, concordamos com John Gledson ao grifar esse período como um dos que mais fascinava Machado de Assis, quer dizer, o do "final da década de 1860 e início da de 1870, quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão" (Gledson, 1986, p. 17). Assim, a publicação de 1899 destaca-se em nosso debate por sobrevoar o contexto de crise e evocar, alegoricamente, as transformações históricas supracitadas, por meio da poética vermicular. *Dom Casmurro* nos apresenta capítulo-chave para esse debate, intitulado "Os vermes":

> "Ele fere e cura!" Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a esse propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.
> – Meu senhor – respondeu-me um longo verme gordo –, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.
> Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído (Assis, 2015, p. 922-923).

Na linha de pensamento que desenvolvemos em torno dos vermes machadianos, a passagem evocada oferece pistas importantes nas análises que desenvolvemos. Na confissão parasitária – "não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos" –, localizamos diálogo satírico com a ironia socrática – marcada pela postulação *só sei que nada sei* – performado pela poética vermicular, que "carrega em si mesma o germe de sua própria ruína" (Kierkegaard, 2013, p. 263). Instaura-se, destarte, uma maiêutica de parasitas fundante da poética vermicular.

A imagem dos textos corroídos pelos vermes revela a angústia dos grandes narradores e pensadores que transitam na obra de Machado de Assis: a impossibilidade de compreensão totalizante da realidade analisada. São os casos de figuras como Bento Santiago, Brás Cubas, Quincas Borba, Conselheiro Aires, Simão Bacamarte, e das advinhas Cabocla, do começo do *Esaú e Jacó*, e cartomante, do conto homônimo, e tantos outros. A ação vermicular deteriora discursos pretensamente monológicos e os submete a um rebaixamento sério-cômico e satírico. Essa impossibilidade, como pode ter intuído nosso leitor/leitora, diz respeito à não-síntese luciférica, base irrefutável das narrativas subterrâneas do século XX. Deste modo, o destronamento elucidante surge como a palavra de ordem da poética vermicular.

Com a entrada ao século XX, Machado de Assis publica *Esaú e Jacó* (1904), romance que forma díptico com o *Memorial de Aires* (1908), à frente analisado. Na publicação, constitutiva de manuscritos do Conselheiro Aires a respeito dos amores de Pedro e Paulo, também localizamos imagem sugestiva do exercício solvente e reflexivo praticado pelos vermes: "O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida" (Assis, 2015, p. 1119). Nesta passagem, o leitor é convocado ao mesmo exercício, da contínua ruminação, ensaiado pelos vermes que roem os textos. Por meio da reminiscência, o leitor deve ruminar o texto lido. Essa imagem encontra origem no livro décimo das *Confissões* de Santo Agostinho, que indicavam: "a memória é como um estômago da mente" (Agostinho, 2017, p. 269). A ação de mastigar e digerir era associada ao exercício leitor e reflexivo. Trata-se de empreitada comum testada pelos narradores e pelos cronistas (para ficarmos com o caso de *Bons Dias!*) na construção de uma poética vermicular atuante no âmbito da obra completa de Machado de Assis.

Para concluirmos essa galeria dos vermes e dos ruminantes, saltamos para o ano de 1906 com publicação situada no intercâmbio das duas produções do Conselheiro Aires. Evocamos o livro *Relíquias da Casa Velha* (1906), dando destaque ao conto intitulado "Sem olhos". Evocamos passagem que, vista pela perspectiva dialógica que desenvolvemos, conjuga poética vermicular e tanatografia:

> Sabe o que é a morte?
> ─ Imagino
> ─ Não sabe. A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma. Mata em ambos os casos. – Em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma. Nela é que eu o sinto a roer todos os dias.
> ─ Pois matemos o verme, disse eu, apresentando-lhe uma colher de remédio.
> Damasceno olhou para o remédio e para mim, e sorriu, com uma expressão de tranquilo ceticismo.
> ─ Pobre moço! Disse ele, depois de alguns instantes de silêncio.
> (Assis, s. d., p. 64).

A passagem refere-se a reflexões de um outro velho, que poderíamos agregar à lista de macróbios criados por Machado, o Damasceno. A menção ao verme importa porque, de certo modo, antecipa as *páginas mortas* do diário de 1888-1889, publicado em 1908. O significado concebido pelo verme, que não rói apenas corpos defuntos, como indicado na dedicatória de Brás Cubas, revela uma corrosão alegórica que penetra na própria "alma" do homem – com a lembrança daquela "flor virginal" de 1870, que recebe o verme em seu seio. Sendo assim, a

presença vermicular abre portas para que a situemos nos diversos estratos da obra literária o efeito solvente e dispersivo da narrativa subterrânea em Machado de Assis.

As passagens até aqui evocadas representam indícios importantes para a compreensão da atuação parasitária na construção de uma poética que, pavimentada em solo *kynikoi* e satírico, revela-se vermicular na obra de Machado de Assis. As narrativas subterrâneas das *Memórias Póstumas* e do *Memorial de Aires* inspiram-se na prática desses seres subalternos e, portanto, subterrâneos para destronar os filosofemas apodíctico dos ideólogos machadianos. Deste modo, o fracasso dos discursos esclarecidos é alumiado pelo "sol da atualidade plena, ou seja, do conflito e da cultura contemporânea" (Schwarz, 2012, p. 111).

A poética vermicular surge como mecanismo de composição tipicamente machadiano. Sua desenvoltura, nas produções de Machado, pauta-se nas discussões que desenvolvemos em torno do conceito de narrativa subterrânea, como fenômeno dialógico direcionado à não-síntese luciférica do mundo. Reformulamos tais termos, imersos às referências discutidas acima, no fenômeno da poética vermicular. Deste modo, as discussões filosóficas, históricas, biológicas, políticas, que transitam no palco da dramaturgia do verme, são submetidas à qualidade satírica que compromete suas *veracidades*. Ainda nas palavras de Roberto Schwarz, em discussão sobre as *Memórias Póstumas*, "O acento satírico sugere que ciência, política, filosofia etc. aqui não passam de afetação" (Schwarz, 2012, p. 64).

Inspirada na ação vermicular – que, reiteramos, compreende-se como alegórica –, a qualidade satírica do romance compromete a confiabilidade dos discursos autoritários, sejam da ordem científica, política, religiosa etc., e abre brechas que, pelo inacabamento prosaico da não-síntese, não se fecham jamais. Nesse sentido, a narrativa subterrânea se assenta no fato de que "O confiar orgulhosamente na ciência ou na pré-ciência choca-se ferozmente com os valores da razão ética e conduz o homem a ruína. A ciência que ignora seus próprios limites traz em si mesma a ruína" (Bastos, 2012, p. 25). O verme representa justamente o germe dessa ruína, por isso performa a ação instintiva e solvente "de roer o roído", que conduzirá toda a narrativa. Isso porque, historicamente, assim como "o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe" (Benjamin, 2019, p. 785), a poética vermicular transpõe o caráter luciférico do fenômeno histórico e corrói as pretensas e suspeitas "narrativas seguidas" dos narradores machadianos.

As incertezas e a dispersão satíricas impulsionam que a poética vermicular revele a completa impossibilidade de os narradores chegarem à "origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita" indicado no *Dom Casmurro*, quer dizer, tem-se que, por vias de uma reminiscência, não se alcança jamais o fato "tal como ele foi" (Benjamin, 2013, p. 11). Nesse

cenário, a narrativa subterrânea revela a "deformação dos sujeitos" (Bosi, 1999, p. 28) como consequência do fracasso de uma compreensão integral e acabada dos mistérios da vida.

Neste meandro, discutimos cisão já esmiuçada em nossa unidade teórica, a relação entre o *Kynismos*, tradição seminal para as sátiras menipeias e para o romance moderno, que chega em Machado de Assis como fundamento da poética vermicular; e o Cinismo moderno, atrelado aos tempos de *reprodutibilidade técnica* e ideológica, pautado nos interesses e na volubilidade das classes abastadas. A fusão dessa aparente dicotomia encontra na obra machadiana cruzamento de efeito excepcional: o *Kynismus* ressurge implantado na tessitura do experimentalismo prosaico e inacabado para escancarar o Cinismo da tessitura ideológica dos donos da verdade que transitam no enredo. Assim, a narrativa subterrânea satiriza o homem do subterrâneo, tendo em vista a "volúpia da análise pela análise" (Meyer, 2015, p. 35) dessa personagem.

É notório, nos casos do Brás Cubas e do Conselheiro Aires, aos quais nos deteremos mais a fundo nas páginas subsequentes, uma vinculação com a "grande tradição satírica, na qual o tema do desmascaramento, da exposição, do desnudamento sempre foi utilizado como arma" (Sloterdijk, 2012, p. 45). O defunto autor e o diplomata Aires aproveitam-se da liberdade de pensamento e de invenção, garantida pela prosa polifônica, para caçoar de suas próprias malícias e hipocrisias. O exercício do desnudamento, em ambos os casos, não convoca a transformação social, mas relativizam os males que eles testemunham em termos abstratos e em cismares filosóficos. Em nossa leitura, reside neste ponto da discussão uma das sutilezas mais poderosas e maldosas do realismo satírico de Machado de Assis: embora afeiçoados aos mesmos recursos das sátiras menipeias; quais sejam, a retórica irônica, a indiferença jocosa e a franqueza; os dois narradores representam a "troca de lado" (Sloterdijk, 2012, p. 13) a respeito da qual tratávamos em unidade teórica, pois não ambicionam uma transformação real, mas se conformam com a permanência do mundo como ele é.

Tratamos de um desdobramento satírico por meio do qual o *Kynismus* desnuda o desnudamento cínico, e a narrativa desmascara o próprio narrador. Deste modo, as diferenças entre os dois estratos da obra, praticamente imperceptíveis a uma leitura puramente retórica dos estilos e dos enredos, irrompem violentamente à vista de todos os horizontes, que constatam, finalmente, de um lado, o conformismo dissimulado, a autoconsolação e a relativização tendenciosa do homem do subterrâneo; do outro, o inconformismo desassossegante, a denúncia mordaz contra a cedência e o rebaixamento corrosivo da narrativa subterrânea. Tais instâncias, nas obras de Machado, são inconciliáveis.

A “sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo” (Meyer, 2015, p. 33) surge como o cerne dos interesses do narrador ao explorar o insulamento, o que lhe atribui posição ilhada para fins de liberdade filosófica. Ainda assim, o despertar luciférico da narrativa subterrânea não lhe atinge a sonolência, porque suas confissões são ensimesmadas – “ele não troca o seu lugarzinho de espectador por nada deste mundo” (Meyer, 2015, p. 34).

Com Mikhail Bakhtin, recobramos que “só integra o autoinforme-confissão aquilo que eu mesmo posso dizer de mim mesmo (...) excluem-se todos os elementos transgredientes à autoconsciência” (Bakhtin, 2011, p. 130). Nesses termos, damos um sentido teórico à fronteira delimitada nos parágrafos anteriores, situada entre os limites do exercício filosófico do homem do subterrâneo e o alcance exponencial da narrativa subterrânea. Os elementos transgredientes, inalcançáveis no insulamento cínico, são acessados pelo gérmen *kynikoi*, assentado no inacabamento da não-síntese luciférica. Assim, enquanto o homem do subterrâneo encontra-se “incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada” (Meyer, 2015, p. 33), a narrativa subterrânea convoca uma “marcha para o futuro” (Bakhtin, 2010, p. 419).

Vale reiterar que a discussão de Machado em torno de tais perspectivas exige que o situemos na linhagem sério-cômica da literatura, carregada de uma “cosmovisão carnavalesca” (Bakhtin, 2018, p. 122) do mundo. É nesta linhagem que discutimos o homem do subterrâneo, figura central para alguns dos mais importantes trabalhos desenvolvidos nos estudos machadianos, já referendados em nosso texto. Para isso, nos pautamos no diálogo com a prosa de Dostoiévski e a crítica advinda a partir do século XX, em capítulos de livros como “O homem subterrâneo” (1958), de Augusto Meyer, e “O homem subterrâneo”, em *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos* (2006), de Alfredo Bosi. Ambos os críticos destacam o homem do subterrâneo como “o *espectador de si mesmo*. O demônio da análise nasce da cisão entre o homem que age e a mente que se vê agir e se analisa a si mesma” (Bosi, 2006, p. 31, grifo do autor). A referida cisão, imprescindível para a plena execução dos “borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes” (Meyer, 2010, p. 33) de uma personagem como Brás Cubas, possui como base a arena inferior por nós discutida no tópico anterior. Ocorre que, na “prosa alegórica” (Bosi, 2006, p. 33), essa dimensão subterrânea surge, para o personagem, como *lócus* privilegiado a partir do qual ele “fala, fala, fala, mas não sai do lugar” (Meyer, 2010, p. 34). O caráter cínico de sua conduta localiza-se, justamente, nessa combinação entre uma consciência inquieta e reflexiva com a paralisação de quem, na verdade, não quer sair do lugar.

O diálogo que estabelecemos com as análises de Augusto Meyer e Alfredo Bosi evoca, como ponto de encontro, leitura machadiana comparativa à literatura de Fiódor Dostoiévski – o grande representante das menipeias no século XIX, conforme Mikhail Bakhtin (2019). Esses

encontros contribuem com a noção de narrativa subterrânea, verificada na obra de Machado de Assis, considerando as discussões fulcrais já referendadas em nossa unidade anterior: a extinção da narrativa, conforme discutida por Walter Benjamin, e a relação entre o *Kynismus* e o Cinismo nos estudos de literaturas em tempos de radicalismos. Assim, em consonância com o exposto em nosso tópico primevo, as narrativas subterrâneas em Machado antecipam o diálogo com tais questões e fortifica as reflexões que urgem na entrada do século da crise e da extinção da narrativa (Benjamin, 2019). Amparados nessa conjuntura teórico-filosófica, a noção de narrativa subterrânea não pretende discorrer apenas sobre o "lugarzinho de espectador" (Meyer, 2010, p. 34) que as grandes personagens insuladas do autor fluminense fazem questão de manter, mas o extrapola ao convocar debate em torno da peculiaridade angariada pela produção, que faz de sua própria arquitetura uma estrutura subterrânea, em decorrência dos elementos que comporta em si. Observamos, então, a figura do homem do subterrâneo como representante permanente de uma tradição literária do subterrâneo, cujo ápice inaugural localiza-se nas sátiras menipeias. Sua atuação nas obras de Dostoiévski (Século XIX) e Machado de Assis (Sécs. XIX e XX), indicam "um veio de sátira local na fixação de 'caricaturas' de alguns tipos da sociedade brasileira" (Bosi, 2006, p. 27) [e russa, no caso do autor de *Crime e Castigo*].

A leitura comparativa que movimentamos aqui, portanto, situa o autor brasileiro no campo sério-cômico destrinchado por Mikhail Bakhtin, mas focaliza as especificidades ideológico-filosóficas com as quais as grandes personagens machadianas, homens e mulheres do fim do século XIX ao início do século XX, são carregadas em sua figuração histórico-romanesca. Com isso, a personagem do subterrâneo se impõe como tema que, vinculado à mesma linhagem sério-cômica reiteradamente citada cima, conjuga literatura comparada e crítica dialógica. Nas palavras de Welington Andrade,

> Machado de Assis com sua vasta galeria de egoístas sofisticados também tratou do homem subterrâneo, cujo objetivo é suprimir o mundo inteiro para, desintegrado desse mundo, atribuir-se exclusivos direitos de vida (na acepção de Augusto Meyer, que estabeleceu uma viva correlação entre Machado e Dostoiévski) e reclamar de modo tácito, e odioso, uma liberdade só para si (Andrade, 2016, s. p.).

Tem-se que a arquitetônica satírica das narrativas subterrâneas em Machado de Assis, filiada à tradição do *Kynismos*, escancara o Cinismo moderno das personagens que transitam, livremente, no palco da polifonia machadiana. A narrativa subterrânea denuncia a supressão ensaiada pelo homem do subterrâneo. Deste modo, consideramos importante compreender de que modo Machado de Assis revestiu as sátiras menipeias para, em interação com os valores ideológico de seu tempo, ampliar os efeitos possíveis obtidos da disposição satírica. Embora

conectado dialogicamente (Bakhtin, 2018) com a tradição literária sério-cômica e com o pensamento *kynikoi*, o escritor brasileiro criou tipos sociais muito próprios da sociedade carioca do último quartel do século XIX.

Neste ponto, a entrada à análise do fenômeno da narrativa subterrânea nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* torna-se inadiável. Fiquemos com passagem do capítulo CXXXVII, intitulado "A Barretinha", no qual Quincas Borba consola Brás Cubas, em decorrência da melancolia do recém-quinquagenário:

> – Meu caro Brás Cubas, não te deixes vencer desses vapores. Que diacho! É preciso ser homem! Ser forte! Lutar! Vencer! Brilhar! Influir! Dominar! Cinquenta anos é a idade da ciência e do governo. Ânimo, Brás Cubas; não me sejas palerma. Que tens tu com essa sucessão de ruína ou de flor a flor? Trata de saborear a vida; e fica sabendo que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com e lei, e trata de aproveitá-la (Assis, 2019, p. 376).

O trecho ilustra o esclarecimento dissimulado que discutíamos acima. A mesma consciência que, no auge de seus argumentos esclarecidos e filosóficos, se isenta e se inocenta da "sucessão de ruína e ruína" de que se compõe a história, fornece uma orientação final ao defunto autor: "acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la". A pedagogia borbista parece consolar nosso protagonista diante das ruínas por ele testemunhadas. Embora notemos em Quincas Borba uma saturação satírica que converta seu pensamento em uma filosofia pautada no *Kynismos*, o teor solvente de seu discurso desdobra-se, *a priori*, de uma naturalização tendenciosa das intempéries históricas – "sucessão de ruína ou de flor a flor" (Machado, 2019, p. 376) – que visa a uma consolação da consciência melancólica de Brás Cubas, que passa a estar "reflexivamente conformada" (Sloterdijk, 2012, p. 34). O conselho "acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la" surge como a palavra de ordem do Cinismo moderno, no qual os cínicos tomam consciência das catástrofes históricas consumadas em favor de seus privilégios, mas "lhes dizem que, se assim é, assim deveria ser. Dizem também que, de qualquer maneira, ainda que eles não o fizessem, outros o fariam, talvez pior" (Sloterdijk, 2012, p. 33).

Isso é significativo para nossa discussão por abrir portas a uma nova compreensão do homem do subterrâneo. Uma vez que "há um momento da história em que o *Kynismos* se transforma em cinismo, ou seja, a crítica 'troca de lado'. Isso quer dizer: a crítica 'assume a lógica dos senhores'" (Sloterdijk, 2012, p. 13), a plena liberdade filosófica com a qual o homem do subterrâneo tece suas histórias e reflexões pode ser compreendida dentro de duas instâncias: pela vinculação à franqueza menipeia do pensador de outrora, alheio aos interesses e aos valores socialmente hegemônicos; ou pode ser interpretada pelo "sorriso oblíquo de franca

imoralidade" (Sloterdijk, 2012, p. 32) performado no "solo moderno do cinismo" (Sloterdijk, 2012, p. 32).

Pela engenhosa figuração sócio-histórica concebida por Machado de Assis na construção de seus personagens, em sua esmagadora maioria distantes do espectro de pensamento dos tempos de Antístenes e Menipo, compreendemos o insulamento do homem do subterrâneo machadiano (nas figuras de Brás Cubas e Conselheiro Aires) em outros termos. Trata-se de lugar de privilégio da "consciência infeliz modernizada, da qual o Esclarecimento se ocupa ao mesmo tempo com êxito e em vão (...) Sua falsidade já está reflexivamente conformada" (Sloterdijk, 2012, p. 34). Esse esclarecimento, fracassado e dissimulado, marca muitos dos discursos cínicos das personagens machadianas, que explicam as brutalidades do mundo "no afã de explicá-las como parte da ordem, que é esta mesma, e ponto final" (Schwarz, 2012, p. 120). A narrativa subterrânea, pelo inacabamento dilacerante por meio do qual se edifica, revela a fragilidade de tais verdades, que podem, como tudo na história, se transformar. Não nos esqueçamos da postulação de Milan Kundera, a respeito da função do romance, gênero literário por meio do qual "a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas" (Kundera, 2016, p. 14).

Em decorrência disso, o homem do subterrâneo "fala, fala, fala, mas não sai do lugar" (Meyer, 2010, p. 34). Seu conhecimento, pretensamente erudito e esclarecedor, próprio de "um rir filosófico, desinteressado, superior" (Assis, 2010, p. 101), não convoca transformação alguma, mas reforça sua posição no mundo, que ele mantém confortavelmente. A melancolia das narrativas do defunto autor e do diplomata aposentado reside exatamente na autoconfissão cínica de um olhar conduzido pela "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 34), diante do qual nenhuma ação transformadora é possível. Os volteios especulativos, as exorbitantes descobertas do século e os "parênteses felizes" (Meyer, 2010, p. 33) buscam disfarçar e amenizar esse tédio da "monotonia da desgraça, que é tão aborrecida como a do gozo, e talvez pior" (Assis, 2019, p. 418), dominante na consciência melancólica do narrador.

As elucubrações da personagem costumam seguir, afinal, uma mesma diretriz: voltam-se ao seu "subterrâneo eterno" (Meyer, 2015, p. 36) para consolar a consciência, que tenta disfarçar o tédio melancólico diante do fracasso político e do colapso social de uma nação tão irresoluvelmente contraditória. O homem "que age e se vê agir, que vive e se vê viver, e se compraz na autoanálise tantas vezes cruel" (Bosi, 2006, p. 32) precisa, como gesto conformativo, envergar todo o mundo à lógica de sua consolação: "ele não via nada; via-se a si mesmo" (Assis, 2015, p. 66). Assim, o narrador colhe "todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação" (Assis, 2019, p. 109) para se enganar (e, por conseguinte, enganar), suavizando

a “profunda gravidade” (Assis, 2015, p. 33) de uma vida inerte e apática. Assim, concordamos que

> De modo variado, a teoria do momento oportuno, das botinas apertadas, das reedições humanas, da equivalência das janelas, da ponta do nariz, podem ser vistas como versões caricatas da psicologia desabusada que na Europa seiscentista enxergava invariavelmente o egoísmo atrás de gestos sublimes (Rouanet, 1993, p. 308).

Sérgio Paulo Rouanet reconhece nas formulações teóricas de Brás Cubas paródias que escancaram a contradição. Nos termos do falecido professor brasileiro, tais teorias revelam o desacordo do egoísmo impassível disfarçado de gestos sublimes. Passemos a investigar algumas delas.

Tendo em vista certa exploração cínica em torno do nariz, evidenciada em diferentes publicações de Machado de Assis, podemos dizer que o homem do subterrâneo machadiano se consola ao direcionar suas atenções ao próprio nariz. Não é à toa a constatação de Sidney Chalhoub:

> narizes abundam nos textos machadianos. Há nariz respirador, entupido, empinado, metafísico... o tipo de metafísico poderia ter aparecido na narrativa do defunto autor, mas o fez noutro texto – o conto intitulado ‘O segredo do bonzo’, publicado na coletânea *Papéis Avulsos*, de 1882 (Chalhoub, 2003, p. 125).

O nariz metafísico, que se apresenta no conto mencionado como panaceia de todos os males dos sujeitos desnarigados, de certo modo, já fora previsto nas *Memórias Póstumas*. No romance, temos o surgimento de uma verdadeira filosofia do nariz, tão franca quanto cínica.

De todo modo, para além da alçada da literatura machadiana, os estudos bakhtinianos já averiguaram que “o motivo do nariz [trata-se de] um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas” (Bakhtin, 2010, p. 276). Assim, sua aparição alegórica na prosa rabelaisiana reforça que há, em Machado de Assis, um herdeiro da carnavalização seiscentista. Torna-se mister citarmos, como exemplo desse diálogo, episódio intitulado “A ilha dos desnarigados”, do capítulo IX do quarto livro de *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564). Neste episódio, somos apresentados a uma Ilha na qual a hierarquia e as divisões sociais não regem as relações interpessoais. A inusitada condição de serem desnarigados retira suas posições no mundo e instaura a radical isonomia, marca da prosaística carnavalesca de François Rabelais. A perda do nariz, no caso da narrativa francesa, significaria o impedimento de se reconhecer em uma posição hierárquica. A desconfiguração do nariz impede que suas personagens e seu narrador possam se ensimesmar “na ponta do nariz” como forma de se reafirmarem em algum posto ou função no mundo. O nome do narrador ficcional do romance

rabelaisiano, Alcofribas Nasier, reforça isso, uma vez que se trata do "anagrama de François Rabelais de cunho imoral. Nasier [nez] remete-se ao nariz que é fálico como o pênis" (Silva Junior, 2008, p. 161).

Se retornarmos à prosa de Machado de Assis tendo em vista os efeitos destronantes da grotesca desfiguração nasal, observamos que o nariz se torna o pretexto do pensamento filosófico cínico ao defender seus volteios de insulamento. Assim, ao contrário do que se verifica no enredo das viagens pantagruélicas, "a ponta do nariz" (Assis, 2019, p. 178) não é carcomida pelos efeitos dispersivos da carnavalização, mas é elevada ao sumo dos interesses cínicos do homem do subterrâneo. Em capítulo XLIV, acompanhamos o narrador refletindo sobre a utilidade dos narizes. Ele remonta ao Pangloss, personagem de *Candido, ou o Otimismo* (1759), de Voltaire, para questionar se a utilidade única do nariz seria "o uso dos óculos" (Assis, 2019, p. 178). Vale dizer que concordamos com Sidney Chalhoub ao afirmar: "É curioso que Pangloss, a personagem de Voltaire que inspirou Brás na alegoria do nariz paternalista, tivesse perdido o próprio nariz devido à sífilis." (Chalhoub, 2003, p. 129). Se pudermos somar à nossa conta, a similitude do exemplo também corrobora a presença carnavalesca na prosa machadiana. Após ter ruminado sobre as pontas soltas da premissa panglossiana, o defunto autor tece explicações bastantes ilustrativas do que ensejamos revelar nesta discussão:

> Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um só nariz, constitui o equilíbrio das sociedades (Assis, 2019, p. 178).

O trecho evidencia de modo contundente a lógica cínica impressa no raciocínio de Brás Cubas. O exercício de se focalizar na ponta do nariz, conforme antecipávamos acima, consiste em manobra basilar para que o homem do subterrâneo perca "o sentimento das cousas externas" e usufrua das belezas do invisível, do impalpável, e "desvincula-se da terra". Por meio da imagem dos "narizes como objeto de contemplação e metáfora de poder senhorial" (Chalhoub, 2003, p. 95), alcança-se com destreza o insulamento subterrâneo, alheio a todos os "elementos transgredientes" (Bakhtin, 2011, p. 131) que possam lhe tirar do lugar. Deste modo, "o tema da indiferença absoluta a tudo o que há no mundo, tema muito característico da menipeia cínica e estóica" (Bakhtin, 2018, p. 174), na pena do defunto autor, converte-se à lógica do Cinismo

moderno, pois sua indiferença não é contra-hegemônica, mas se orienta pela preservação do atual estado das coisas e do mundo.

O artifício retórico crucial na defesa de qualquer pensamento autoritário trata de apresentá-lo como universal. O insulamento cínico possibilita esse "universalismo abstrato, essa falta de dialética" (Bakhtin, 2010, p. 101) com as coisas no mundo e concede ao homem do subterrâneo a "tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um só nariz". O ato de subordinar tudo a um único nariz consiste em deformar o mundo para que ele caiba nos interesses de um mesmo cérebro. Para isso, objetiva-se "insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente" (Meyer, 2015, p. 35). O insulamento trata-se do artifício fulcral para que as múltiplas possibilidades de pensamento e de ideias se convertam aos termos de uma verdade que, dissimuladamente, se apresenta como única. Consola-se o homem do subterrâneo na medida em que os imensos prejuízos das relações humanas são apaziguados, normalizados ou até desprezados por suas análises. A indiferença universal – condutora do exercício filosofante em Brás Cubas, que nunca "sai do lugar" (Meyer, 2010, p. 34), passa a ser denunciada pelo desassossego da narrativa subterrânea, que, no contrapelo, se revela respondível e dialógica com as experiências desprezadas pela atenção do narrador.

Importa destacar a autoconsciência de Brás Cubas diante dos processos que dissecamos aqui. Em capítulo intitulado "A borboleta preta", após matar o inseto evocado no título, justificando cinicamente que ela morrera por não ser azul, o narrador diz: "esta reflexão – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas – me consolou do malefício e me reconciliou comigo mesmo" (Assis, 2015, p. 130-131). Trata-se, como muitas outras formulações empreendidas pelos narradores e personagens machadianos, de filosofemas saturados de um exagero cômico e irônico. Neste caso, a saturação satírica reside na arbitrária teoria a respeito da história genesíaca das borboletas. O trecho evidencia a lógica cínica das elucubrações de Brás Cubas e revela a autoconsciência do narrador quanto ao próprio discurso conformista. Ele tem plena consciência de suas ações, dos jogos retóricos enganosos e das armadilhadas deixadas pelo livro, tanto que as confessa com um "sorriso oblíquo de franca imoralidade" (Sloterdijk, 2012, p. 32).

Em outro momento do romance, o narrador afirma: "é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos" (Assis, 2019, p. 122). Aqui vemos a confirmação de que Brás Cubas sabe que possui o poder de restaurar, de acordo com seus próprios caprichos, o passado e a história. Reconhecendo-se proprietário da narrativa, o defunto autor corrige suas "versões",

enfeitando-as ao seu modo, e expõe sobre si apenas o que deseja. Assim, mais à frente do mesmo capítulo, o narrador chega a concluir que o ser humano "é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (Assis, 2019, p. 122). As várias edições revelam a impossibilidade de que uma única definição seja perpetuada no curso da narrativa e, por extensão, no avançar da história humana.

Com as análises desenvolvidas até este ponto, buscamos esclarecer que a indiferença radical e a liberdade de enredo, marcas operantes da cosmovisão carnavalesca e da menipeia antiga, ressurgem como recursos primordiais para a escrita do defunto autor. Localizamos, no entanto, renovação estilística de fundamental importância para a compreensão do romance: a radical contradição entre o homem do subterrâneo, desprezador das experiências externas, e a narrativa subterrânea, plataforma de acesso a um conhecimento inacabado e dialógico. Brás Cubas não busca uma experimentação da verdade, como constatamos em sátiras menipeias, mas a concretização de uma verdade que, firmada em sua cabeça ou nas de outros, gere a ele algum lucro ou consolo – a teoria da equivalência das janelas; a filosofia do nariz; ou mesmo o humanitismo, inventado por Quincas Borba e acolhido pelo defunto autor. As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por outro lado, consistem em narrativa subterrânea que, a todo instante, por meio da qualidade luciférica, agita um embate entre as ideias que são difundidas no decorrer do enredo pelos transeuntes ideólogos.

A composição romanesca rebaixa e dialoga com teorias elevadas defensoras de uma verdade única por se colocar "à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade" (Bakhtin, 2018, p. 130). Para isso, a narrativa subterrânea dilacera sua própria ossatura, que se torna inacabada e fragmentária, como forma de questionar a veracidade das ideias acabadas que lhe são implantadas. São diversos os elementos explorados pela obra na obtenção desse inacabamento do romance e das ideias: a gritante contradição entre as reflexões defendidas e o comportamento praticado pelo narrador, que conta, em um mesmo capítulo, sobre as violências praticadas contra Prudêncio, "o moleque da casa" (Assis, 2019, p. 55), enquanto praticava certa "contemplação da injustiça humana" (Assis, 2019, p. 56); os saltos temporais promovidos pelo narrador também sugerem uma seleção que deve fazer vacilar qualquer mínimo "olhar de suspeita" (Bosi, 1992, p. 195); mesmo as borboletas pretas, que invadem a casa de D. Euzébia, por ocasião da visita de Brás Cubas, e o quarto de nosso protagonista, em capítulos seguidos, o que consiste em inverossímil simetria, do ponto de vista da credibilidade do enredo e do narrador. Por meio de tais elementos transgredientes, que escapam ao narrador, que o esclarecimento luciférico da não-síntese acolhe as transformações

incessantes impostas pelo tempo histórico, a despeito dos interesses do homem do subterrâneo, que sublima sempre a ponta do próprio nariz.

Nesse sentido, a reversibilidade carnavalesca, nos moldes do que discutimos nos diálogos luciânicos e na menção à prosa rabelaisiana, penetra na escrita machadiana por meio da narrativa subterrânea, que escancara, por sua vez, as fragilidades do pensamento conformista do sujeito cínico. Em tais veredas, "Machado de Assis se aproxima tanto de uma poética da fantasia, típica da tradição luciânica, quanto da visão da história como sendo mais uma forma narrativa, visão tão característica do pensamento histórico do século vinte" (Sá Rego, 1989, p. 193). Assim, a possibilidade de um retorno ao passado, de uma reformulação das várias versões da história e do ser humano, deterioram a visão monológica e homogênea, pois viver historicamente significa submeter-se às transformações impingidas pelo tempo: "e eis me surge o passado, ei-lo que me lacera e beija; ei-lo que me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas..." (Assis, 2015, p. 155). A narrativa subterrânea se redime historicamente à medida que estiliza as transformações contínuas em poética vermicular de macróbios cínicos.

Em diferentes graus, são muitos os exemplos ao nosso dispor que movimentam semelhantes esforços de pensamento na tessitura da polifonia e da liberdade romanescas. O próprio Brás Cubas se impõe como exemplo em outros capítulos do livro, com seu emplasto, "destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade" (Assis, 2019, p. 23), e sua "lei sublime, a lei da equivalência das janelas" (Assis, 2019, p. 184); também temos: Quincas Borba e seu humanitismo, "sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais" (Assis, 2010, p. 252); o famoso maníaco ateniense, "que talvez não tivesse, para dormir, a cuba de Diógenes" (Assis, 2010, p. 310) e outros. Tais pensadores se espraiam também em outras produções do autor. Dentre eles, temos: o Bento Santiago, do *Dom Casmurro* (1899), com suas reflexões sobre a grande ópera que teria dado início ao mundo: "Deus é o poeta. A música é de Satanás" (Assis, 2010, p. 07); Patimau, Titané e Diogo Meireles, com sua teoria do nariz metafísico, em "O segredo do Bonzo"; Simão Bacamarte, em "O Alienista"; Jacobina, em "O espelho", o filósofo absolutista Canário, de "Ideias de Canário" e, para completar nossa lista, o Conselheiro Aires, narrador-personagem que, por meio "da memória ou da reflexão" (Assis, 2015, p. 1238), compôs os manuscritos dos romances *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Trata-se de pensadores que, no palco da poética vermicular, são continuamente postos em indagação pela arquitetura satírica em romance.

Esse efeito solvente, que deteriora as teorias criadas pelos ideólogos machadianos, justifica-se pelo gérmen menipeico presente na configuração da narrativa subterrânea. Em estudo dedicado às sátiras menipeias, Paulo Bezerra nos lembra de que "o reino dos mortos é o

lugar ideal para o riso, pois está livre das leis que regem a vida terrena, não existe a preocupação com a pós-morte nem com o desconhecido, e todos estão fora do alcance das restrições do mundo dos vivos" (Bezerra, 2005, p. 112). Se transferirmos tais reflexões às *Memórias Póstumas*, notamos que o Brás Cubas se aproveita dessa situação tanatográfica para submeter tudo, inclusive ele próprio, a um desmascaramento crítico e cínico, em um sorriso que relativiza e suaviza a gravidade de seus atos e pensamentos.

Em nossa compreensão, as personagens filósofas listadas acima são fundamentalmente distintas em suas construções narrativas, mas podem ser aproximadas pelo veio satírico, conjuntamente partilhado, que ri de toda a tradição séria do esclarecimento totalitário. Tal tradição tem como referência seminal os diálogos monológicos de Platão e o idealismo ateniense e passa a ser confrontada, por vias de uma dialógica e de uma *dialética do esclarecimento* (Adorno; Horkheimer, 1947) ensaiada pelas personagens ideólogas de Machado de Assis.

Com isso, a narrativa subterrânea machadiana empreende corrosão satírica da consciência esclarecida e da tradição do Esclarecimento, que repercute na dissimulação de uma autoconsciência narrativa que nega, cinicamente, na voz do Brás Cubas: "Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa neste mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico" (Assis, 2010, p. 108). Assim, a *educação pelo* subterrâneo, estilizada na pena de Machado de Assis, por sua experimentação prosaica e dialógica, retoma a tradição luciânica dos diálogos dos mortos e submete tais *personas* a uma crítica solvente, nos moldes do *Kynismos* antigo.

As lições legadas por Quincas Borba ao defunto autor ofertam mais elementos ilustrativos à questão. Em capítulo ironicamente intitulado "Desconsolação", temos outro momento de consolação destinada ao Brás Cubas:

> Vejam agora a que excessos pode levar uma inadvertência; doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda, daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes. Quincas Borba, porém, explicou-me que epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; fez-me notar que, por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número. Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste; mas esta pergunta era tão insensata, que ficou sem resposta (Assis, 2019, p. 356).

Mais uma vez, a pedagogia borbista parece consolar nosso protagonista diante das ruínas históricas por ele testemunhadas. Diante do contexto da Febre Amarela, que assolou o Rio de

Janeiro nas décadas de 50 e 70, conforme grifa outro profícuo leitor machadiano, Sidney Chalhoub, Quincas Borba novamente gasta sua capacidade filosófica e esclarecida para explicar a Brás Cubas que "epidemias eram úteis à espécie" em uma defesa dissimulada e cínica da "sobrevivência do maior número" (Assis, 2019, p. 356). Tal formulação escancara a qualidade satírica do pensamento de Borba, que destrona, em engenhoso artifício filosófico, discursos autoritários de maior circulação no contexto do fim do século XIX no Rio de Janeiro, tais como o darwinismo, o darwinismo social de Spencer e o positivismo de Comte. Deste modo, a *Paideia borbista-humanitista* reforça, na arquitetura da narrativa satírica, o terreno do Cinismo moderno, no qual os senhores deste mundo praticam "*uma insolência que trocou de lado*" (Sloterdijk, 2012, p. 166, grifo do autor):

> Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo (...) a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória (Assis, 2015, p. 23-24).

O trecho é revelador para nossa discussão, pois expõe a franqueza (marca *kynikoi*) afeiçoada à normalização dos interesses de quem ama a glória e tem "sede de nomeada" (profundamente desajustadas das práxis de filósofos como Menipo de Gadara e Diógenes de Sinope). Esse processo retórico, voltado à naturalização de tudo aquilo que se manifesta no nível sócio-histórico, afeta a zona pessoal da vida de Brás Cubas, mas também inspira sua atuação no âmbito público e coletivo: "Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem?" (Assis, 2015, p. 30). A contradição de uma sociedade forjada e mantida por aparências surge como verdade conformada na pena de Brás Cubas.

O capítulo CXVII, intitulado "O humanitismo", apresenta o mais completo tratado filosófico desenvolvido pelas pensadoras e pensadores machadianos. O humanitismo surge como nosso exemplo central das hipóteses de análise até aqui defendidas. Nele, o aparente paradoxo *kynikoi*-cínico, articulado acima, encontra seu desdobramento mais difuso. Trata-se, afinal, de pensamento alinhado aos "cinismos da hegemonia" (Sloterdijk, 2012, p. 166), na medida em que naturaliza os sofrimentos daqueles que são acometidos por epidemias e outras intempéries, mas que, meticulosamente, atuam como sátira de discursos autoritários à época. Nesse sentido, nossa discussão dialoga com leituras críticas de Roberto Schwarz, que apontará o humanitismo como "uma sátira à floração oitocentista de ismos, com alusão explícita à

religião comtiana da humanidade" (Schwarz, 2012, p. 164), e de Antonio Candido, que via, para além da noção de sátira, "uma conotação mais ampla, que transcende a sátira e vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio e um caso particular" (Candido, 2023, p. 31). Para compreendermos as engrenagens do tratado borbista, fiquemos com excerto explicativo da invenção filosófica:

> Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. O mesmo direi do indivíduo que estripa a outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude.
> Para que negá-lo? Eu estava estupefacto. A clareza da exposição, a lógica dos princípios, o rigor das consequências, tudo isso parecia superiormente grande, e foi-me preciso suspender a conversa por alguns minutos, enquanto digeria a filosofia nova. Quincas Borba mal podia encobrir a satisfação do triunfo (Assis, 2019, p. 341).

Em uma primeira mirada, damos sequência ao mesmo raciocínio de análise: o trecho nos oferece a fundamentação motriz do humanitismo, base do cinismo consolador e conformista indicado nas passagens anteriormente citadas. No espectro do filosofema totalizante, uma vez que todo homem é a "redução de Humanitas", "quaisquer que sejam as aparências contrárias", aquele que estripa é, também, estripado. Se levarmos em conta o esquema filosófico de Quincas Borba, algumas das mais brutais cisões definidoras das relações humanas nos enredos machadianos, tais como opressor e oprimido; jovens e velhos; proprietários e escravizados, são relativizadas e naturalizadas, como constitutivas da ordem natural do mundo. Com isso, dispensa-se atenção às diferenças fulcrais de todo homem – históricas ou sociais; psicológicas ou biológicas; religiosas ou filosóficas – para uma compreensão que dê conta do todo no curso da história humana:

> – Para entender bem o meu sistema – concluiu ele –, importa não esquecer nunca o princípio universal, repartido e resumido em cada homem. Olha: a guerra, que parece uma calamidade, é uma operação conveniente, como se disséssemos o estalar dos dedos de Humanitas; a fome (e ele chupava filosoficamente a asa do frango), a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera (Assis, 2019, p. 341).

Submete-se a realidade, tendo em vista as precariedades que afetam as vidas humanas pela fome, pela guerra e por outras intempéries, a uma livre e cínica manipulação. Este esforço consola a consciência melancólica de quem apenas assiste, em isolamento, em seu *lugarzinho*

de conforto, esses efeitos trágicos no mundo. A consolação atua de tal maneira que a necessidade de mudança, frente aos prejuízos humanos difundidos em toda parte, converte-se em normalização de cedência e parcimônia. Brás Cubas compreende as reflexões humanitistas no estatuto de grande sistema filosófico: "tudo isso parecia superiormente grande, e foi-me preciso suspender a conversa por alguns minutos, enquanto digeria a filosofia nova. Quincas Borba mal podia encobrir a satisfação do triunfo" (Assis, 2019, p. 341). O morto rumina o humanitismo, colhendo-o como consolo diante das catástrofes históricas impostas à sociedade brasileira na segunda metade do século XIX.

Nas palavras de Paulo Bezerra, em discussão sobre a obra de Dostoiévski, lemos que:

> como a verdade que predomina no mundo real é a da aristocracia, é ela também que vai predominar no reino dos mortos, mas com um adendo: é uma 'verdade desavergonhada', em perfeita sintonia com a verdade cínica da vida sem princípios acalentada pelo príncipe Valkovski, não havendo sequer necessidade de observância de qualquer preceito moral, como ocorre na sociedade do mundo real da qual esse reino dos mortos é metonímia (Bezerra, 2005, p. 126).

Machado de Assis explora de forma similar essa correspondência entre as leis do mundo material (dos vivos) e o mundo pós-sepulcro, dos diálogos dos mortos. Brás Cubas projeta em suas *Memórias Póstumas* os mesmos ideários que demonstrava ter em vida, quer dizer, explora-se a morte como forma de ampliar a defesa, a permanência e a naturalização de um modo de pensar que lhe é benéfico e compensador.

Essa discussão também encontra fundamento na base teórica do marxismo, que, assim como a obra de Machado, é desenvolvida no século XIX com alcances teóricos rumo ao XX. Nas palavras de Alfredo Bosi, em seu *Dialética da Colonização* (1992), com tais conquistas teóricas, percebemos finalmente o caráter ideológico profundamente impregnado em cada uma de nossas representações sociais e culturais. Assim, "A crítica histórica do século XX herdou esse olhar de suspeita" (Bosi, 1992, p. 195) e passou a questionar os discursos e as narrativas hegemônicas e bem aceitas.

Do mesmo modo, os narradores e filósofos de Machado de Assis são suspeitos ao olhar do leitor crítico – como, em diferentes termos, nos mostrou parte volumosa da crítica literária dedicada ao autor. Em 1960, temos a crítica Helen Caldwell chamando atenção ao caráter suspeito do narrador de Dom Casmurro; desponta, com isso, a índole suspeita dos narradores machadianos como centro de discussão de muitas das análises mais proeminentes das obras do autor. Em 1976, por exemplo, José Paulo Paes caracteriza o *Memorial de Aires* como "livro oblíquo e dissimulado" (Paes, 1985, p. 73). Dois anos depois, Alfredo Bosi em publicação

intitulada “Uma figura machadiana” (1978) grifa os desajustes entre a prática da personagem e os discursos do narrador Aires. Em 1990, Roberto Schwarz chama atenção para a arbitrariedade e a volubilidade do defunto autor como “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (Schwarz, 2012, p. 18). São todos trabalhos nos quais fundamentamos a compreensão de uma relativização (deformação) das verdades sociais em formulações que pretendem solucionar as contradições sociais.

Compreendemos que essa relativização cínica, que atua nas engrenagens da filosofia do humanitismo, reinterpreta as intempéries sócio-históricas testemunhadas a cada século em uma retórica afeiçoada à tradição do Esclarecimento platônico-iluminista. Isso ocorre porque as forças motrizes e históricas, que estruturam as bases de toda sociedade, são interpretadas por uma roupagem idealista e se revelam leis naturais do humano e de *humanitas*, “princípio universal, repartido e resumido em cada homem” (Assis, 2010, p. 254). Ainda nos valendo do “olhar de suspeita” da crítica marxista, indicada por Alfredo Bosi, vale a pena nos determos em reflexão de forte elucidação neste embate entre sátira realista *versus* idealismo, desenvolvida por Marx e Engels. Trata-se de pensamento localizado no livro *A Sagrada Família* (1845). Na obra, os autores tecem críticas ao pensamento deliberadamente alheio (poderíamos dizer, insulado) à realidade concreta da classe trabalhadora. Em certo momento, elabora-se interessante raciocínio alegórico que alumia os fundamentos da nossa discussão. Fiquemos com a passagem:

> Quando, partindo das maçãs, das peras, dos morangos, das amêndoas reais eu formo para mim mesmo a representação geral “fruta”, quando, seguindo adiante, imagino comigo mesmo que a minha representação abstrata “a fruta”, obtida das frutas reais, é algo existente fora de mim e inclusive o verdadeiro ser da pera, da maçã etc., acabo esclarecendo – em termos especulativos – “a fruta” como a “substância” da pera, da maçã, da amêndoa, etc. Digo, portanto, que o essencial da pera não é o ser da pera, nem o essencial da maçã é o ser da maçã. Que o essencial dessas coisas não é sua existência real, passível de ser apreciada através dos sentidos, mas sim o ser abstraído por mim delas e a elas atribuído, o ser da minha representação, ou seja, “a fruta” (Marx; Engels, 2011, p. 83).

A representação idealista do “ser fruta” surge como filosofia que, se exposta por Quincas Borba, provocaria o mesmo fascínio em Brás Cubas, devido à “clareza da exposição, a lógica dos princípios, o rigor das consequências” (Assis, 2019, p. 314). O exercício especulativo organiza-se em uma perfeita lógica, que funciona e convence, se mantido apenas no ponto de vista das abstrações da subjetividade do filósofo. Nos volteios idealistas do pensamento sério, a análise refuta as diferenças materiais e concretas da maçã, da pera e do morango para alinhá-la à verdade autoritária e inquestionável de que todas compartilham uma mesma essência, o

"ser fruta". Compreendemos o esforço *borbista* em torno de *humanitas*, enquanto "verdade" compartilhada por todos os indivíduos, como filosofema especulativo amparado nas mesmas idealizações abstratas.

Neste ponto, mais uma vez, nosso pensamento encontra-se com a *Dialética do Esclarecimento*, que já indicava: "A abstração, que é o instrumento do esclarecimento, comporta-se com seus objetos do mesmo modo que o destino, cujo conceito é por ele eliminado, ou seja, ela se comporta como um processo de liquidação" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 24). O destino, enquanto fatalidade imposta pela mundividência mítica e primitiva, refutado pela modernidade cartesiana, passa a ser substituído por fator que, igualmente, afunila a existência humana a uma "liquidação": a abstração. Daí o caráter ensimesmado que irmanam o pensador esclarecido, proprietário de uma razão que governa o mundo, e o homem do subterrâneo, contemplador da própria "ponta do nariz", que faz caber todo o mundo em suas próprias sublimações. O Brás Cubas que ri, filosoficamente, da assustadora e supersticiosa reação de D. Euzébia frente à borboleta preta, deixar-se cair no engano das armadilhas do esclarecimento meramente abstrato e autoritário, na medida em que se afeiçoa a um conhecimento ensimesmado, fruto de volteios que anulam e desprezam os fatores materiais e externos de que se compõe a existência humana.

O exercício de matriz idealista, deste modo, quando posto em respondibilidade com o fenômeno histórico e com as realidades vivas das coletividades populares, perde sua legitimação. A narrativa subterrânea atua nesse direcionamento. Retira tais ideias do esclarecimento hegemônico, no qual elas "se encontram no topo e brilham na luz de todas as atenções" (Sloterdijk, 2012, p. 157), e as submete a um rebaixamento corrosivo e solvente. Na tradição plantonista, fonte reconhecida do pensamento esclarecido indicado por Adorno e Horkheimer, "a matéria vem abaixo, simples reflexo da ideia, uma sombra, uma mancha" (Sloterdijk, 2012, p. 157); na linhagem luciânica das narrativas subterrâneas, contudo, a matéria torna-se "o centro de todos os interesses" (Bakhtin, 2010, p. 323) e o subterrâneo – infernal, luciférico e inacabado – impõe o "movimento vertiginoso", no qual "todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal" (Bakhtin, 2010, p. 325). Por isso, assim como não há "teorias ou sistemas de teorias no *Corpus Lucianeum*" (Brandão, p. 27), pois se trata de produção literária que "se efetiva como diálogo, não como monólogo sistematizador" (Brandão, p. 27), em Machado também os sistemas são todos parodizados e satirizados, com uma finalidade solvente e risível. No caso específico do humanitismo, nota-se um desdobramento tanatográfico, pois se apresenta ao defunto autor como consolação conformista das intempéries do Brasil epidêmico e escravocrata, mas se revela, no revestimento

da narrativa subterrânea, enquanto discurso de base satírica, destronador dos "ismos" hegemônicos e bem aceitos nos tempos do autor. Assim, Quincas Borba, pelos exageros sério-cômicos de suas formulações pretensamente filosóficas, transgride o viés ideológico captado por Brás Cubas e submete seus valores a uma crítica satírica.

Tendo em vista este e outros elementos transgredientes, já indicados em nosso capítulo, que Brás Cubas, sentindo-se "transformado na *Summa Theologica* de S. Tomás" (Assis, 2019, p. 38), materializa-se em reminiscências póstumas. O morto intuía ser verdade dogmática e apodíctica, representada pelo contributo de São Tomás de Aquino, mas faz cabriolas em livro de dúvidas, corroído pela ação do tempo e dos vermes.

Talvez, neste sentido, o capítulo "O Delírio" seja o mais emblemático para nossa leitura, pois sugere em título transgressão que pode aproximar o homem do subterrâneo da narrativa subterrânea. Isso porque, no âmbito das discussões aqui desenvolvidas, os momentos de maior lucidez da narração do defunto autor não consiste nos instantes em que ele defende suas teorias e/ou as ideias de outros ideólogos, mas nos momentos em que o morto se vê confrontado com a impossibilidade de um saber pleno e acabado. Em tal capítulo, conforme já indicamos, Brás Cubas viaja a galope de um hipopótamo e vislumbra passagens seculares, por toda a história humana. A viagem o levaria até o último dos séculos, que o agraciaria com "a decifração da eternidade" (Assis, 2019, p. 45). A resolução da viagem excepcional, contudo, fere a expectativa do espectador do abismo: "Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último – o último! Mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século" (Assis, 2019, p. 46). Embora prenuncie a decifração resolutiva, o delírio, pelo caráter ilógico e experimental em que se configura, revela-se circunstância inapropriada para a obtenção de verdades decisórias.

A disposição aberta, que se afasta dos princípios matemáticos do tempo e do espaço, bem como da linearidade que rege o mundo material, representa uma aventura delirante performada pelo Brás Cubas. A viagem afasta o defunto autor das leis que governam o mundo e da vida material:

> talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo – menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato *Sultão*, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (Assis, 2019, p. 46).

O delírio estiliza rupturas contínuas com os preceitos convencionais da existência material e, em artifício alegórica, sugere o rompimento com as normas sociais e com as

narrativas predominantes. Assim, à medida que "os contornos perdiam-se no ambiente" (Assis, 2019, p. 41) e a viagem alcançava rapidez que escapava à compreensão humana, a exatidão racional, ligada ao tempo e ao espaço, é suplanta pela experiência excepcional da jornada alucinante. Desse modo, o delírio tem como desenlace a transformação do hipopótamo, meio de transporte por meio do qual se efetivou a épica jornada transecular, no gato Sultão, animal doméstico que faz o enfermo retornar ao tédio do cotidiano de sua vida ordinária. Trata-se, de todo modo, de uma deterioração de verdades bem aceitas pelo pensamento convencional. A configuração épica da viagem em delírio, bem como as pretensões desvairadas da mente enferma, transforma-se em exageros satíricos por meio do "riso desfigurado" (Silva Junior, 2009, p. 143) personificado em Pandora, a figura absurda de mulher que se apresenta a Brás Cubas.

Com isso, adentramos em nossa consideração derradeira a respeito da obra de 1880/1881. Embora a narrativa subterrânea situe-se em um nível circundante e alheio aos horizontes do morto narrador, o delírio descrito experimenta uma aproximação transgressora que obriga o nosso protagonista a encarar a vida como flagelo e escancara a instabilidade da "esperança, consolação dos homens" (Assis, 2019, p. 43). A repercussão transgressora do procedimento nos permite, de modo acertado, adjetivá-lo como catabático, no *lato sensu* do termo, referente à "transposição de todos os limites da experiência comum" (Sousa, 1975, p. 24). Por mais que a situação de morto apresente-se como circunstância excepcional por meio da qual todo o livro foi escrito, reconhecemos no delírio o incidente propriamente transgressor, pois aproxima o homem do subterrâneo, isolado do mundo externo, da narrativa subterrânea, atenta ao desenfreado curso da história humana, revelado pelo hipopótamo. Tendo em vista que "o passado é iluminado pela luz dos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história" (Löwy, 2005, p. 60), a poética vermicular abre brechas para que o defunto autor possa deslumbrar, em condução selvática, as luzes luciféricas de um sol no palco da história, que o paralisam diante da incompreensão.

Assim, o delírio faz ressoar, na esfera do enredo de Brás Cubas, o riso destronante da mundividência sério-cômica. Por isso, assim como "o riso carnavalesco ambivalente destrói tudo o que é empolgado e estagnado" (Bakhtin, 2018, p. 151), a experiência insólita do moribundo o faz fugir dos seus limites comuns, fazendo-o perceber os limites da própria percepção e das filosofias que defende. A viagem excepcional, possível paródia das catábases antigas, empreendidas para se obter um conhecimento determinante, escancara que, no domínio da história humana, as verdades que pairam no ar, como discursos cheios de autoridade, são rebaixadas a uma corrosão solvente e dispersiva, efeitos da "correnteza do tempo" (Flusser,

2008, p. 33). A narrativa subterrânea estiliza essa corrosão histórica para corroer as sínteses do mundo, que se apresentam como postulados dogmáticos detentores da verdade.

Antes de saltarmos para o *último* "herdeiro universal" (Assis, 2015, p. 747) do filosofema humanitista, o macróbio Aires de 1908, importa dizer que outros títulos machadianos, publicados nesse intervalo, também ofertaram poéticas vermiculares detentora de efeitos estilístico-filosóficos semelhantes aos que foram pontuados até o momento. O *Quincas Borba* (1891), por exemplo, romance que avoluma os efeitos da sátira humanitista, retoma o filósofo homônimo, que propaga uma "filosofice" para defender que "A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação" (Assis, 2015, p. 741). A relativização absurda e cínica ressurge no romance de 1891, em configurações semelhantes às das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para revelar, por meio da onisciência narrativa, os brutais prejuízos humanos na história de Rubião.

Tratamos, sumariamente, para fins de um melhor direcionamento de nossa discussão, de obras imprescindíveis para a poética vermicular consolidada por Machado de Assis. Seguimos, agora, para a entrada do século XX, período no qual o escritor viveu seus últimos 8 anos de vida e de solidão.

O *Esaú e Jacó* (1904), título com o qual também já dialogamos neste capítulo, apresenta o narrador diplomata em interação com os casos dos gêmeos Pedro e Paulo. No início do romance, a cabocla do morro prevê que as brigas dos irmãos no ventre da mãe também seguiriam após o nascimento, com o consolo de que "serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios" (Assis, 2015, p. 1049). Aires, atuando na contramão do oráculo, tenta conciliá-los, mas falha, pois o contraditório, no livro, é sócio-histórico, representa um país de práticas exploratórias revestido em discursos liberais. As contradições, republicanas e monarquistas; liberais e escravocratas, são inconciliáveis nas práticas humanas, embora atenuadas pela retórica de parcimônia do Conselheiro.

Partamos, portanto, para a derradeira narrativa subterrânea de Machado de Assis, o *Memorial de Aires*. O sexagenário trata-se de personagem parasitária (na acepção descrita em Luciano de Samósata) à roda de quem a poética vermicular de 1908 manifesta-se. Esse homem do subterrâneo, conferido de reclusão aproximada àquela localizada no romance de 1881, surge na entrada do século XX para explorar o insulamento e, por meio da "escrita solitária do diário", "dizer o que se pensa" (Bosi, 1999, p. 129-130). Tal elemento, base da polifonia romanesca, abre portas para que a narrativa escancare, por meio do *Kynismos* satírico, o Cinismo de seus homens do subterrâneo. A liberdadade ético-estético-ideológica, com que tais narradores-personagens compõem e transitam na polifonia satírica de Machado, coloca suas produções no

grupo de narrativas subterrâneas por nós estudadas. Sua distinção fulcral reside, como notamos na leitura dos diálogos luciânicos, em não-síntese do mundo, viabilizada pela experimentação estilística do subterrâneo literário.

O enredo do romance contempla "parte relativa a uns dois anos (1888-1889)" (Assis, 2015, p. 1197) e consiste em reflexões de Aires a respeito da solidão do casal Aguiar e do amor dos jovens Fidélia e Tristão. O recorte temporal do diário desponta-se com o aniversário de um ano do retorno do diplomata ao Brasil e desenvolve-se em torno da "aposta de Deus e de Mefistófeles" (Assis, 2015, p. 1199), que o narrador fizera com mana Rita, sobre se Fidélia voltaria a se casar após a morte do esposo. O casal Aguiar, que a estima como filha, sofre com a solidão deixada por Tristão, afilhado que fora para a Europa há anos e que nunca mais dera notícias. Após o anúncio por cartas, Tristão retorna ao Brasil, gerando enorme estado de euforia no casal de velhos. Fidélia e Tristão apaixonam-se e retornam à Europa, deixando os velhos sozinhos no Brasil, em completa desesperança e solidão.

Aires, espectador dos amores dos jovens e do abandono dos velhos, lança mão de sua liberdade de insulado para refletir sobre os dramas amorosos averiguados em seus diários. A narrativa subterrânea coloca-se na contramão do enredo e satiriza a capacidade analítica do Conselheiro Aires. Deste modo, somos apresentados a outro narrador suspeito, em cujo diário alguns episódios ficam "mais fixo e mais claros que outros" (Assis, 2015, p. 1249). Pela liberdade de autoconfissão e franqueza, Aires assume não dar conta da totalidade da história contada – "perdoe-me a sua memória, se não é verdade. Tudo isso vai longe" (Assis, 2015, p. 1228), mas não abandona sua pretensão de decifrar as *personas* com quem convive e seus comportamentos. Tal disposição pode-se revelar de forma mais nítida no seguinte trecho:

> Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (Assis, 2015, p. 1214).

O excerto dá volteio reflexivo bastante ilustrativo do fenômeno que desmembramos. No palco da liberdade do isolamento de escrita, o diplomata sexagenário performa a mesma franqueza de espírito explorada por Brás Cubas. Não obstante o receio de que outros possam lê-lo, o narrador desenvolve "autoinforme-confissão" (Bakhtin, 2011, p. 128) na plena liberdade do experimentalismo prosaico. Nessa arena, a última narrativa subterrânea de Machado de Assis repete o feito da composição do defunto autor, deixa que seu homem do subterrâneo tire a

máscara de *voz dos interesses gerais*[4] e deixe à mostra suas pretensões pessoais. O hiperfoco do Conselheiro pelos acontecimentos que transitam apenas na esfera privada, portanto, ganha centralidade em sua narração. Ao mesmo tempo, os fatos de significativa repercussão social, tais como a abolição da escravatura, de 1888, são tratados com displicência, como episódios de menor importância.

O núcleo de nossa análise sustenta-se na compreensão de que, uma vez que "o autoinforme-confissão por princípio não pode ser concluído por não haver para ele elementos transgredientes que lhe dêem acabamento" (Bakhtin, 2011, p. 131), a poética vermicular potencializa as brechas deixadas pelo sexagenário e escancara o fracasso de sua pretendida "narrativa seguida" (Assis, 2015, p. 1197). Deste modo, a narrativa subterrânea fundamenta-se em estilização satírica da conduta de seu dirigente, a contrapelo da focalização aos amores triviais feita pelo homem do subterrâneo, extrai um "saber das terras distantes" (Benjamin, 1987, p. 199) – do baixo material e social.

Mesmo quando assuntos relacionados a questões do âmbito social surgem nos manuscritos do Conselheiro, nota-se seu desinteresse em discorrer a respeito dos mais desafortunados. Verificamos exemplo dessa conduta em passagem do dia 15 de abril de 1888, na qual nosso sexagenário recorda o pacto entre Tristão e Fidélia no que diz respeito à herança legada à moça pelo Barão de Santa-Pia, seu pai:

> Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-las aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça? É outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra coisa neste mundo mais interessante (Assis, 2015, p. 1295).

No trecho, observamos questionamento a respeito do que se sucederá com os libertos após a "boa vontade" de Fidélia, em lhes deixar ficar com a fazenda: "Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça?". Quer dizer, seriam os ex-escravizados, sem nenhuma preparação financiada pelo estado que os reintroduzisse à sociedade como libertos, capazes de gerir as terras deixadas a eles e cuidar dos negócios como fazia o falecido Barão? De certo modo, por uma "vocação de descobrir e encobrir" (Assis, 2015, p. 1170), o narrador desinteressa-se pelo evidente abandono público do povo escravizado e, precisamente nesta conduta, abre portas para o debate histórico, visto pelo "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252) da narrativa satírica.

---

[4] Expressão extraída de discurso escravista, feito na Câmara pelo deputado Andrade Figueira, contra a Lei do Ventre Livre em 1871, que Alfredo Bosi (1992) se utiliza para grifar o "olhar de suspeita" (Bosi, 1992, p. 195) com o qual devemos analisar os discursos hegemônicos das práticas sociais, políticas e culturais.

A ação vermicular resulta da estilização do silêncio frente às *forças produtivas* escravistas – para ficarmos com expressão marxista-benjaminiana – em evidência naquele período. A indiferença do narrador e das personagens a tais questões, porque focados nos casos de amores entre Fidélia e Tristão, ergue a poética vermicular em narrativa esburacada e carcomida, própria do "caráter não-definitivo (...) do Memorial de Aires" (Medeiros, 2017, p. 97), que nunca se revela por inteiro. Por essas veredas, o verme, despontado do poema de 1870 à prosa de Machado, chega no ano derradeiro de sua atuação literária evidenciando as fragilidades das estruturas do pensamento totalizante. Assim, a narrativa subterrânea escancara os imensos defeitos de posições hegemônicas – carregadas de idealidades autoritárias desajustadas com as realidades várias, do âmbito social.

Aqui, outro quiasmo se revela em nosso pensamento: a narrativa subterrânea explora o absconso para revelar o insulamento do homem do subterrâneo. O pensamento de Hermenegildo Bastos, a respeito de *Esaú e Jacó*, também encontraria aplicação certeira no romance-diário: "quem narra não está em situação privilegiada em comparação com os demais personagens, também é prisioneiro das engrenagens da máquina" (Bastos, 2012, p. 66). Assim, a sátira machadiana revela o autoisolamento de uma classe que, guiada por seus próprios interesses, subordinada da "máquina" da reprodutibilidade ideológica e alienante, desconectou-se das coletividades trabalhistas que lhe servem de força motriz – mantêm-se insuladas em seus próprios desejos.

Em passagem registrada no dia 14 de maio de 1888, quer dizer, um dia após a sanção da Lei Áurea, temos situação embaraçosa protagonizada pelo Conselheiro Aires e o casal Aguiar que exemplifica essa conduta de ilhados, da qual falávamos. Trata-se do diálogo abaixo:

> Era a primeira reunião do Aguiar; havia alguma gente e bastante animação. Rita não foi; fica-lhe longe e não dá para isto, mandou-me dizer. A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:
> – Felicito-os.
> – Já sabia? Perguntaram ambos.
> Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público? Chamei o melhor dos meus sorrisos de acordo e complacência, ele veio, espraiou-se, e esperei. Velho e velha disseram-me então rapidamente, dividindo as frases, que a carta viera dar-lhes grande prazer. Não sabendo que carta era nem de que pessoa, limitei-me a concordar:
> – Naturalmente.
> – Tristão está em Lisboa, concluiu Aguiar, tendo voltado há pouco da Itália; está bem, muito bem.
> Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo.
> (Assis, 2015, p. 1217).

Depois de anos em silêncio, o afilhado do casal Aguiar, Tristão, envia-lhes carta sobre sua estadia e tal evento "domina" e omite o fato histórico consolidado na mesma data. O prazer particular, dos homens e da classe ensimesmada, ganha centralidade em detrimento da viravolta histórica testemunhada. O evento coletivo, imprescindível para as vidas exploradas e violentadas pela estrutura social escravocrata, torna-se plano de fundo, mero acessório e marcador temporal, no centro dos interesses hegemônicos.

A poética vermicular surge na cena da narrativa subterrânea para denunciar a perspectiva manipuladora da classe insulada em si mesma. Para isso, o romance faz brotar em seu tecido esburacado pela ação vermicular cosmovisões dialógicas com a atualidade viva, cujo suporte central é o *Kynismos* desmascarador. Isso também se revela, mais à frente no manuscrito, quando lemos outra confissão de diário:

> Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira, – esta fazendeira da cidade, que vai casar na cidade. Já se fala no casamento com alguma insistência, bastante admiração, e provavelmente inveja (Assis, 2015, p. 1294).

O conselheiro, que na atuação discursiva e imediata do âmbito social policia-se a todo instante, "por causa do ofício diplomático" (Assis, 2015, p. 1240), na autoinforme-confissão do isolamento reflexivo não se importa em revelar os imensos defeitos de sua narração – "não me lembra se fiz", "não me interessando em nada", etc. Deste modo, a narrativa subterrânea estiliza a conduta do homem do subterrâneo e satiriza a "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 43) como ferramenta de autoconservação do macróbio parasita.

Em decorrência disso, concordamos com John Gledson quando diz: "Para entender o *Memorial de Aires*, acho que precisamos, até certo ponto, considerar seu enredo paradigmático ou alegórico" (Gledson, 1986, p. 247). Neste caminho, da compreensão de uma representação alegórica, performada pela própria narrativa, do descaso dos donos de poder, chegamos a uma narrativa oculta (subterrânea) que eclode à medida que o enredo é ruminado.

A esse respeito, já destacamos em trabalho dissertativo:

> O cansaço da velhice e o formato de diário incitam uma ruminação corrosiva que faz da "narração seguida" (ASSIS, 2015, p. 1197), anunciada na advertência do livro, um conjunto de relatos inconclusivos e suspeitos, pois limitados pelo olhar duvidoso e pela memória sexagenária do conselheiro. O quebra-cabeça de que constitui toda a narrativa permanece incompleto, repleto de vazios situados entre os relatos registrados, até o final dos registros (Paula Neto, 2021, p. 85).

Deste modo, a poética vermicular manifesta-se no *Memorial de Aires* como a derradeira composição senil do autor em autoconsciência narrativa: “Meu velho Aires, (...). Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo” (Assis, 2015, p. 1235). A narrativa subterrânea, aproveitando-se de tais configurações, empreende exercício *kynikoi*, pois edifica “gêneros baixos e extraliterários, como o testamento ou o diário, em produções literárias plenas com motivos satíricos” (Branham, 2007, p. 99), para retirar as máscaras dos partícipes da dramaturgia da sociedade carioca oito-novecentista.

Assim como Brás Cubas, o Conselheiro Aires coloca-se como mediador – com a “complacência de compasso aberto aos dois extremos” (Paes, 2015, p. 170) – nos moldes dos diálogos socráticos, mediados pelo filósofo ateniense, na busca por um conhecimento acabado (alegoricamente associado às luzes do sol platônico). A poética vermicular o submete a uma dissolvência satírica para gestar saberes dispersivos e inacabados (associado ao sol nascente da experimentação luciânico-menipeia), responsivos à impossibilidade de uma definição monológica desenvolvida sobre o fenômeno histórico e suas catástrofes. Uma vez que, nas reminiscências machadianas, “Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão” (Assis, 2015, p. 726). Assim, a narrativa subterrânea, pela corrosão vermicular promovida em terreno machadiano, revela o fracasso do narrador ao tentar evocar fidedignamente os fatos. Todas as “veleidades sexagenárias” (Assis, 2015, p. 1242), os pretensos volteios filosóficos e os palpites a respeito do futuro não consumam o objetivo a que se propõem, uma compreensão da totalidade do mundo observado.

Em um dos seus relatos, Aires ainda revela: “Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir. Esta Fidélia foge a alguma coisa, se não foge a si mesma” (Assis, 2015, p. 1258). Seu gosto pela conclusão, quando confrontado com a impossibilidade de uma compreensão completa, o leva a crer que as *personas*, analisadas pelo seu olhar de espectador, é que estão escapam a “alguma coisa”. De fato, tudo lhe escapa da compreensão, pois no curso das histórias (pessoais ou coletivas) nada se mantém inabalado. A estrutura reminiscente, em fragmentos de diário, corrobora isso, pois submete as pessoas e as ideias a uma corrosão que torna suspeita a percepção do narrador. Os casos por ele descritos são descritos, afinal, por um dispersivo desdobramento reminiscente, “a sombra da sombra de um assunto” (Assis, 2015, p. 1238).

Em um dos momentos nos quais observava Fidélia, seu “objeto de estudo” (Assis, 2015, p. 1215), o diplomata registra: “Ao cabo eu já me vou conformando com a viuvez perpétua da

bela dama, se não é ciúme ou inveja de a ver casada com outro. Já me parece realmente que Fidélia acaba sem casar" (Assis, 2015, p. 1225). A aposta do Conselheiro não se concretiza e Fidélia se casa com Tristão. Sendo ou não uma previsão que vise a uma autoconsolação, como o próprio narrador sugere posteriormente, é fato que o "objeto" de apreciação de Aires escapa-lhe das mãos e da compreensão. A memória e as emoções enfraquecem a veracidade e a certeza do narrador, que confessa: "o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima" (Assis, 2015, p. 1238).

O narrador das memórias diárias também se coloca a serviço de uma incansável, ao mesmo tempo que ineficaz, conciliação das pessoas que transitam no enredo. Em decorrência da insolúvel contradição das forças, políticas e amorosas, que se contrastam, dissimula-se a impossibilidade de conciliar e dar conta de "todo o processo da criação" (Bezerra, 2005, p. 92). Assim, o inacabamento prosaico surge como marca primordial da discursividade subterrânea, radicalmente diversa da anunciada "narrativa seguida" (Assis, 2015, p. 1197) indicada na advertência do livro, que não se consuma.

Tais elementos fomentam importante relação dos manuscritos de Aires com as *Memórias Póstumas* e com o *Quincas Borba* (1891). Localizamos, desde trabalho dissertativo (2021), o episódio crucial do diálogo entre os romances na declaração de Aires: "eu terei engolido um cão filósofo, e o mérito do discurso será todo dele" (Assis, 2015, p. 1259). Trata-se de confissão que o aloca na tradição de personagens cínicas da prosa machadiana, pelo resgate que faz ao "cão filósofo" Quincas Borba e ao *kynikoi* antigo.

Assim, o *Cinismo da narração* (Ribeiro, 1999) revela-se por meio do *Kynismo* da narrativa subterrânea. O desinteresse do narrador ao discorrer sobre temas que fujam do esquadro das relações pessoais e amorosas entre Fidélia, Tristão, o casal Aguiar e Mana Rita, ilustra o caráter dobrado da sátira que, na contramão do que pretende o narrador, interessa-se em denunciar as mazelas anônimas desprezadas pela atenção do diplomata: "Lá se foi Santa-Pia para os libertos que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas" (Assis, 2015, p. 1286). Nesse sentido, enquanto os velhos "vão mais depressa que os mortos" (Assis, 2015, p. 1293) em uma obra centrada nos amores dos jovens, os recém-libertos vão ainda mais depressa ao vazio do esquecimento de um narrador à roda de si mesmo.

O esforço de "compasso aberto" (Paes, 2015, p. 170) pressupõe uma conciliação que, no âmbito das práticas sociais, não se efetiva. Composto pelas mesmas dissimulações cínicas do defunto autor, o Conselheiro Aires finge pacificar, pautado no ofício diplomático, o que, no curso da história e dos desencontros humanos, é continuamente polêmico e disperso – evocamos desde os episódios com os inconciliáveis gêmeos Pedro e Paulo do *Esaú e Jacó*, até o fracasso

de unir juventude (Fidélia e Tristão) e velhice (Casal Aguiar e o próprio diplomata) no *Memorial de Aires*. Deste modo, "o tom chistoso da narrativa ensina a gaia ciência, a forma do conhecimento em que a contradição é consentida" (Souza, 2006, p. 181) como forma de ser respondível às transformações e contradições do tempo histórico de Machado de Assis.

Esse apaziguamento, fingido e nunca consumado, parece herdar a mesma lição borbista em sua conduta diplomática – "acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la" (Assis, 2010, p. 282). O desprezo pelos sofrimentos alheios – base de um pensamento que entende o mundo como palco possível de uma pacificação diplomática – encontra no esforço humanitista, da relativização dos danos históricos, seu embasamento filosófico: "Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; são confissões de fraqueza, e eu nasci com tédio aos fracos" (Assis, 2015, p. 1240).

Na passagem do dia 30 de setembro de 1888, a questão angaria interessante aprofundamento. Embora extenso, evocamos o trecho integralmente:

> Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias – que então chamaria capítulos – encontrei na rua a viúva Noronha [Fidélia], trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dois sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dois capítulos, ou os faria muito diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra da imaginação.
> Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto (Assis, 2015, p 1251).

Nas palavras do diplomata, a vida é mais bem representada pelas simetrias, a contradição seria mais apropriada para a "obra da imaginação", na qual ele não se reconhece como autor, embora sua imaginação seja a instância condutora de toda a narrativa. A cisão defendida, entre a "verdade exata" e a variedade das "composições imaginadas" parece reproduzir o confronto central do gênero romanesco, em acordo com a perspectiva de Milan Kundera, por nós já apresentada: o *ego* pensante da modernidade cartesiana em luta com o *ego* imaginário ensaiado pela ficção cervantina. Reconhecendo, na vida, simetrias regentes, o curso das coisas apresenta-se para o narrador como "repetição de atos e meneios". A estrutura romanesca, contudo, profundamente assentada na imaginação quixotesca, como já mostramos,

deteriora, pela estilização vermicular, a visão simétrica e precisa dos fatos, defendida pelo narrador.

No desfecho do romance, observamos que as contradições e os descompassos, próprios das "composições imaginadas", conduzem o romance. A "verdade exata", pretendida pelo narrador, na busca por uma conciliação simétrica que solucionasse o drama humano, não se sustenta na disposição romanesca. A consolação, quando posta em confronto com as contradições históricas e o fracasso social, torna-se indefensável. Assim, os velhos descritos na última cena do romance "queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos" (Assis, 2015, p. 1293).

O arremate do enredo resulta da impossibilidade de que a retórica diplomática do velho sexagenário concilie os "dois extremos" (Paes, 2015, p. 170) da vida. A narrativa subterrânea escancara o falseamento dessa retórica ao estilizar as incontornáveis e contraditórias cisões exploradas pelo romance: juventude e velhice; república e monarquia; ou simplesmente deus e o diabo. Deste modo, a poética vermicular "não permite que nenhum desses momentos da sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral" (Bakhtin, 2018, p. 189). O romance, veículo fundamental para a prosa experimental em tempos de catástrofe, assume estrutura fugata capaz de fazê-lo dialogar com o conhecimento luciférico, histórico, fornecido pelas luzes subterrâneas que ainda seguem irrompendo, à atualidade viva, do sol nascente luciânico.

Assim, as discussões em torno das narrativas subterrâneas encontram assento seguro nas obras analisadas. Na cena da literatura machadiana, a poética vermicular responde, social e historicamente, às "forças subterrâneas" definidoras das contradições sociais captadas pela narrativa. Tendo em vista o gaiato saber, espera-se na sátira machadiana "que se aprenda 'a arte da consolação daqui de baixo', que se aprenda a rir, pois 'talvez, em consequência disso, rindo, mandareis um dia ao diabo toda essa consolação metafísica – a começar pela própria metafísica" (Machado, 2006, p. 238). A poética vermicular, espraiada em narrativas senis, porquanto pavimentada na memória de macróbios sexagenários, herda qualidades luciféricas para edificar consciência gaiata, respondível ao baixo catabático.

A consciência narrativa movimenta-se na estilização vermicular fundadora de uma linguagem corroída e corrosiva. Assim, as categorias de análise discutidas em nosso capítulo teórico conjugam-se, na obra machadiana, na relação satírica entre o velho e a poética vermicular. Machado se vale da distinção entre o narrador e a narrativa para submeter o defunto autor e o diplomata a uma "função de denúncia" (Brandão, 2006, p. 41). A narrativa subterrânea, confiável pelo jogo satírico de desmascaramento, revela que o narrador deve ser lido com "olhar

de suspeita" (Bosi, 1992, p. 195). Deste modo, no centro da crise histórica e social absorvida pela obra, "a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessárias" (Nietzsche, 2007, p. 100) e possível na arena da matéria literária telúrica.

Podemos encaminhar nosso capítulo machadiano com imagem alegórica localizada em crônica de 11 de junho de 1893 de *A Semana* (1893), na qual o cronista declara: "Certamente, este mundo é um baile de casacas alugadas" (Assis, 2015, p. 925). A menção que fizemos a certa dramaturgia da sociedade carioca oitocentista previa tal referência. A cena de um grande baile no qual os integrantes alugam suas roupas e máscaras compõe sátira ilustrativa das reflexões que encetamos. Deste modo, para fins de exemplificação, embora Brás Cubas e o Conselheiro Aires configurem-se como ideólogos embevecidos pela "falsa consciência esclarecida" (Sloterdijk, 2012, p. 34), as "memórias cínicas de Brás Cubas" (Ribeiro, 1996) e Aires lançam mão da poética vermicular para se colocar como palco de permanência *kynikoi*-satírica.

A imagem da escrita hebdomadária compensa em nosso desfecho, pois indica essa dramaturgia do Cinismo moderno, que deforma as verdades discursivamente – na tentativa de fazê-las caber em seu falseamento esclarecido. As casacas alugadas, e não poucas vezes desajustadas, são os discursos hegemônicos; os corpos, sufocados pelas roupagens, que não lhes cabem, são as verdades motrizes – sociais e históricas – ignoradas pelos interesses do narrador; o fracasso do baile, tendo em vista o completo mal-estar disfarçado pelos participantes, é a saturação sério-cômica da narrativa subterrânea. O narrador dissimula essas verdades absconsas, despreza a força concreta e social, ampara-se nas roupagens de um narrador cínico e sorri, obliquamente, de tudo isso.

Se cabe uma conclusão para tais reflexões, constatamos que, embora Brás Cubas e o Conselheiro Aires não integrem o campo filosófico da Antiguidade Clássica, próprio do *Kynismos*, como Diógenes e Menipo, a "decomposição biográfica" (Silva Junior, 2008), em sociedades do capitalismo sádico (Silva Junior; Lima, 2019), arquiteta uma risada desfigurante que movimenta similar "efeito solvente e volatizante da atuação canina autoconsciente dos próprios Cínicos" do mundo antigo (Kinney, 2007, p. 322-323). Deste modo, a narrativa subterrânea machadiana "revelou a grande capacidade do gênero [menipeico] para experimentar as diversas tendências de sua época, recriou o diálogo no reino dos mortos de Luciano" (Bezerra, 2005, p. 163) e se revelou fenômeno transmissor das luzes do sol nascente da não-síntese luciférica.

Definimos, neste capítulo, a poética vermicular como arquitetônica edificada por Machado de Assis para – à volta dos episódios revisitados pelo velho, por meio "da memória

ou da reflexão" (Assis, 2015, p. 1238) – submeter a realidade figurada pela estrutura roída a uma deterioração estilística, reminiscente e satírica.

2.2 A criança e a poética catastrófica de José J. Veiga

Tendo em vista o tempo de atividade literária, cinquenta anos afastam o autor carioca anteriormente discutido do escritor José J. Veiga, tema deste capítulo. Nossa entrada à produção do autor goiano filia-o a uma linhagem romanesca brasileira, de invenção machadiana, mesclada ao fantástico experimental (Bezerra, 2018) e às tradições geopoéticas (Silva Junior, 2016), dos interiores dos brasis periféricos. O desempenho do autor na exploração do fantástico, da alegoria e da sátira inscreve sua produção no campo das novas narrativas subterrâneas do século XX. O inacabamento prosaico também coopera com esse papel, pois efetiva a liberdade discursiva e filosófica que nos guia ao subterrâneo literário do centro do país, em Goiás. Essas instâncias auxiliam a obra veiguiana a figurar as transformações sociais tensionadas pelas vozes e ideias que transitam no palco da literatura goiana.

Neste capítulo, reconhecemos os ingredientes acima evocados como fatores centrais da "nova narrativa" (Candido, 2017) das periferias brasileiras. Para situarmos o escritor goiano nessa linhagem, começamos com reflexões em torno das noções de alegoria e de fantástico, bastante difundidas na crítica literária dedicada ao escritor. Interagimos com os pilares da Crítica Polifônica, Mikhail Bakhtin e Paulo Bezerra, para repensar a noção de fantástico, e Walter Benjamin (pilar da geopoesia), com o conceito de alegoria. Assim, adotamos método dialógico para chegar nas *descobertas da infância* em Veiga – com a expressão de Philippe Ariès (1986). Esse método alia-se à percepção de crianças para alumiar a história e suas contradições como fenômenos de permanente novidade, pois a estilização do olhar infantil herda justamente o gosto e a disposição ao novo. A poética catastrófica anunciada em título assume esse procedimento para estilizar, em inacabamento prosaico, o fenômeno histórico como devir de perpétua gestação.

Tais reflexões nos guiam em análise que vão dos romances veiguianos (*A Hora dos ruminantes*, de 1966, e *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972) às narrativas curtas (tais como "A usina atrás do morro", do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*, 1959; e "A Máquina Extraviada", de *A estranha Máquina Extraviada*, 1967). O percurso analítico aqui proposto revela que as narrativas lançaram mão da zona infantil como modo de acessar o subterrâneo literário, pois apenas pela perspectiva infantil o mundo alienante dos adultos pode ser superado. Deste modo,

o presente capítulo apresenta a manutenção da nova narrativa subterrânea em Goiás e os ermos e gerais que levam ao “Sol Nascente”.

Conforme indicado, iniciamos nossa discussão chamando atenção a certo percurso da crítica literária veiguiana. Embora menos volumosa que a bibliografia especializada dedicada à obra de Machado de Assis, sua difusão nas pesquisas das Letras no Brasil tem se ampliado a cada década, principalmente em universidades da região centro-oeste. Em nosso mapeamento, entretanto, reconhecemos duas linhas principais nesses estudos críticos às quais nos vinculamos: uma dedicada à questão do fantástico e outra atenta ao caráter alegórico de suas produções.

De um lado, colecionamos interpretações que focalizam o caráter fantástico do ficcionista goiano, aproximando-o de autores como Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião na condição de representantes do *Boom* latino-americano das narrativas brasileiras do século XX. Nesta seara, destacamos os trabalhos de Maria Zaira Turchi, intitulado *As variações do insólito em José J. Veiga* (2007) e as pesquisas de Márton Tamás Gémes, que aborda os “pequenos mundos” (Gémes, 2022) que são invadidos por forças estrangeiras. São interpretações que, dentre outras, abordaram o elemento insólito para discutir a presença do autor na literatura brasileira. Antonio Candido, embora não tenha se dedicado com profundidade à obra do goiano, o reconhece como representante do fantástico na literatura latino-americana em um raciocínio que também nos importa.

Em outra linha, embora reconheçamos as profícuas possibilidades de encontros entre ambas, localizamos pesquisas que exploram o caráter alegórico da obra tendo em vista principalmente o contexto de radicalismo das décadas de 60 e 70. Nesse campo, evocamos principalmente os trabalhos de Edvaldo Bergamo, que explora a verve alegórica das produções do autor em debates sobre literatura, resistência e autoritarismo. A professora da UFG, Vera Maria Tietzmann Silva, por sua vez, também investiga por “via alegórica” (Silva, 2013, p. 48) as novelas de Veiga, contribuindo com nosso trabalho ao refletir sobre o ser humano “inserido num meio social em crise” (Silva, 2013, p. 66).

Não pretendemos mapear todos os principais contributos críticos da bibliografia veiguiana, mas apenas sistematizar o recorte com o qual dialogamos. Em nosso estudo, os dois campos acima descritos passam a se conectar à medida que compreendemos a cooperação entre o recurso alegórico e o caráter fantástico adotados pela poética catastrófica. Assim, as reflexões arroladas adiante tecem pontos de contato entre os estudos mapeados e alumiam a produção goiana pelo espectro da teoria que pavimentamos nesta tese, a narrativa subterrânea.

Não obstante o mapeamento acima, concordamos que "o fantástico e a alegoria constituem ofertas de leitura em níveis diferentes, que o leitor empírico pode realizar um por um ou, até, ambas ao mesmo tempo. Portanto, estas duas ofertas podem perfeitamente coexistir no mesmo texto." (Gémes, 2022, p. 23). O terreno de crítica dialógica, no qual nossa tese se assenta, permite um aprofundamento dessa articulação com parte das leituras já consumadas sobre Veiga e nos convida a um avanço no que se refere ao alcance de tais leituras.

Quanto ao primeiro eixo, dedicado às associações históricas instigadas pelo tropo alegórico, o suporte teórico de Walter Benjamin nos equipa com reflexões sobre a capacidade da literatura de interagir com os problemas sistêmicos de um país e de uma comunidade. No que diz respeito ao segundo eixo, promovemos o conceito de "fantástico" a uma atualização por meio da "categoria do *fantástico experimental*, a partir da qual o protagonista se coloca numa posição privilegiada e dela observa o que acontece ao redor" (Bezerra, 2005, p. 131, destaque do autor). Em nossa mirada, essa base teórica, já consolidada em nossa seção anterior, revela-se instrumento fundamental para a compreensão do gênero prosaístico dentro de uma atualidade dialógica.

Ademais, nossa chegada à obra de "Veiga, que articula contexto histórico autoritário e estrutura literária alegórica" (Bergamo, 2011, p. 77), também parte de um esforço geopoético-tanatográfico. Relacionamos as arenas infernais e o baixo material com a narrativa que transita em Goiás e focaliza personagens crianças. Assim, o autor de Corumbá conjuga geopoesia e tanatografia para transitar em territorialidades periféricas, distantes do horizonte das narrativas hegemônicas, e performar uma revisitação ao passado e às vozes que o integram.

Tais caminhos também sustentam as inúmeras relações do escritor goiano com a obra machadiana. Esse diálogo não se apresenta firme se consideramos apenas a historiografia convencional, que enquadra a obra de Machado no "Realismo" e a obra de Veiga em tradição oposta, ligada ao *boom* latino-americano do fantástico literário.

Por meio da noção de fantástico experimental, conforme discutida por Paulo Bezerra nos estudos críticos machadianos, aproximamos os dois autores. Um dos pendores que melhor sustenta as relações indicadas reside na estratégia de lançar mão de recursos do fantástico literário para ampliar a capacidade de figurar a realidade concreta e viva. Neste ponto, nos aproximamos de formulação de Antonio Candido a respeito de literaturas que, aparentemente situadas fora do espectro realista da verossimilhança tradicional, atuam como potentes e autônomas intepretações do real. Para o crítico, elas:

> penetram bem no real justamente por não terem compromisso documentário, mas obedecerem sobretudo à fantasia, paradoxo inerente à literatura. Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura (Candido, 2023, p. 11).

Sob a perspectiva de Candido, o caráter fantasioso pode ampliar a capacidade da matéria ficcional de figurar o real. Em acordo com tal raciocínio, Machado de Assis e José J. Veiga apresentam elementos mais que suficientes para a aproximação que reconhecemos neste capítulo. Ambos lançam mão de artifícios fantasiosos, alguns destes ligados à cosmovisão carnavalesca, para promover uma meticulosa captura do real. Deste modo, a ruptura com a tradição literária realista, performada pelo insólito no autor de Corumbá, encontra berço promissor na produção machadiana. O campo sério-cômico, desde os diálogos socráticos e menipeico, apresenta estratégias múltiplas alinhadas ao mesmo movimento paradoxal: afastar-se da verossimilhança copiativa para, por vias de uma experimentação de livre fantasia e pensamento, fazer brotar possibilidades excepcionais de leituras do mundo.

Nesse sentido, os pensamentos de Candido e Bakhtin se encontram. Com o objetivo de experienciar verdades, e nunca as consumar, "os protagonistas da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais" (Bakhtin, 2018, p. 130, destaque do autor). As *personas* das narrativas veiguianas protagonizam extenso quadro de "situações extraordinárias" ligadas ao mesmo objetivo, abrir portas para uma experimentação filosófica sempre inacabada, sempre em busca de algo, jamais encerrada pela materialização de uma verdade. Ainda com Candido, tratamos de certa "injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante" (Candido, 2017, p. 255) na literatura latino-americana, o que o leva a destacar:

> Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes da moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) – contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica (Candido, 2017, p. 255).

Embora não tenha se detido à obra de Veiga, o crítico literário apresenta, na passagem acima, expressão que inspira o título de nosso capítulo: "tranquilidade catastrófica". A formulação traduz acertadamente as catástrofes que circundam os "pequenos mundos" (Gémes, 2022) infantis, pois suscita contradição emblemática da obra de Veiga, situada na relação entre a tranquilidade do cotidiano e a inquietude do insólito. São as regiões inferiores, focalizadas na presença infantil das personagens e de alguns narradores, que abrem portas para a experimentação filosófica e menipeia das narrativas subterrâneas.

Como veremos adiante, em análises literárias, são inúmeras as situações apresentadas pelo autor que permitem que o associemos à tradição menipeia, reconhecida pela livre e filosófica experimentação. Para ficarmos apenas com alguns dos casos, temos pequenos vilarejos sendo invadidos por estrangeiros, cães e bois (em *A Hora dos Ruminantes*); pessoas voando e pairando no ar em contextos de imposições sufocantes (*Sombras de Reis Barbudos*); máquinas prodigiosas que surgem em situações impróprias ("A máquina extraviada"); instituições que aparecem de forma repentina e alteram misteriosamente a ordem dos costumes dos que habitam à sua volta ("A usina atrás do morro"), dentre tantas outras situações. São circunstâncias limítrofes que alinham a produção aqui discutida à genealogia sério-cômica e carnavalesca, plena de dúvidas e inacabamento.

Discutimos, até este ponto, a configuração interna e autônoma da prosaística de José J. Veiga. Sabemos, contudo, que a produção literária, dentro de sua autonomia e peculiaridade, responde polemicamente ao mundo. O caráter alegórico e experimental da produção do nosso autor amplia sua capacidade de interagir com as transformações do seu tempo. Embora não seja nossa pretensão mapear as tantas associações possíveis presentes nas narrativas veiguianas, indicamos algumas conjunturas significativas para a condução deste capítulo. Sendo alegórica, a estrutura narrativa assume a lógica fragmentária para abrir brechas a inúmeras possibilidades de leituras. Somos evocados, por exemplo, aos contextos ditatoriais brasileiros do século XX, da era Vargas à ditadura militar; ao massacre colonizatório sofrido no Brasil e até mesmo a respeito da modernização industrial, que se apresentou como panaceia frente aos problemas do subdesenvolvimento e do iletramento sistêmicos.

Essas questões se ampliam à medida que o nosso percurso se movimenta em teorias de gêneros literários prosaísticos (com Mikhail Bakhtin, de origem russa) e se direciona à tanatografia e à geopoesia (nascidas e estudadas na capital federal brasileira). Nesse esforço, acionamos tipologias críticas que partem do Centro-Oeste brasileiro para pensar as dinâmicas históricas e estético-criativas que marcam a literatura brasileira goiana. Assim, imersos à "atividade volitivo-emocional, inacabada e movente, que se constitui como uma geopoesia em moto-contínuo, em que a escrita de uma territorialidade é uma forma de sobrevivência em tempos de extremos" (Silva Junior, 2020, p. 70), recobramos o contexto de radicalização do decênio de 1960. As narrativas subterrâneas veiguianas revelam, nesse exercício, sua função de denúncia, polemicamente responsiva aos valores ditados pelos discursos autoritários daquele período histórico.

As narrativas veiguianas costumam criar situações de "alucinação coletiva" (Veiga, 1994, p. 135) para chamar atenção ao estado delirante naturalizado em certos períodos

históricos. Em estratégias semelhantes às discutidas nos diálogos luciânicos e na prosaística machadiana, o autor de *Sombras de Reis Barbudos* indica que, na visão normalizada pela cegueira coletiva, a "tranquilidade catastrófica" (Candido, 2017, p. 255) não se revela como "fato extraordinário que põe fim à rotina, mas [como] algo natural" (Roncari, 2019, p. 15). Isso ocorre na medida em que, nas palavras de outro estudioso da literatura produzida no estado de Goiás:

> o romance de Veiga conta um enredo aparentemente de inércia e cedência, todavia, em chave alegórica, articula-se, em paralelo, um subtexto de resistência e firme oposição, com consequências ideológicas muito relevantes no plano literário e histórico (Bergamo, 2011, p. 79).

O enredo de cedência, que pretende amaciar e moderar os prejuízos humanos, desemboca, pela situação excepcional explorada no romance, em narrativa de denúncia. Em nossos termos, compreendemos que o enredo, guiado pelas personagens, afeiçoou-se à ideologia cínica; a narrativa subterrânea, por outro lado, pavimentou crítica corrosiva e solvente, uma vez que *kynike*. Os adultos, agentes das ações que ordenam o enredo, tentam se tranquilizar em "inércia e cedência" para esconder os imensos prejuízos impostos pelas invasões e pelos autoritarismos difundidos na história: "o povo voltou a suas atividades, fazendo de conta que não havia gente estranha ali a dois passos de suas casas" (Veiga, 2022, p. 27). As crianças, partícipes centrais das narrativas, colocam-se a serviço de função oposta, agitam as consciências de todos em pleno desassossego e espanto: "Manarairema estaria se acabando, se perdendo para sempre? Se estava, valeria a pena continuar vivendo ali?" (Veiga, 2022, p. 72). Citamos trechos de *A Hora dos Ruminantes*, mas tratamos de fatores comuns em muitos dos títulos de Veiga.

As narrativas subterrâneas do goiano denunciam, pela aterrisagem, certa visão esperançosa e idealista a respeito dos supostos lucros conquistados com a chegada do projeto industrial e modernizador ao Brasil. Trata-se, mais uma vez com as palavras de Antonio Candido, da consciência amena do atraso e da pobreza, na qual "o escritor partilhava da ideologia *ilustrada*, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade" (Candido, 2017, p. 176, grifo do autor). A arquitetônica luciférica e experimental de obras como *Sombras de Reis Barbudos* (1972) rompe com tais pressuposições. Por meio da exploração do olhar da criança, seja ela tomada como narradora, ou apenas foco dos horizontes narrados, "ou pelo menos 'uma psique

que reage de maneira infantil' (...), como em todos os textos veiguianos" (Gémes, 2022, p. 126), o autor combate a amenidade e a parcimônia em tempos de catástrofes.

As reflexões expostas sustentam a análise das narrativas subterrâneas em José J. Veiga. A confluência entre leituras centradas no fantástico e no alegórico nos oferece mecanismos críticos para entender o *lócus* infantil como arena certeira, na obra veiguiana, para uma relação sempre inacabada com o mundo. Assim, a recorrente aparição de crianças em suas publicações não consiste em fato acidental. É nesse protagonismo dado à dimensão infantil que somos lançados aos temas-chave da prosa de Veiga, tais como a memória, o mistério, a descoberta e outros de caráter igualmente experimental. Potencializa-se, deste modo, a capacidade do texto literário ressignificar o mundo, os fatos e as ideias.

Movido por essa compreensão, o presente capítulo atravessa a produção de Veiga dos primeiros contos da década de 50 ao voo coletivo do romance de 1972 – *Sombras de Reis Barbudos*. Importa antecipar, no entanto, passagem da produção da década de 70 para expormos a questão central da presença infantil do autor:

> – Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.
> – Alucinação coletiva. É uma doença então?
> – Não, não. Pelo contrário. É remédio.
> (Veiga, 1988, p. 135).

A imagem da alucinação surge, no enredo, em um momento de intenso autoritarismo e violência impostos àquela coletividade. Nesse contexto catastrófico, a passagem tensiona duas interpretações sobre a vida. A do adulto, que se conforma com as arbitrariedades dos donos do poder, rechaçando o voo coletivo, poupando a violência e a injustiça de seu inconformismo. O jovem Lucas, narrador do romance, por outro lado, responde: "Pelo contrário. É remédio". Entende-se a transcensão, a viagem anabática, performada em coletividade, como resposta necessária contra a verdadeira loucura – a parcimônia, a cedência e o cinismo em tempos de extremos. A infância, embevecida em mistérios e descobertas, revela-se lugar pleno de liberdade de invenção e de ideias sem o qual a narrativa subterrânea não acessa os saberes que tanto busca resgatar. Isto posto, ela traduz-se como narrativa do *infans* – do latim: indivíduo que não fala, não possui voz –, pois é no método dialógico infantil que se rompe com a visão engessada pelos discursos autoritários para invencionar e ressignificar o real.

Como se vê, a criança é o partícipe central dessa poética. Sua importância para o subterrâneo literário encontra fundamentos históricos que merecem atenção. Em capítulo intitulado "A descoberta da Infância", Philippe Ariès discute a representação da criança na arte

e na cultura medieval anterior ao século XII, afirmando ser "provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo" (Ariès, 1986, p. 50). Com base em seu extenso estudo desenvolvido em seu *História Social da Criança e da Família*, o historiador francês conclui que a noção de infância como etapa da vida não existia durante a Idade Média: "apenas seu tamanho as distingue dos adultos" (Ariès, 1986, p. 51). Em outro momento de seu raciocínio, ele também pontua que "a criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos" (Ariès, 1986, p. 57). Sua presença, portanto, era sempre relegada a uma situação de exclusão.

Séculos depois, somos noticiados, a respeito das cruéis contradições impostas em nossa sociedade de classes, de que "a criança e o velho são, por assim dizer, instâncias privilegiadas daquelas crueldades" (Chauí, 1945, p. 11). A reflexão, com a qual também relembramos dos velhos em Machado de Assis, sinaliza que o ser humano, nos estágios primeiros e últimos, é destituído de sua voz na sociedade. Nesse sentido, Palo e Oliveira, já citada em nosso capítulo machadiano, argumentam:

> Falar à criança, no ocidente, [...] é dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos (Palo; Oliveira, 2006, p. 05).

A literatura veiguiana questiona esse papel de obediência da criança, situando-a no núcleo dos interesses narrativos. O lugar da infância é erguido a uma posição de predominância da obra. Ele deixa de ser apenas uma etapa da vida humana, propensa a ser substituída por outra, a adulta, por meio da qual a consciência alcançaria o estatuto ideal da racionalidade. Pelo contrário, trata-se de uma permanência nuclear, nas palavras de Gaston Bachelard, "sempre viva" (Bachelard, 1996, p. 94) e presente, mesmo quando tentamos escondê-la.

A proposição nos permite evocar outro escritor que, refletindo sobre a criança permanente em cada adulto, com quem fortalecemos nosso argumento. Tratamos de Paul Valéry, que sustentou:

> Recusamo-nos a cada instante a escutar o ingênuo que carregamos em nós. Reprimimos a criança que nos habita e que quer sempre ver pela primeira vez. Se ela interroga, nós rechaçamos sua curiosidade, que tratamos por pueril, e que é sem limites, sob o pretexto de que estivemos na escola, onde aprendemos que existe uma ciência de todas as coisas, a qual poderíamos sempre consultar (Valéry, 2018, p. 14).

As assertivas do filósofo se assentam com destreza em nossa exposição por destacar a necessária e ilimitada experimentação da percepção da criança. A ingenuidade, a curiosidade e

o interesse pela novidade permitem que reconheçamos os limites da ciência que dissimula explicar tudo. O auge desse esforço está na abertura de nossos horizontes, por meio do qual podemos ver tudo sempre "pela primeira vez". Nenhum fato torna-se consumado e acabado, porquanto seja sempre revisto por um olhar primevo, nunca reproduzível. A narrativa subterrânea de Veiga, deste modo, supera os discursos falseados, que mascaram e relativizam o sofrimento humano, pois se abre continuamente à inventiva experimentação dos discursos e dos pensamentos. Ela repudia a "ilusão compensadora" (Candido, 2017, p. 171), que visa o consolo diante do fracasso social, para transmitir a sucessão de catástrofes de que se compõe a história humana.

Em decorrência do apego às experiências primevas, em Veiga, "a voz narrativa assemelha-se à do narrador primitivo da oralidade, próprio das histórias que vivem no sertão, que prendem a atenção dos ouvintes na força da fabulação" (Turchi, 2007, p. 148). Verifica-se uma permanência de aspectos ligados às narrativas orais antigas, dadas como extintas por Walter Benjamin. Com a revisitação a um passado ligado à infância, o escritor goiano tece narrativas que interagem sensivelmente com as experiências descritas em sua prosaística.

Da mesma forma, o *infans* coopera com a edificação de uma arquitetônica que polemiza a todo instante com as ordens familiares da realidade exterior, situada para além do horizonte dos *pequenos mundos* (Gémes, 2022) dos adultos. Esse esforço leva a narrativa ao subterrâneo literário, esmiuçado anteriormente nesta tese. O caráter *kynikoi* que a ficção sério-cômica herdou dos seguidores da corrente filosófica de Antístenes volta-se à infância, na obra de Veiga, como espaço-tempo fulcral para sua permanência. Assim, a estilização do *infans* em tempos de catástrofe, dá força à alegoria luciférica do sol nascente e projeta-se em solo goiano como "busca literária pelo invisível do centro periférico" do Brasil (Silva Junior, 2018, p. 3952) para se pensar as dinâmicas estéticas e históricas figuradas pela matéria literária. Isso porque, pela perspectiva de quem vê o mundo como "eterna novidade" (Pessoa [Caeiro], 1992, p. 204), se couber uma menção aos versos do mais infantil dos heterônimos pessoanos, o sol nascente, mais uma vez, encaixa-se como imagem poética de acertada representação alegórica.

Sob o olhar de Lucas, que viaja à casa dos tios para fugir da opressão sofrida em sua região (de *Sombras de Reis Barbudos*, 1972), e de tantas outras crianças que povoam as obras veiguianas, o subterrâneo e o *infans* conectam-se em decisiva equivalência na construção das "situações extraordinárias reais" (Bakhtin, 2018, p. 130) por nós já referendadas. As narrativas do autor, nesse sentido, oferecem ricos "quadros dramáticos" (Magueijo, 2012, p. 193): o menino que perde a mãe em "Roupa no coradouro" (1959); a criança alarmada pelo peso da responsabilidade dos adultos em "Fronteira" (1959); o pequeno abandonado pela família em "A

viagem de dez léguas" (1967); Doril e Diana, partícipes de um verdadeiro diálogo luciânico, de profundo poder inventivo, em "Diálogo da relativa grandeza" (1967); a criança Aritakê, que decidiu explorar a cidade grande, saindo de sua comunidade em "Domingo de Festa" (1967), dentre outros.

A narrativa focaliza seus interesses na criança e, com isso, explora a tensão da "presença do mundo infantil em confronto com a realidade exterior – não a infância feliz, mas meninos sérios, tristes ou perplexos; a sociedade arcaica e opressora – os homens têm poder de decisão, as mulheres são passivas, as crianças não têm voz" (Turchi, 2007, p. 150). A narrativa subterrânea deixa-se guiar pelo olhar da criança porque a revisitação a uma infância (pessoal ou coletiva, no sentido de uma população que enfrenta pela primeira vez certos processos históricos) sugere a retomada dos narradores primitivos da oralidade e uma quebra com os preceitos impostos e aceitos pelos adultos. Em decorrência disso, a prosa veiguiana alinha-se ao subterrâneo enquanto plataforma de livre e inacabada investigação do humano.

Tudo isso decorre de que "faz parte do mundo infantil o domínio da fantasia. O faz de conta, o devaneio e o sonho são tão verdadeiros para a criança como a chamada realidade. Por isso, ele aceita com naturalidade a coexistência de elementos desses dois planos de realidade" (Silva, 2013, p. 31). O protagonismo dado às crianças justifica o caráter inventivo e polêmico do próprio subterrâneo das narrativas.

A intenção das aproximações pontuadas acima é compreender a tensão entre o método dialógico do olhar infantil (experimentado pelas narrativas e suas crianças transeuntes) e a catástrofe histórica por ele averiguada. Instaura-se uma poética catastrófica edificada em uma estilização do fenômeno histórico, tido como sucessão de "ruínas sobre ruínas" (Benjamin, 2013, p. 14), que se sobrepõem umas às outras. Por estar habilitada à tarefa fundamental das narrativas subterrâneas – de "rememorar o novo" (Benjamin, 2019, p. 662), a percepção infantil surge como posição-chave da manutenção de uma poética que interage com as transformações impostas pelo tempo.

Este raciocínio, portanto, nos reaproxima do pensamento de Walter Benjamin, base da compreensão do luciférico enquanto estilização do histórico. O filósofo alemão parece concordar com a mundividência, que aqui compreendemos pela literatura veiguianas, ao reconhecer que o "progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer" (Benjamin, 2019, p. 785). O enredo, centrado em olhar infantil, performa essa eterna novidade no âmbito da estilização alegórica. Assim, tendo em vista que "o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe" (Benjamin, 2019, p.

784), o enredo centrado no *infantus* surge como poderoso instrumento na consolidação de uma poética catastrófica.

Deste modo, os elementos fúnebres e telúricos acionados são pensados como chaves de leitura alegórica (Benjamin, 2019), isto é, são evocados enquanto imagens transformadas em fragmento, "como linguagem, e como escrita" (Benjamin, 1984, p. 184). Aqui, intuímos associação entre a experimentação filosófica do olhar infantil – cuja voz socialmente não é legitimada pelo centro das atenções sociais – com o esforço reflexivo tanatográfico presente desde os gêneros sério-cômicos da Antiguidade, a exemplo dos diálogos de Luciano de Samósata. Essa relação se justifica porque, de todo modo, o baixo infernal (em sua ampla definição delimitada através dos estudos de Mikhail Bakhtin, 2018) presente nas literaturas de morte atua sempre como esse "outro lado" (Veiga, 2021, p. 26) provocador de ideias e polêmicas lançadas no âmbito da atuação discursiva. Em Veiga, esse outro, distante e alheio, que se injeta em Brasis desconhecidos, nos centros periféricos de Goiás, é explorado à luz do núcleo motriz das existências, a infância.

As narrativas veiguianas estilizam as catástrofes e, em chave alegórica, revelam que existir historicamente consiste em testemunhar contínuas interrupções históricas, sempre sentidas "pela primeira vez" (Benjamin, 2019, p. 785; Valéry, 2018, p. 14). Com essa expressão, Benjamin fortalece nosso reconhecimento da não-síntese luciférica do mundo, desempenhada pela narrativa subterrânea, por meio de sua concepção de progresso. Se levarmos em conta a capitulação dos trechos da *fase inicial* (escritos entre 1928 e junho de 1935) e da *fase tardia* (situada entre dezembro de 1937 e maio de 1940) de suas *Passagens* (2019), conforme organização de Willi Bolle, notamos mudança na compreensão do filósofo quanto ao conceito de progresso. Em certa altura de suas passagens, por exemplo, temos que a base daquele trabalho residia em "um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso" (Benjamin, 2019, p. 764). Já no estágio tardio de sua produção, somos avisados de que a noção de progresso deve ser evocada, mas em diálogo com o caráter catastrófico da história.

Essa noção de um progresso histórico marcado pela catástrofe auxilia nossa observação de que há, em Veiga, uma literatura do infantil de profunda captação das marcas históricas dos tempos do autor. Enquanto Benjamin consolidou-se como teórico em tempos totalitários, Veiga testemunhou as catástrofes impulsionadas pelo radicalismo do discurso militar na década de 1960. É nesse sentido que uma poética catastrófica reconhece que, no mundo da reprodutibilidade técnica, ideológica e do eterno retorno, "não há progresso. Infelizmente! Não, são reedições vulgares, repetições" (Benjamin, 2019, p. 215), para focalizar o olhar genuíno da criança e alinhá-lo à *longeva archaica* dos subterrâneos, já esmiuçada em nosso trabalho. A

literatura veiguiana aparece filiada a essa tradição para se colocar como suporte de ambiências subterrâneas que fornecem um conhecimento sensível, uma vez que respondível ao humano. Nessa direção, ela se aproxima das narrativas orais apontadas por Benjamin, pois promove humanização em tempos marcados pela hipervalorização da técnica e das indústrias.

A posição infantil, desta forma, executa um método dialógico que alça voo pela história. Ao modo do *Icaromenipo* luciânico, que apresentou viagem celestial em direção ao sol menipeico, a criança e, por extensão, a infância experienciam um despertar permanentemente aberto à novidade e ao mistério. O resultado é uma "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2010, p. 419) que incapacita leituras épicas e conclusivas.

Nesse sentido, a narrativa subterrânea em Veiga explora o despertar enquanto movimento luciférico de uma não-síntese, quer dizer, de um movimento aberto para o indefinido. A tensão entre a consciência onírica (que podemos associar à disposição ao fantasioso, às lendas originais e aos mitos) e a consciência de vigília (frente aos processos sócio-históricos de conturbadas transformações) gera, nessas narrativas, um despertar que não se revela enquanto ato episódico único, mas enquanto processo respondível e responsável ao curso da história e a todas as mudanças impostas por tal fenômeno. Essa ação, que concebe a história humana como sucessão de ruínas, nunca enquanto progresso positivista e linear, manifesta-se em diferentes produções do nosso autor. Assim, a poética catastrófica abre-se para o prosaísmo inacabado da própria existência.

Nesta poética, há uma tensão entre elementos que, sendo excludentes, conversam em orgânica respondibilidade e alargam a irresolúvel não-síntese luciférica da qual tratamos. São inúmeras as dúplices estilizadas pelo autor nessa seara: vida e morte; real e fantasia; cotidiano e insólito. Todas essas duplas podem ser associadas a uma única dúplice: o adulto e a criança. De um lado, temos as personagens que revelam o mundo ligado à vida cotidiana e ao pragmatismo da vida trabalhista; de outro, temos o horizonte direcionado à transcensão fantasiosa e absurda. Tratando-se dessas inúmeras fronteiras veiguianas, partamos para a primeira análise literária deste capítulo. O sugestivo conto "Fronteira", do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959), revela-se obra capaz de esclarecer e relacionar muitos dos pontos evocados até o momento.

Nele, tomamos conhecimento de uma criança inominada – como tantas que povoam a obra de Veiga – coagida a todo instante ao trabalho e ao mundo dos adultos. Na história, observamos adultos que pretendiam, pelos mais diversos motivos, atravessar certa estrada misteriosa e se deparavam com uma caminhada "cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores" (Veiga, 2021, p. 72). Sem justificativas

explícitas, é descrito que o pequeno menino protagonista possui um conhecimento místico que o ajuda a atravessar sem problemas os desafios da estrada. Nas palavras da estudiosa,

> O menino possui um conhecimento intuitivo do mundo, ligado à cultura popular, numa linguagem permeada de provérbios e crenças. Esse conhecimento mágico lhe permite enfrentar o caminho, conhecer as armadilhas da estrada, os alçapões e os desvios tentadores, já os adultos, com todas as certezas da razão, precisam dele para ir e vir. Na narrativa, o universo infantil atrelado ao popular abre-se à força do imaginário, em oposição ao saber instituído, hierarquizado e pouco útil nas horas da travessia (Turchi, 2003, p. 98).

O conto é bastante representativo para a hipótese que buscamos definir, pois revela a força à contrapelo que a criança pode gerar para a narrativa. Em pequena ou larga escala, no âmbito do indivíduo ou no âmbito da aura infantil, que pode se espraiar em toda uma coletividade, a criança surge como veículo transmissor de um saber desassociado do conhecimento industrial e esclarecido, no sentido do projeto cartesiano do *ego* pensante. Ela surge como plataforma de acesso a um conhecimento dilacerado, voltado às origens primeiras em tempos de apagamento de nossas referências originárias.

Observamos que, nas palavras de Vera Maria Tiezmann Silva: “o conhecimento que o jovem narrador explicita em seguida dá conta de que ele domina um saber mágico, inacessível à racionalidade do pensamento adulto” (Tiezmann Silva, 2013, p. 21). Em diálogo com a pesquisadora, destacamos que o conto indica e explora a infância enquanto *imagem* de um conhecimento mítico, mágico, referente às origens, ignoradas pela fase adulta, período focalizado no novo mundo instaurado pela *reprodutibilidade técnica*, trabalhista e mecânicas – para recuperarmos formulação benjaminiana discutida anteriormente. Sua existência, por isso, passa a ser soterrada pelo peso das práticas alienantes dos adultos: “A responsabilidade seria muito grande para meus ombros infantis” (Veiga, 2021, p. 73).

Esse debate retoma a discussão pavimentada por Adorno e Horkheimer, em torno da *Dialética do Esclarecimento* (1944), importante contribuição para a compreensão das forças autoritárias que avançam no século XX. O projeto industrial e desenvolvimentista, que prometia, com o aprimoramento tecnológico, a emancipação em todas as esferas da existência humana, surge no horizonte de interesse dos adultos. A valorização às lendas e aos mitos primitivos, bem como sua permanência em tempos de predominância técnica e das indústrias, acomoda-se ao olhar inventivo da criança. As forças produtivas, conduzidas unicamente pelo entusiasmo ao lucro, negligenciam a sensibilidade, a empatia e tudo aquilo de que se caracteriza a humanização, que, conforme o crítico Antonio Candido, pode ser compreendida dentro dos

> traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (Candido, 2023, p. 195-196).

Os traços pontuados por Candido como essenciais para a humanização do ser, quando surgem na obra de Veiga, são possíveis de serem acessados pela ótica e pela exploração da aura infantil. A criança se torna o agente indispensável para a conquista da sensibilidade, da liberdade de reflexão, do enfrentamento aos "problemas da vida" e da capacidade de captar a beleza do mundo e dos seres. O subterrâneo veiguiano, portanto, manifesta-se na medida em que a infância – em nossa concepção, o núcleo duro do ser humano – é eleita como *lócus* motivador de uma exploração a contrapelo das forças autoritárias que transitam e se impõem no decorrer das narrativas. Para alcançar o *status* de narrativa subterrânea, a prosaística do goiano centraliza-se na criança para expor as fragilidades e os defeitos da visão mecânica cooptada pelos adultos.

O movimento performado pela narrativa veiguiana pode ser mais bem compreendido em outra interessante relação com a obra machadiana:

> Nesse conto também fica evidente que, em lugar do mito da infância feliz, Veiga postula outra noção igualmente mítica, a de que "o menino é pai do homem", frase celebrizada pelo poeta inglês Wordsworth e depois retomada por Machado de Assis. Em outras palavras, é a ideia de que as crianças nascem sabendo tudo, mas vão gradualmente esquecendo essa sabedoria inata (Tietzmann, 2013, p. 21).

De certa forma, a reflexão de Tietzmann pode ser acionada em muitas outras composições de Veiga. Nosso entendimento de que a criança abre portas para reflexões que dão fôlego aos romances e aos contos corrobora com a expressão de Wordsworth. Assim como em Machado de Assis a criação do pequeno Brás Cubas afetou potencialmente o comportamento de sua fase adulta, as crianças criadas por Veiga escancaram satiricamente as atitudes dos mais velhos, principalmente aquelas verificadas em tempos de crise e de extremos.

No autor-tema deste capítulo, contudo, a criança não se impõe enquanto linha de horizonte ideal. Conduz-se o olhar infantil como forma de se explorar dialogicamente o mundo e seus mistérios: "aos olhos de uma criança, esse talvez seja o maior mistério, o indecifrável mundo dos adultos, que lhe é vedado" (Silva, 2013, p. 30). A tensão explorada entre a posição de mundo dos mais jovens e dos mais velhos lembra, mais uma vez, a obra de Machado de Assis. Aqui, no entanto, o velho cede espaço à criança no centro dos interesses narrativos e edifica a encruzilhada: o universo dos adultos é um mistério para as crianças, que não entendem o porquê de seus atos; do outro lado, os adultos ignoram o saber ofertado pela criança, voltado

às origens e às lendas primevas. Desse modo, as narrativas subterrâneas demandam uma inconclusão própria das relações humanas e alcança poderosos efeitos literários e reflexivos.

Nos enredos de Veiga, somos apresentados a estruturas sociais e autoritárias que trabalham pelo cerceamento da liberdade acima indicada. Elas surgem como Companhias, usinas, máquinas, motocicletas para representar o desenvolvimento técnico e industrial novecentista que, na contramão das promessas do projeto industrial, esmaga e extingue classes populares. Deste modo, a narrativa subterrânea aponta para as experiências massacradas e denuncia o falseamento da história hegemônica, escrita do ponto de vista do vencedor (Benjamin, 2019). Não por acaso, na perspectiva de Fredric Jameson, "o romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução" (Jameson, 2007, p. 187).

O contexto de radicalização do decênio de 1960 nos põe "diante de um novo ciclo ditatorial, numa época caracterizada pelo milagre econômico, pelo arrocho político e social e pelo cerceamento da liberdade artística e de imprensa" (Bergamo, 2011, p. 77). Tratamos de período de modernização e desenvolvimento do ponto de vista tecnológico, mas marcado por profundas repressões ligadas aos direitos humanos e às experiências artísticas. Essa contradição, basilar para a compreensão da *dialética do esclarecimento* da teoria crítica, escancara "a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico" (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 13) em tempos de racionalidade técnica e reprodutibilidades ideológicas e alienantes. A experimentação de uma consciência ligada ao infantil surge em Veiga como forma de satirizar, pelo saber brincante e gaiato, o projeto racionalista em ascensão no decorrer do século XX.

Uma de suas obras mais características nessa questão é o conto "A Usina atrás do morro", publicado no livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959). Através da perspectiva de uma criança narradora, conhecemos personagens habitantes de algum pequeno município que testemunham a chegada de estrangeiros desconhecidos. Com o desenvolvimento da história, é anunciado o surgimento de uma empresa que geraria empregos e melhores condições de vida para todos que ali viviam. A instalação da usina, que dá nome ao conto, representa os processos tecnológicos de uma modernização industrial vinculada ao desenvolvimento econômico de que tratávamos. Como se pode prever, a usina terá seu avanço marcado pela violência promovida contra os povos do pequeno vilarejo no qual o conto se situa.

Logo no início, observamos o estranhamento com o qual os habitantes recepcionaram a chegada dos estrangeiros, que anunciavam a fábrica no município. Esse processo, embora profundamente danoso a todos, como verificamos no decorrer da narrativa, é anunciado

dissimuladamente como fato positivo para aquela coletividade. Pelo medo e pela parcimônia, as personagens esquivavam-se a todo instante de tomar uma atitude diante da chegada e das mudanças impostas pelos estrangeiros. São muitas as reflexões construídas pelos adultos que pretendiam justificar que, naquele caso, o silêncio e a cedência seriam as melhores respostas – para eles, "era melhor esperar" (Veiga, 2021, p. 23). Quando alguns propunham uma atenção maior aos fazeres dos homens, outros rebatiam alegando que era perigoso tomar qualquer atitude: "Achava ele [padre Santana] que a vigilância ativa seria um erro perigoso; supondo-se que os tais descobrissem que estava havendo articulações contra eles, o que seria de nós que nada sabíamos de seus planos?" (Veiga, 2021, p. 23). O estado de cedência do enredo, deste modo, promove uma naturalização sutil e, por isso, poderosa, que convence as *personas* veiguianos de que o perigo iminente era apenas fruto de suas imaginações:

> Sem dúvida o perigo que receávamos nesses primeiros tempos era mais imaginário que real. Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça à nossa tranquilidade (Veiga, 2021, p. 23).

A consciência dos adultos busca sempre uma autoconsolação que amenize a sensação de impotência diante das transformações que se impõem. A todo instante, notamos no conto reflexões que promovem esse mesmo direcionamento da normalização do que, em uma primeira vista, revela-se anormal. O absurdo, neste caso, integra a zona do cotidiano. O enredo e as personagens deixam-se curvar a todo instante ao poder dos criadores da fábrica, que passam a decidir o que é normal e o que é inaceitável; o que é civilizado e o que deve ser combatido. Essa naturalização, orquestrada por uma relativização complacente de tom diplomático, com a lembrança do Conselheiro Aires, se revela em passagens como: "Cada um foi se acostumando com aquela gente esquisita e voltando a suas obrigações, mas sem perdê-los de vista" (Veiga, 2021, p. 22). Processualmente, todos são convencidos de que a presença e as mudanças advindas dos estrangeiros se tratavam de fatos costumeiros.

Como dizíamos, a atenção narrativa ao olhar infantil surge como importante estratégia para uma resposta polêmica contra o estado geral de cedência. Em certo momento do conto, o narrador comenta: "o que me preocupou desde o início foi eles nunca rirem. Entravam e saíam da pensão de cara amarrada (...). Aprendi com minha vó que gente que ri demais, e gente que nunca ri, dos primeiros queira paz, dos segundos desconfie" (Veiga, 2021, p. 22). A reflexão da criança narradora promove uma transgressão que alumia os defeitos do novo tempo: ela revisita os saberes originários, ligados às ancestralidades orais representadas pela avó, para escancarar

o estranhamento e a desconfiança com que os autoritarismos implantados em base industrial devem ser vistos. Os costumes dos homens estrangeiros são desvelados pela valorização a um conhecimento primitivo, ligado aos saberes culturais locais. Desse modo, José J. Veiga faz com que a narrativa subterrânea, guiada pelas experiências (figuradas por narrativa de aspectos orais) da criança (o que a situa na zona subterrânea), torne cada vez mais insustentável o apaziguamento dos sujeitos que, ao invés de se tornarem combatentes na defesa de suas próprias vidas, decidem se ajustar àquilo que o estrangeiro espera deles.

Em inúmeras passagens, o narrador expõe as mudanças de comportamento daquele povo: "o primeiro a se passar para o outro lado foi o carpinteiro Estêvão" (Veiga, 2021, p. 26); "Mas não levamos muito tempo para descobrir que Geraldo também era agora do outro lado" (Veiga, 2021, p. 29). Ademais, a promessa de que a fábrica seria uma solução contra todos os males e sofrimentos da vida daquele povo também reforçou o efeito transformador imposto pelos estrangeiros:

> Geraldo subiu numa das mesas e comunicou que fora nomeado gerente da Companhia, e que estava ali para contratar funcionários. Os ordenados eram muito bons, havia casa para todos, motocicletas para homens, bicicletas para as crianças e máquinas de costura para as mulheres (Veiga, 2021, p. 32).

Convencidos pelo poder de consumo e pelos benefícios oferecidos pela Companhia, muitos converteram-se ao "outro lado" (Veiga, 2021, p. 29). Assim, toda a pequena cidade passa a sofrer com transformações que, embora profundas, acontecem de modo quase imperceptível na perspectiva de quem é afetado por ela. O conto ganha fôlego de ideias e de reflexões à medida que escancara os efeitos que tais mudanças geram em todas as esferas da vida em sociedade, desde as relações familiares e privados até os costumes aceitos e reproduzidos em público: "quando começaram a aparecer novamente na cidade, ninguém os reconhecia mais. Entravam e saíam como foguetes, montados em suas motocicletas vermelhas, não paravam para falar com ninguém" (Veiga, 2021, p. 33). A cordialidade e a boa disposição entre aquele povo perdem sua razão de ser à proporção que o universo industrial, voltado apenas aos interesses do lucro e do poder, implanta-se como nova ordem das coisas.

A fronteira entre o mundo do adulto e o universo de fantasias e liberdades instigado pela criança ganha inúmeros contornos nas crises que estas transformações geram. Uma vez que o mundo dos adultos passa a penetrar de modo cada vez mais violento o universo infantil, tapando as brechas que as permitem extrapolar as relações puramente mercantis, constata-se que "os tempos agora eram outros, acabaram-se as brincadeiras" (Veiga, 2021, p. 32). No agora dos

novos tempos, o narrador percebe que a jocosidade, peculiar do estágio pueril, extinguiu-se. Se tomarmos o termo "brincadeira" no sentido de ser livre para viver, agir e pensar, compreendemos de que modo a exploração do *infantus* recupera os efeitos estético-filosóficos próprios do subterrâneo literário.

Ocorre, no entanto, que há uma inconciliação entre a narrativa subterrânea e o enredo no âmbito da obra completa de José J. Veiga, conforme esperamos mostrar até o final deste capítulo. Enquanto a narrativa conecta-se a uma poética catastrófica de dispersão luciférica, pois interage polemicamente com a atualidade viva – nos termos benjaminianos, poderíamos citar o "agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 1984, p. 784) –, o enredo cede a todo instante às forças autoritárias que passeiam por ele. O desdobramento satírico promovido pelo narrador é o que nos permite burlar os limites impostos pela parcimônia do enredo.

Em certo momento dos acontecimentos descritos na obra, os funcionários da usina, que passaram a se colocar em lugar de superioridade diante dos outros habitantes da cidade, receberam motocicletas como pagamento pelas suas funções. Eles as utilizam para atropelar pessoas e cachorros que surgiam no caminho – "e quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta!" (Veiga, 2021, p. 33). No decorrer do enredo, recebemos constantemente notícias de brutalidades cometidas pelos adeptos da instalação:

> Essas máquinas eram uma verdadeira praga. Ninguém podia mais sair à rua sem a precaução de levar uma vara bem forte como um ferrão na ponta para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas. Nem os cachorros andavam mais em sossego, quase todos os dias a Intendência recolhia corpos de cachorro estraçalhados. E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta! O caso que mais me impressionou foi o de d. Aurora. Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa do aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, d. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. Quando me abaixava para socorrê-la, ouvi as gargalhadas dos dois e o comentário do criminoso.
> – Você viu? Estourou como papo-de-anjo.
> Dona Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa (Veiga, 2021, p. 33).

O trecho escancara uma grande contradição. Os benefícios prometidos pela usina convertem-se nos males que massacram aquela coletividade. Com o mesmo "sorriso oblíquo de franca imoralidade" (Sloterdijk, 2012, p. 32) averiguado nas *Memórias* machadianas, os praticantes da violência divertem-se com a situação e evidenciam que possuem o poder de alterar a normalidade dos costumes da sociedade por meio do vínculo que conquistaram com a fábrica. Após o assassinato executado em público, o narrador apenas recolhe o cesto de ovos e

retorna para casa, como se tal episódio não passasse de uma trivialidade à luz do novo mundo implantado.

Deste modo, a poética catastrófica de Veiga revela como o mundo ligado à técnica e às relações trabalhistas dilaceram o sujeito e sua humanidade, pois suprimem sua sensibilidade e capacidade de se relacionar sensivelmente uns com os outros. A narrativa subterrânea performa, na estilização do elemento catastrófico, uma queixa retumbante que nos lembra que "o indivíduo vê-se completamente anulado em face dos poderes económicos" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 14). Todos os ingredientes relevantes para que as relações humanas sejam positivas são tratados com displicência, pois a nova norma centra suas atenções ao lucro e ao consumo. Constata-se certa desfiguração do real: "É como se não pudessem mais confiar nas próprias percepções, como se sentissem de repente transpostos para um mundo cujas leis e regras eles não entendem. Este confronto com um meio de repente 'des-familiarizado'" (Gémes, 2022, p. 129). Os costumes e hábitos de um povo são subtraídos de tal forma que, aquilo que antes era familiar, pertencente ao seu dia a dia, passa a ser importunado por novas convenções sociais que se instalam. A mundividência consolidada no decorrer da vida passa a ser combatida por um processo guiado por outros tipos de interesses. A única escapatória, neste caso, seria o retorno às próprias origens e saberes. No caso, um retorno às origens coletivas, tendo em vista as ancestralidades orais, ou um retorno às origens pessoais, a infância: "Eu estava quase perdendo a esperança de voltarmos à vida antiga, e já não me lembrava mais com facilidade do sossego em que vivíamos, da cordialidade, com que tratávamos nossos semelhantes, conhecidos e desconhecidos" (Veiga, 2021, p. 35). Na busca pelo antigo, no retorno ao passado, a infância surge como destino mais apropriado para que o subterrâneo literário, perseguido pela narrativa, possa abrir brechas no enredo autoritário, dando esperança aos que são tiranizados.

Por um engenhoso desdobramento narrativo, a revisitação ao passado amplia as possibilidades de um futuro. O rompimento com as forças autoritárias que transitam no enredo torna-se possível apenas com a revisitação ao passado e, com isso, a prosaística inacabada promove uma "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2010, p. 419) indefinido. O final do conto é paradigmático neste debate:

> Depois do enterro mamãe mandou-me esconder as caixas de dinamite num buraco bem fundo no quintal, vendeu tudo o que tínhamos, todas as galinhas, pelo preço de duas passagens de caminhão, e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo e um saquinho de matula, como dois mendigos (Veiga, 2021, p. 37).

Após a morte do pai do menino, a mãe ordena que eles escondam as caixas de dinamite, que poderiam ser utilizadas em uma rebelião contra a usina e suas imposições. Da mesma forma que observamos várias "chegadas" na obra de Veiga, no desfecho de seus enredos costumamos observar partidas. A fuga como resposta à catástrofe marca os enredos do autor e sugere a marcha ao futuro, peculiaridade da prosaística inacabada.

A narrativa subterrânea, em sua base *kynikoi*-satírica, revela o apaziguamento do enredo, mantido pela normalização dos efeitos profundamente danosos que a permanência da usina provocava às vidas humanas daquele lugar. Por meio da experimentação filosófica da consciência de uma criança que conduz a narrativa, revelam-se as forças produtivas e alienantes às quais os adultos tornam-se subservientes.

Assim, a narrativa conjuga uma poética catastrófica em voz infantil para revelar a subordinação das práticas sociais que o enredo e as personagens buscam naturalizar. A contrapelo do "enredo aparentemente de inércia e cedência" (Bergamo, 2011, p. 79), a narrativa subterrânea pratica o desdobramento de omitir para explicitar. Diante dos cismares em favor de um apaziguamento acovardado, o romance revela uma "tranquilidade catastrófica" (Candido, 2017) que tenta esconder a fragilidade da autoconsolação diante das transformações forçadas pelos estrangeiros. De tal modo, a poética catastrófica resulta de uma linguagem alegórica que evoca, pelas ruínas estilizadas, um "saber das terras distantes" (Benjamin, 1987, p. 199), que todas as pessoas ignoram.

Igualmente ao conto discutido, que começa com revisitação memorialista – "Lembro-me quando eles chegaram" (Veiga, 2021, p. 21) –, o romance *A Hora dos Ruminantes* (1966) inicia-se com capítulo intitulado "A chegada". Em seu enredo, observamos um episódio incomum, a invasão de animais por todas as casas de Manarairema, forçando os habitantes do pequeno município a alterar seus costumes e a dinâmica social da cidade. Compreendemos tal circunstância por meio do "fantástico experimental" (Bezerra, 2005, p. 131) para interpretá-la como artifício meticuloso de, na exploração do insólito, alcançar uma compreensão figurada do real. Esse artifício concede à prosa aquela "capacidade de intercambiar experiências" (Benjamin, 1987, p. 198).

A obra evoca, pela exploração de situações insólitas, experiências marginalizadas de coletividades que, vivendo o cotidiano de seus contextos naturais em Manarairema, são lançadas ao palco de "mundo submerso" (Prado, 2022, p. 12), agitado pelas invasões que capitularão o romance e as vidas nele descritas. Assim, o romance divide-se em três partes que representam as três invasões marcadoras do enredo: a primeira é a invasão de um conjunto de homens que se instalam nas margens do rio próximo ao município; a segunda é a invasão dos

cães; a terceira é a invasão dos bois (os ruminantes). No impacto e efeitos de tais situações, a narrativa subterrânea coloca-se em perpétua busca por saberes inéditos.

As migrações que invadem a obra (protagonizados por homens, cachorros e bois) surgem como situações excepcionais capazes de incitar experimentações estilístico-narrativas e reflexões em torno da "inversão da ordem" (Veiga, 2022, p. 62) instalada pela arena ficcional. Tratamos de uma literatura limítrofe, na qual o caráter experimental do fantástico, conforme definido por Paulo Bezerra (2005, p. 131), fornece um desassossegamento de vozes e de ideias, uma verdadeira polifonia, característica de migrações coletivas e de transformações sociais.

Podemos começar com o exemplo de Geminiano, valentão que primeiro é contatado pelos homens estrangeiros n'*A hora dos ruminantes*. Depois de se sentir maltratado pelos estranhos, o personagem é progressivamente convertido à lógica trabalhista imposta por eles, até o ponto descrito na seguinte passagem:

> Até o serrote andava desespiritado nos varais, a cabeça baixa, num conformismo inconformado, parece que procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota. O próprio Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar a oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a esmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho (Veiga, 2022, p. 54).

A retórica do paradoxo localizada em expressão como "conformismo inconformado" decifra bem o absurdo do cotidiano instalado na dinâmica dos habitantes de Manarairema. A literatura de Veiga capta, justamente nessa dissimulação do contraditório, as vidas submersas de uma coletividade anônima negligenciada pelos projetos hegemônicos do lucro e do trabalho tecnicista. Com este caminho, as terras revelam-se palcos das experiências de indivíduos que foram invisibilizados e submetem-se à apreciação sensível e humana do olhar ficcional.

As ideias do próprio autor a respeito de suas produções, conforme lembradas e discutidas por Arnoni Prado, também pedem presença neste debate. Citamos, abaixo, trecho de entrevista de Veiga, transcrita por Prado:

> 'A minha literatura é uma literatura realista: nem fantástica, nem mágica'. Quer dizer: original e estranha sem sair da singular estranheza da nossa própria realidade. Ou, como o definiu um crítico: um autor que nos faz lembrar o realismo mágico ou surrealista, criando 'uma realidade bem brasileira, usando o nosso coloquial localista, como se estivesse escrevendo literatura regional' (Prado, 2022, p. 11).

A citação, posta em diálogo com as discussões em torno da geopoesia, destaca o caráter coloquial localista de que tratávamos acima. As marcas de um fantástico, presentes na obra de

Veiga, são formas de aproximar o campo literário às experiências vivas daqueles que atravessam e sofrem as dores promulgadas por tempos de transformações sociais. A experiência comum da realidade brasileira serviu de base e de motor para a arena da poética catastrófica de Veiga. O subterrâneo, no amplo sentido vinculado a tais dimensões das vidas marginalizadas, atua como engrenagens basilares da capacidade dialógica e sensível que a produção veiguiana alcança.

Em outro momento, observamos novo exemplo representativo dessa naturalização desinteressada pelos invasores:

> Manarairema já não se preocupava tanto com os homens, e quando alguém falava neles era como quem se refere a realidades familiares – o calor, doenças, a carestia – o acostumado, o absorvido. Mesmo Armâncio Mendes, antes tão pronto a gritar em defesa deles, agora parecia desinteressado (Veiga, 2022, p. 36).

O enredo omite para que, em desdobramento menipeico, a narrativa possa revelar. O apagamento, por uma sutil normalização do estrangeiro imposto, bem como de seus efeitos nocivos para o povo, satura-se na dissimulação cínica dos personagens e faz com que a narrativa subterrânea incrimine o "processo de modernização capitalista, que atropela e massacra os despreparados" (Bergamo, 2011, p. 83). O esclarecimento predominante e autoritário apresenta-se como "totalidade desenvolvida linguisticamente, que desvaloriza, com sua pretensão de verdade, a crença mítica mais antiga" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 23). No enredo, os saberes míticos ligados aos mistérios cedem lugar à pretensão à verdade totalizante. No entanto, em meticuloso desdobramento da narrativa, podemos "enxergar fundo o mistério da submissão das massas à opressão dos poderosos" (Souza, 1990, p. 49).

A invasão dos cães, que altera o comportamento e a logística da cidade, também ilustra nossa questão. Fiquemos com novo trecho do romance:

> Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão de valores, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. Às vezes um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico (Veiga, 2022, p. 62).

No trecho, observa-se a reação imediata à invasão dos cães. Submete-se o povo de Manarairema a um rebaixamento satírico – marca da narrativa subterrânea – na literatura sério-cômica de Veiga. Aquela "inversão de valores" de que o narrador falava diz respeito a esse rebaixamento de tudo que é sério, oficial e pretensamente imutável (em sentido amplo, referente aos ingredientes de uma cultura veiculada em espaços sérios e mantidos por uma classe oficial hegemônica), pois passa a ser reinterpretado no plano material e corporal, resultando que nessas

literaturas se gera um movimento que desce às instâncias subterrâneas. Ainda com Bakhtin, compreendemos esse movimento sob o espectro da filosofia hermética antiga, que promovia a "*descentralização do universo*", no qual "seu centro não é de forma alguma o céu, ele está em toda parte" (Bakhtin, 2010, p. 324; grifo do autor). Esse deslocamento viabiliza a isonomia da estrutura satírica menipeia, pois submete a ordem das coisas a um princípio de reversibilidade no qual tudo se transforma.

Essas transformações, contudo, são espraiadas pelo enredo sem consciência clara daqueles que as sofrem, da mesma forma como as crianças, pouco conscientes daquilo que as atinge. Deste modo, "o povo começou a mudar de atitude" (Veiga, 2022, p. 63) sem uma autoavaliação que permitisse uma contrarresposta. Tal contrarresposta, de fato, só pode ser dada pela narrativa subterrânea veiguiana, que "encrava situações de estranheza em um contexto familiar" (Bosi, 2015, p. 23) como forma de escancarar e saturar a cegueira da normalidade fingida.

A poética catastrófica que apontamos em Veiga estiliza, pela sátira, os defeitos dessa normalidade pretendida pelas personagens. Os cães que invadem as ruas e as casas, personagens de forte teor *kynikoi*, uma vez que fundantes da supracitada "inversão de valores", corroboram o estranhamento insolúvel do povo da pequena cidade:

> Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram arrastados pelos quintais, estraçalhados em espinhos de roseiras ou mandacaru, lambuzados na lama dos regos e afinal abandonados em qualquer parte, quando já não serviam para nada (Veiga, 2022, p. 62).

Mais à frente no enredo, os cachorros invasores, antes motivo de pânico, passam a ser bem tratados por todos da cidade. Revela-se outro momento de transformação drástica no comportamento coletivo, sem explicações, no qual o povo de Manarairema salta da completa cinofobia em direção à cinofilia.

Como se pode observar, *A Hora dos Ruminantes* faz menção às invasões e, pela investigação às repercussões variadas testemunhadas pelo povo manarairense, explora também certa poética destronante que altera a ordem – filosófica e ideológica – daquela estrutura citadina. Trata-se, sim, do fantástico que se instala de modo a naturalizar conjunturas e relações sociais entre o humano e o animalesco. Os homens estrangeiros que se instalam em Manarairema, a princípio, por exemplo, passam a incitar relações trabalhistas com o povo da cidade de modo violento e perturbador, embora por meio de um processo sutil e psicológico, que vai, progressivamente, rompendo e alterando o comportamento dos cidadãos originários

daquele lugar, sem que eles tenham consciência de tais transformações a que são submetidos. Há até mesmo quem diga, diante das invasões autoritárias: “Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande” (Veiga, 2022, p. 66-67). Vinculada a tal compreensão, a narrativa subterrânea caçoa daquilo que as personagens temem. Em conversa entre Geminiano e Manuel, observamos essa submissão receosa imposta pelos “homens da tapera”:

> – O senhor não está entendendo, seu Manuel. Eles mandaram a carroça para o senhor consertar, eu não posso chegar lá e dizer que o senhor não vai fazer o serviço. Isso não casa com o sistema deles.
> – Isso de sistema cada um tem o seu, Gemi. Se o deles é esse que você está dizendo, o meu é aquele que eu já disse
> (Veiga, 2022, p. 71).

Esse exemplo apresenta marcas de uma relação notadamente submissa do povo de Manarairema com os invasores. O que chama atenção, no entanto, é a naturalização e a defesa às cegas, sem explicações aparentes, que alguns manarairenses passam a fazer dos homens estrangeiros. Deste modo, a sátira desmascara o projeto capitalista, interessado unicamente pelo lucro e pela produção desenfreada. Tendo em vista esse dialogismo com a tradição do esclarecimento, já referendada em nossa unidade inicial, importa grifar que

> A naturalização dos homens hoje em dia não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade económica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo vê-se completamente anulado em face dos poderes económicos (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 14).

Essa contradição, embora exposta acima nos termos restritos dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, torna-se fundamental para o desenvolvimento da teoria crítica no Brasil em pensadores como Antonio Candido e Tietzmann Silva. Tomando a discussão referendada, localizamos na literatura de Veiga repercussões desse pensamento, discutido em torno da realidade brasileira, herdeira de processos sociais similares aos verificados pelos filósofos europeus do início do século XX. Por tudo isso, concordamos com a leitura de Tietzmann Silva, que reforça: “sua matéria é o homem, não o homem enclausurado em si mesmo, às voltas com seus conflitos pessoais, mas o homem inserido num meio social em crise” (Silva, 2013, Pág. 66). Justamente por isso, os homens enclausurados da tapera não são explorados a fundo. Os sujeitos sociais afetados pelas decisões arbitrárias que passam a integrar o palco da literatura veiguiana.

As catástrofes históricas são vistas pelo olhar da criança, que reconhece o "progresso histórico – é sempre apenas o primeiro passo, nunca o segundo, terceiro ou enésimo" (Benjamin, 2019, p. 786). O caráter experimental e inacabado da estilização do infantil reproduz justamente essa percepção invariavelmente primeva. As crianças, a quem o mundo sempre se apresenta pela primeira vez, representam as coletividades que acessam os resultados do progresso histórico como uma eterna novidade. Deste modo, na embriaguez da narrativa à roda do *infantus*, lemos romance que estiliza a marca fulcral de todo o fenômeno que chamamos de história, qual seja: o fato de que no curso catastrófico dos séculos se "permanece sempre o tempo de uma infância" (Benjamin, 2019, p. 702).

Esse estado se reflete de modo contumaz em conto de 1967, intitulado "A máquina extraviada", publicado no livro *A estranha máquina extraviada*. Na obra, Veiga explora de forma aguda a tensão entre o conhecimento mítico (associado à aura infantil) e o saber mecânico e industrial. Trata-se daquilo que Antonio Candido chamara de consciência dilacerada do subdesenvolvimento, uma vez que assimila o mesmo "aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo" (Candido, 2017, p. 195). Isso ocorre na medida em que o conto explora a superação da noção idealizada de país novo revisitando e valorizando saberes das situações e das vivências de comunidades com costumes e crenças primitivas. O enredo do conto inicia-se, justamente, com a chegada de uma máquina em certo município, fato que atrai olhares de muitos daqueles habitantes, totalmente leigos sobre o novo objeto e os processos que o levaram até ali. Vejamos uma passagem dessa chegada:

> Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo. Desde que ela chegou, não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas, quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos (Veiga, 2021, p. 213).

Reconhecemos no olhar infantil um interesse sempre aberto à novidade. São inúmeras as variantes ficcionais que revelam isso. A chegada da estranha máquina extraviada impõe-se como um caso exemplar, pois escancara a força discursiva e reflexiva do olhar infantil perante a novidade. A obra de Veiga nos ensina que a resolução mecânica e a explicação científica matam a possibilidade de se explorar com sensibilidade e criatividade o mundo. Quando se extrai a máquina do universo industrial, submetendo-a ao estatuto de fonte permanente de discussões ligadas à fantasia e ao místico, o conto empreende interessante reviravolta de perspectivas que abre portas para uma discussão potencialmente crescente, que estará

“entusiasmando todo o mundo”. A máquina perde sua relação com o técnico e desperta, em uma comunidade alheia ao mundo industrial, o entusiasmo pela novidade. É nesse sentido que o mistério se impõe como motivação determinante para o inacabamento prosaico e para a não-síntese luciférica presente nas obras de Veiga.

O conto revela que “o mundo fictício continua sendo um mistério, o qual pode ser desvendado parcialmente (...) mas nunca na sua totalidade” (Gémes, 2022, p. 132). Os mistérios que povoam essas narrativas não devem jamais se revelar em sua totalidade aos olhos de quem os tenta decifrar. Essa disposição, imprescindível para a narrativa subterrânea, impossibilita que os narradores, os personagens ou mesmo os leitores tomem nota de “todo o processo de criação” (Bezerra, 2005, p. 192). O conto, mais uma vez, mostra que a infância é o *lócus* acertado para a exploração despreocupada do mundo e de seus mistérios:

> As crianças, que não são de respeitar mistério, como você sabe, trataram de aproveitar a novidade. Sem pedir licença a ninguém (e a quem pedir?), retiraram a lona e foram subindo em bando pela máquina acima (...) as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina (Veiga, 2021, p. 214).

O horizonte infantil, aqui representado pelas crianças de um pequeno vilarejo, consolida-se como o descortinar da novidade condutora de toda a narrativa. Por vias do mistério em torno da máquina, as crianças são envolvidas em uma curiosidade que as motiva a explorar o insólito objeto. Verifica-se, novamente, o olhar infantil sendo utilizado como modo de se ampliar as possibilidades de palavras, de ideias e de cosmovisão, quando ainda não foram amarradas pela normalidade da vida adulta e das relações humanas socialmente aceitas. Nessa narrativa, entretanto, somos noticiados do maior receio daquela população, o de que se solucionem os mistérios da máquina, fragilizando a força vital do próprio conto, bem como suas capacidades de dialogar com o mundo e com suas contradições:

> o meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachos, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina (Veiga, 2021, p. 217).

O trecho nos alerta que, com o predomínio do saber técnico ligado aos processos industriais, extingue-se a esperança de usufruir do mundo com encanto, como um olhar de criança, que o vê sempre pela primeira vez. O encanto diante da novidade é posto em perigo por uma sociedade pautada na *reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2019) e alienante. A

ossatura da prosaística (seja no romance ou no conto, de todo modo, por vias da narrativa), como dizíamos, garante a permanência do encanto justamente por sua estratégia de "criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica" (Bakhtin, 2018, p. 130). Aqui, a possibilidade de experimentar a verdade, em toda a mutabilidade que essa ação comporta, torna-se mais importante que encontrar uma verdade abstrata e pretensamente totalitária. O conhecimento meramente técnico, portanto, anularia as brechas que, propositalmente, a narrativa subterrânea produz em sua respondibilidade viva com o mundo.

Seguimos de perto as discussões benjaminianas que abriram e instigam nossa tese. O caráter alegórico, representante tropológico da fragmentação de verdades estilizada pela narrativa, evoca saberes que não estão, jamais, consolidados. Pela força fragmentária, explora-se o real tendo em vista suas contradições e incompletudes. Opta-se pela arena infantil enquanto fonte inesgotável de saberes sobre o mundo e sobre o humano. Deste modo, os enredos veiguianos são virados pelo avesso pela narrativa subterrânea. O enredo, marcado pela parcimônia e pelo apaziguamento, é levado à inquietude pela estrutura satírica da narrativa, como um "clarão subterrâneo irrompendo das entranhas da terra" (Benjamin, 1984, p. 252).

A máquina extraviada do conto homônimo sugere associação com o fenômeno da *haussmanização* que teria chegado no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX e que teria se disseminado, lentamente, para o interior do país, principalmente em decorrência das leis criadas pelo governo varguista a partir da década de 30, como a "marcha para o oeste". Nessa movimentação, temos a fundação de Goiânia e o avanço da urbanização em espaços do interior do Brasil. Com a chegada desses processos, as coletividades rurais e periféricas eram apresentadas pela primeira vez ao mundo instaurado pela técnica e pela indústria. A obra de Veiga soube como poucas explorar essa tensão. O olhar da criança foi a acertada diretriz selecionada para explorar a "chegada" do estrangeiro do ponto de vista do invadido.

Assim, verificar o fenômeno alegorês contribui com "algumas bases teóricas para a reconstrução das passagens estéticas para uma modernidade fragmentária, através dos transportes técnicos de uma indústria cultural" (Andrade, 1999, p. 12). A reflexão, extraída de trabalho machadiano de Ana Luiza Andrade sobre os meios de comunicação presentes na obra do escritor fluminense, pode ser acionada, também, quando analisamos a poética catastrófica de José J. Veiga, atenta aos mesmos processos de industrialização no país. Tratamos, afinal, de uma poética que interage continuamente com o fenômeno histórico e com seus fluxos incessantes. As narrativas subterrâneas veiguianas exploram os mistérios ligados à infância como forma de assimilar a efemeridade, própria da vida nessa modernidade fragmentária. As relações humanas, que, em tempos governados pela técnica e pela indústria, nunca se sustentam

de modo *humanizado*, no sentido exposto por Antonio Candido, passam a ser violentamente afetadas pelos destroços incrementados à narrativa.

O foco de Luiza Andrade aos meios de comunicação, ingredientes importantes nos enredos machadianos, também encontra sua razão de ser quando discutimos as produções do escritor goiano aqui analisado. Assim, a referência importa porque os meios de comunicação surgem como índices do ritmo ininterrupto dos acontecimentos históricos. O ritmo desenfreado das grandes metrópoles, arenas que primeiro acolhem o projeto desenvolvimentista, como é o caso do Rio de Janeiro no início do século XX, surge como referência importante para compreendermos as transformações que, de modo autoritário, são inseridas nos contextos dos *pequenos mundos* (Gémes, 2022) dos interiores brasileiros explorados pela poética catastrófica de Veiga. O fato notório de que "a vida urbana moderna é caracterizada pela colisão de sensações fragmentadas e descontínuas" (Eagleton, 2011, p. 114) amplia a compreensão dos embates sofridos nos processos de implementação de um novo mundo. Trata-se, afinal, de fenômeno de grande fascinação para o autor inventor de máquinas extraviadas, companhias autoritárias, usinas atrás de morros, entre outras criações alegoricamente associáveis ao novo mundo imposto:

> A urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais (Candido, 2017, p. 243).

O panorama esboçado por Antonio Candido traduz, em termos históricos, os processos denunciados pelas alegorias de Veiga. São inúmeros e potentes os processos socioeconômicos que, instaurados pelo "capitalismo predatório", marcado pela livre e exploratória disputa financeira, vão alterar a ordem dos hábitos e comportamentos sociais. Essas transformações não são desinteressadas, mas profundamente afetadas pelos "interesses internacionais e os das classes dominantes". Tal explanação reforça o quadro histórico por meio do qual as narrativas subterrâneas de Veiga irrompem-se em direção ao futuro.

Amparados na teoria benjaminiana do fenômeno alegorês, compreendemos que a alegoria em Veiga ultrapassa a mera associação histórica e abre portas a esse futuro. Com o suporte da narrativa subterrânea, ela nos convoca a uma reflexão fugaz e irresolúvel sobre o mundo e sobre suas tensões. Assim, a consciência onírica infantil (a tese das narrativas

veiguianas) entra em tensão contínua com o projeto modernizador exógeno, que chega da Europa como a "antítese da consciência de vigília" (Bolle, 2019, p. 1734), convocando as personagens e nós, leitores, a um despertar (síntese), que nunca se revela totalmente consumado. O despertar, alinhado à tradição luciânica do sol nascente, não se revela enquanto ação dada e acabada. Ele se relaciona intimamente com o inacabamento das experiências e da experimentação, ampliados pela narrativa veiguiana por meio da exploração das fantasias e dos mistérios infantis. A alegoria, em nossa mirada, atua na abertura dada a esse saber de incompletude.

Para Walter Benjamin, "o agora da cognoscibilidade é o momento do despertar" (Benjamin, 2019, p. 804). Tendo isso em vista, podemos dizer que o tempo do agora surge como fonte de contínuo poder esclarecedor, quer dizer, os saberes que brotam no agora da cognoscibilidade são saberes respondíveis ao devir permanente e ininterrupto da existência humana. A narrativa de Veiga incorpora esses saberes na atenção dada aos momentos triviais e corriqueiros, principalmente aqueles vividos em pequenos mundos à roda de crianças e de comunidades ligadas a costumes primitivos. Nesse caso, o despertar não se converte em síntese, pois não se trata de episódio consumado. O despertar é o grito de alarde que, a todo instante, a narrativa subterrânea executa na tensão com a cedência do enredo e das personagens. Apenas através do olhar e da aura infantil, o despertar, no tempo do agora, consegue interceder no enredo e na ação das personagens.

Deste modo, a centralidade dada ao universo e à perspectiva infantil desfere um golpe contra o projeto industrial e autoritário, que faz sua "chegada" ao Brasil na passagem do século XIX para o XX. Pelo olhar da criança, a geopoesia (veiguiana) estiliza uma busca "para-além dos mapas topográficos e compendiados" (Silva Junior, 2018, p. 3953) e se conecta sensivelmente com os sujeitos desvinculados dos saberes ocidentalizados, do letramento do macrocosmo europeu. Pelo desinteresse em corroborar as narrativas oficiais, que se infiltram implacavelmente na percepção de todos, as crianças são eleitas como partícipes indispensáveis para que a narrativa subterrânea refute os fatos descritos pelo olhar dogmático. Nesse ponto, podemos recuperar posição já desenvolvida em nosso capítulo machadiano: "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência" (Benjamin, 2013, p. 11). Compreende-se que o fenômeno histórico só pode ser estudado levando-se em conta que, a cada novo ponto de vista, quer dizer, a cada nova reminiscência, novos elementos podem ser alcançados e outros tantos podem ser apagados. Não se deve, portanto, determinar uma perspectiva única sobre os fatos, pois conhecê-los como de fato foram se trata de tarefa sempre fracassada.

O caráter fantasioso explorado por Veiga comporta complexidade similar à descrita acima. Tais narrativas esquivam-se a todo instante de apresentarem soluções para os problemas que nelas surgem. A fantasia e o mistério são os ingredientes capazes de alargar e tornar mais dialógicas as discussões em torno dos contextos sócio-históricos. É nessa exploração que os nossos narradores conseguem extrair "um saber das terras distantes" (Benjamin, 1987, p. 199). Assim, o caráter experimental e fantasioso, único preceito condutor da narrativa, formula um saber brincante e gaiato para satirizar a ótica dos adultos.

O novo sistema fabricado finge pretender o desenvolvimento humano em todas as suas esferas, mas se interessa unicamente pela produção inconsequente, pelo lucro e pelo poder político. O ingrediente menipeico da "fantasia mais audaciosa e descomedida" (Bakhtin, 2018, p. 130), sob a pena de uma escrita ligada ao *infans*, escancara a falsidade de tais interesses.

As discussões feitas até o momento interagiram com narrativas escritas entre as décadas de 50 e 60, período em que o terrível cenário de radicalizações ideológicas e políticas se dissemina pelo país. Neste momento, saltamos para a década de 1970 com romance bastante representativo quando discutimos as narrativas subterrâneas no quadro literário nacional do século XX. Falamos de *Sombras dos Reis Barbudos* (1972). A obra conduzida pelo menino Lucas, já referendada no início deste capítulo, surge como fonte inconteste de uma inquietação que revela a catástrofe da cegueira coletiva frente ao cenário de autoritarismo e de ordens arbitrárias impostas ao povo: "Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva" (Veiga, 2021, p. 135). A narrativa, mais uma vez, explora o subterrâneo literário na medida em que a consciência do *infans* suplanta a alucinação da vida adulta. Ainda com Benjamin, compreendemos que "a criança vê tudo como novidade; está sempre embriagada" (Benjamin, 2019, p. 417) e, por isso, consegue promover a transgressão necessária à função luciférica da narrativa subterrânea.

Nessa emblemática obra, observamos proposição bastante similar à contida no romance de 1966, *A Hora dos Ruminantes*: um pequeno vilarejo assiste ao surgimento de uma empresa que, processualmente, aplicará uma série de imposições capazes de alterar profundamente os costumes coletivos e a logística da cidade. A inovação reside em um caráter experimental mais audacioso e transgressor. Constata-se, deste modo, experimentação de situações excepcionais que a aproximam da poética luciânica dissecada anteriormente. Dentre os episódios mais marcantes, analisados adiante, temos o caso singular de um voo coletivo, no qual se exploram as "profundezas do céu" (Veiga, 2021, p. 115) aos moldes do *Icaromenipo* luciânico.

Conforme discutimos no decorrer de todo este trabalho, a menipeia carrega, em germe, a disposição para criar situações excedentes com uma finalidade filosófica. A prosa subterrânea veiguiana, para executar essa estratégia, ampara-se na gaiata postulação de que "há muita

criancice nos velhos mundos de sabedoria" (Nietzsche, 2012, p. 201) e alcança saberes inacabados e respondíveis, ligados à atualidade e à eterna novidade do olhar brincalhão e infantil.

Essa conquista estético-filosófica, no entanto, destoa das outras narrativas veiguianas, pois, até o desfecho da obra, se efetiva uma conciliação entre o caráter *kynikoi* da narrativa e o enredo, que se deixa, finalmente, ser convertido pela "função de denúncia" (Brandão, 2006, p. 41) da ossatura do romance. Embora, a priori, as crianças não encontrem cenário benéfico para a liberdade de pensamento e de comportamento no decorrer do romance, o enredo e as práxis humanas descritas respondem os autoritarismos com mágicas estonteantes e voos coletivos. A obra nos apresenta "meninos sérios, tristes ou perplexos" (Turchi, 2003, p. 150) diante das violências promovidas pelo estrangeiro e pelo novo mundo, mas o ideário a contrapelo instigado pela estrutura da narrativa subterrânea permite que eles possam sonhar com a infância feliz e livre dos interesses do mundo dos adultos. Os saberes gaiatos, uma vez que inacabados, são conquistados pelo desdobramento satírico realizado pela narrativa subterrânea. Os primeiros períodos do romance revelam isso:

> Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os ficais já não fiscalizam com tanto rigor (Veiga, 1988, p. 01).

A voz da criança, embora proprietária da narrativa, inicia a história respondendo a uma voz de autoridade, a da mãe. Logo no início, verificamos que a liberdade inventiva de que falávamos não aparecerá propriamente nas relações humanas, entre adultos e crianças. Estas últimas também são profundamente afetadas pelo poder dos invasores, que, de modo arbitrário, passará a explorar e esmagar todos. Mesmo os adultos, neste sentido, surgem como crianças em tempos de novidades. A alegria com que eles recebem a notícia de que uma Companhia seria fundada, trazendo oportunidades de emprego e melhores condições para todos, revela-se sonho celebrado por "crianças" que, em um gesto ininterrupto, conhecem o mundo sempre pela primeira vez: "Quem poderia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara?" (Veiga, 1988, p. 02). Na contramão de suas expectativas, as transformações sociais implantadas pela Companhia passam a erguer "muros" que, cada vez mais, limitam a livre discursividade própria das interações sociais. Acompanhamos surgir:

> De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí (Veiga, 1988, p. 27).

Os muros são implantados para cercear a capacidade de interação e a troca de experiências. Eles surgem, destarte, como instrumentos para liquidar os meios de interação social. No enredo, eles apresentam-se firmes e não sofrem o menor abalo daqueles que são cerceados de suas liberdades:

> Com tanto muro por toda parte cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. Antigamente eu chegava da escola cheio de novidades para mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontravam também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar. Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima; mas o que era que a gente podia ver no céu a não ser nuvens e urubus? (Veiga, 1988, p. 32-33).

Por um recurso metonímico, os muros descritos no enredo revelam elementos evocados pela narrativa subterrânea. Eles exaurem as trocas orais que, após a escola, as crianças protagonizavam. Nesse sentido, compreendemos que os muros representam a chegada da modernização industrial e dos autoritarismos do início do século XX, que extinguiram a "capacidade de intercambiar experiências" (Benjamin, 1987, p. 198). A homérica ação de retornar à casa para contar as histórias, nos moldes das narrativas antigas retomadas por Walter Benjamin, perdem seu objetivo motriz do desejo pelas trocas de experiências. A perda da "disposição para falar" indicada pelo menino representa o profundo dano imposto pelo novo mundo que se insurge – dos grandes centros urbanos, da modernização industrial e do individualismo concorrencial, no qual as pessoas afunilam a capacidade de interagir.

Aquilo que se perde na esfera do enredo, no entanto, pode ser resgatado pela narrativa subterrânea. O cinismo dos grandes pensadores machadianos, por exemplo, inseridos na arquitetura da narrativa, é desmascarado pelo *Kynismos* que os romances de Machado de Assis revisitam. Em movimento similar, as *personas* fictícias profundamente afetas pelos autoritarismos e pelos muros impostos pelo enredo são convidadas pela narrativa subterrânea a destronar tais forças pelo *eterno retorno* e pelo olhar primevo e livre da infância. A função de denúncia da literatura veiguiana lança mão dos artifícios peculiares das sátiras menipeias para depredar os muros que dividem os sujeitos e suas ideias.

Por esse retorno, que sempre preserva a eterna novidade do mundo, visto sempre pela primeira vez, Veiga confere ao olhar infantil "uma estilização da existência até os mínimos

fragmentos de seu decurso temporal" (Benjamin, 2019, p. 913). Por meio dessa fragmentação, reconhece-se que o percurso do fenômeno histórico se constitui de rompimentos sucessivos que promovem quebras às linearidades impostas. Este é o motivo pelo qual o caráter dialógico da prosa inacabada (da não-síntese luciférica) sempre "é concebido como uma espécie de fragmento de alguma totalidade única" (Bakhtin, 2019, p. 34). A plurivocalidade e a polifonia romanescas funcionam na experimentação fragmentária dessas várias mundividências, que entram em uma disputa irresolúvel na livre e polêmica interação discursiva. Exaurir tais tensões significa se contentar com verdades unívocas e conclusivas.

A infância, em Veiga, revela-se estado no qual esse choque diante da eterna novidade do mundo seria experienciado permanentemente. Assim, o subterrâneo literário assenta-se no *lócus* infantil para destronar verdades autoritárias e implantar uma liberdade de pensamento, de ideias e de palavras garantida pela fragmentação do eterno retorno. Nesses termos, visualizamos as "condições e formas que tornariam possíveis e justificariam *uma liberdade e uma franqueza máximas do pensamento e da palavra*" (Bakhtin, 2010, p. 236, grifo do autor). A criança, aqui, herda a liberdade e a franqueza advindas da menipeia para derrubar os "muros" que surgem para ordenar e limitar a liberdade de pensamento e de ideias da atuação discursiva humana.

Embora, no âmbito do enredo, as "barreiras hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional, linguística, etc." (Bezerra, 2005, p. 110) ainda definam, rijamente, as relações interpessoais, a narrativa subterrânea as transgride por intermédio do desdobramento satírico. A parcimônia do enredo frente às atrocidades acometidas contra a coletividade submissa desenverga-se em um desassossegamento das vivências e das ideias, que satiriza o comportamento de cedência das personagens. Com tal estratégia, a função de denúncia, marca originária da composição menipeia, faz brotar saberes e discussões que não são afetados pelos "muros" erguidos no decorrer do enredo. Pelo contrário, os viola em voos luciânicos que alcançam o saber nascente – inacabado e dialógico. Fiquemos com passagem ilustrativa para esta discussão:

> A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices) (...). Achei isso um exagero, e comentei o assunto com mamãe. Meu pai ouviu lá do quarto e veio explicar. Disse que em épocas normais bastava uma coisa ou outra; mas agora a Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; se alguém desobedecesse a proibição podia se cortar nos cacos; se alguém conseguisse pular um muro quebrando o corte de alguns cacos, ou jogando um couro por cima, era apanhado pela proibição, nhoc – e fez o gesto de quem torce o pescoço de frango (Veiga, 1988, p. 46).

A criança apresenta uma perspectiva que é, a todo instante, combatida pelas vozes autoritárias com quem interage, seja a voz da mãe, do pai, ou de outros adultos que surgem. No caso supracitado, a voz paterna tenta justificar as proibições arbitrárias impostas pela Companhia. No entanto, é dito pela criança que tais normas, em uma linguagem afeiçoada às criancices, são "inteiramente bobocas" e excessivas. A voz dos adultos, alheia ao linguajar e à perspectiva da criança, não acessa esse conhecimento e se revela refém dos comportamentos perversos implementados pela nova ordem, dados como naturais pelo cinismo do enredo e dos discursos ditatoriais. Encontra-se nessa naturalização de certos costumes o artifício retórico-ideológico do ideário cínico. Ao determinar quais são os comportamentos e as "épocas normais", o adulto representado na ficção veiguiana demoniza tudo e todos que escapam do estreitíssimo leque do que é considerado normal por seu horizonte limitante.

O mundo infantil surge em situação de ameaça constante, bem como todos os comportamentos que lhe são familiares, pois a liberdade criativa e reflexiva, a jocosidade das brincadeiras e a despreocupação com as convenções sociais reverenciam a todo instante o que não é convencional.

Em diálogo com Tia Dulce a respeito do deplorável estado em que o tio Baltazar se encontrava, a insatisfação de Lucas contrapõe-se com o conformismo de sua tia.

> – Ele não fala? – perguntei com medo.
> – Não fala mais.
> O choque me deixou apatetado e com uma raiva inexplicável de tia Dulce por me dar a informação com tanta naturalidade, ou pelo conformismo dela. Acho que eu pensava que ela devia dizer isso chorando, ou soluçando, ou arrancando os cabelos (Veiga, 1988, p. 89).

Assim, a base seminal da narrativa subterrânea entra em atrito e é perseguida pelo novo mundo: "outra proibição antipática foi a de rir em público" (Veiga, 1988, p. 47). Com isso, retomamos ponto central desta tese: embora o romance circule em meios editoriais e reprodutíveis, sua forma aberta e fugaz potencializa a troca de experiências, originalmente veiculadas pelas narrativas antigas, e fornece um conhecimento sensível e empático às vidas estilizadas em seu tecido. A narrativa subterrânea, fenômeno incontornável para que a disposição difusa das contações de histórias orais se desemboque no romance, em Veiga, centraliza-se na infância para alcançar o desassossego desencorajado pela autoridade do enredo e pelas relações socialmente bem-vistas – "[Minha mãe] se preocupava com o meu desassossego" (Veiga, 1988, p. 67).

A insustentabilidade das relações humanas, enfeitadas e falseadas pelo cinismo do enredo, aparece na melancolia e na mansidão tediosa que governam o enredo, cujos rumos são definidos pela autoridade e pelas decisões dos adultos:

> Nossa vida voltou à triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro – e esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse desse molde. Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho (Veiga, 1988, p. 51-52).

A rotina e a espera tornam-se as palavras de ordem do novo mundo, que prioriza o desenvolvimento técnico e industrial acima de tudo e de todos, despreocupando-se com uma emancipação humana integral, que também contemple a vida em suas dimensões afetivas e sensíveis. Nesse sentido, extingue-se a vida em sua dinamicidade e organicidade. Se recuperarmos o entendimento de que a "correnteza do tempo altera o puro ser, torna-o fenomenal, porque o arrasta consigo e o submete a modificações sucessivas" (Flusser, 2008, p. 33), uma "estrada comprida sem margens nem marcos" revela-se imagem certeira de uma tanatografia ligada à catástrofe do cotidiano.

O curso do tempo, força intransitiva capaz de nos arrastar a "modificações sucessivas" (Flusser, 2008, p. 33), representa o princípio de transformação contínua da vida em todas as esferas de sua existência. A triste rotina na qual nada acontece, em que todos os dias "pareciam um só" (Veiga, 1988, p. 51), representa o fim do princípio vital da vida na história: a mudança. Esse princípio – dispersivo, mutadiço e irresolúvel – que rege todos os partícipes da história humana, é continuamente violentado pelos autoritarismos que forçam uma eterna revisitação a um "passado absoluto" (Bakhtin, 2014, p. 405), no qual "o amanhã não existia nem em sonho" (Veiga, 1988, p. 52). Compactuando com os interesses da Companhia, o enredo não apresenta quaisquer possibilidades de uma transformação real em benefício do povo: "A cidade dormia com chuva, acordava com chuva e passava os dias debaixo de chuva sem esperança de rever o sol" (Veiga, 1988, p. 109). A narrativa subterrânea, porém, plataforma de um saber ligado à imagem do sol nascente da poética luciânica, entra em desacordo com as forças que regem o enredo de tédio e melancolia para que o sonho seja experienciado na livre e fantasiosa imaginação. A visão automatizada pelas normativas é substituída pelo sonho infantil, combustível para que se empreenda a "marcha para o futuro" (Bakhtin, 2010, p. 419) da não-síntese luciférica, respondível às modificações integrantes do fenômeno histórico. Em decorrência de tudo isso, a fantasia, os mistérios e a mágica são potencializados pelo olhar da

criança e revelam-se ingredientes necessários para a transgressão performada pelo subterrâneo literário em Veiga.

Sombras de Reis Barbudos, no entanto, apresenta uma novidade na discussão que pavimentamos. O enredo, conduzido nas obras de José J. Veiga pelo ideário cínico e alienante difundido entre as personagens, surge nesta obra de 1972 performando certa aproximação com a força transgressora e inquietante da narrativa subterrânea infantil. A incompatibilidade entre a dissimulação cínica do enredo e das personagens com o *Kynismos* crítico pavimentado pela disposição romanesca, indicada nas análises anteriores, perde força no enredo narrado pelo pequeno Lucas. Se pudermos arriscar uma justificativa histórica, importa lembrar que, à altura da publicação do romance, o Brasil vivia o período mais violento da Ditadura Militar, iniciado desde que Ato Institucional 05 (AI-5) foi decretado. A resposta aos autoritarismos descritos no romance, mobilizada não apenas enquanto sátira à volta de um enredo parcimonioso, mas enquanto ação concretizada pelas transformações sociais, sugere a indefensável situação na qual o país se encontrava. Assim, a parcimônia – quase diplomática – com que os enredos veiguianos deixam-se guiar revelam-se insustentáveis à medida que os sujeitos transgridem os muros e desrespeitam as proibições da Companhia.

No capítulo 06 do romance, sugestivamente intitulado “Pausa para um Mágico”, temos um caso no qual o caráter experimental e fantasioso da narrativa subterrânea penetra a instância do enredo e dos comportamentos das personagens. Em tais páginas, somos apresentados a personagem que surge como fagulha de esperança em meio à triste rotina instalada na vida de todos: “Até que apareceu esse mágico, o Grande Uzk” (Veiga, 1988, p. 52). Após uma série de anúncios, que alimentaram fortemente a expectativa de todos, principalmente do pequeno narrador, o mágico finalmente chega à cidade para apresentar seu espetáculo. Imersos a uma rotina guiada apenas pelo tédio e pela mesmice, a aparição do Grande Uzk surge como imprevisível episódio na cidade:

> Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk fez o que quis, virou o mundo pelo avesso na nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito. Ele voou como borboleta por cima da plateia, pousando aqui e ali, subindo e baixando. Endureceu chamas de vela em forma de cabacinhas avermelhadas e distribuiu as cabacinhas às senhoras. Mudou uma bola de bilhar em cubo do mesmo peso, verificado em balança, e mostrou o cubo a quem quisesse ver e pegar. Transformou areia em água, muita gente lavou a mão nessa água e precisou enxugá-la. Jogou uma bandeja de sapos para cima, pareceu que eles iam cair como sapos mesmo, no meio da queda viraram beija-flores e saíram voando com aquele voozinho ora arisco ora parado dos beija-flores, alguns encontraram a saída e se perderam na noite lá fora (Veiga, 1988, p. 59).

Para resistir a uma sociedade governada pela lógica da reprodutibilidade industrial, mercantil e trabalhista, bem como pelo utilitarismo radical na qual tudo tem de servir para alguma finalidade, a magia precisa atuar na contraposição das forças e dos pensamentos predominantes no mundo. É nessa orientação que o grande Uzk "virou o mundo pelo avesso", em uma ação que nos faz recordar o "mundo às avessas" (Bakhtin, 2010, p. 325) estilizado desde a prosa carnavalizada de François Rabelais. Autor irrefutável para a linhagem literária sério-cômica, na qual alocamos Machado e Veiga, sua lembrança reforça que "a orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas" (Bakhtin, 2010, p. 325). Reconhecendo em Veiga um herdeiro desse realismo grotesco e galhofeiro, por intermédio de Machado de Assis, a atuação do grande mágico descrito no romance acarretaria na obtenção do mesmo grau de liberdade de pensamento, desassossego e invenção das sátiras menipeias e da prosa carnavalizada pantagruélica. O mágico, único personagem que faz o que quer em momento de cerceamento das liberdades – "o Grande Uzk fez o que quis" –, surge como imagem motivadora de uma resposta concreta contra as inúmeras ordens arbitrárias da Companhia.

Ele representa a fantasia que, em um mundo pautado em relações sociais mecânicas e autoritárias, viabiliza uma transgressão, uma fuga. Assim, o mágico executa três gestos embrionários capazes de implantar, na mente daquela população, uma possibilidade de ruptura que permita uma superação da prisão coletiva na qual foram submetidos: I. ele voa como se fosse borboleta, II. transforma areia em água e III. lança sapos para o ar, metamorfoseando-os em beija-flores. A primeira ação indica, na leveza de um voo de borboleta, poderosa atitude de superação de situações que aprisionam; a segunda sugere passagem liminar da morte (representada pela areia, matéria originalmente seca e estática) para a vida (representada pela água, matéria volúvel e fluida); a terceira, enfim, confere às duas primeiras um encontro: aqui, o voo gera transformação, o lançamento dos sapos para o alto culmina em uma metamorfose que os faz transgredir até mesmo a linha de horizonte dos que assistiam ao espetáculo – "viraram beija-flores e saíram voando com aquele voozinho" (Veiga, 1988, p. 59). Deste modo, a apresentação, despretensiosa e voltada ao entretenimento, repercute na imaginação de todos como esperança seminal por uma revolução.

Conforme dito páginas depois pelo narrador, "a verdade é que o grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil aguentar a realidade" (Veiga, 1988, p. 65). Quer dizer, embora o mágico não tivesse impingido nenhuma mudança real, sua apresentação forneceu àqueles que o acompanharam a consciência de que aquele modo de viver era insustentável:

> Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida está insuportável, e que se continuar assim... Pois continua, e cada dia piora, e estamos aí aguentando. Quando parece que não vamos aguentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair (Veiga, 1988, p. 116).

À medida que novas imposições arbitrárias são direcionadas àquela população, mais a percepção de insatisfação se amplia e mais frágil se torna a cedência parcimoniosa do enredo, tão firme nos títulos anteriormente analisados neste capítulo. Se pensarmos no contexto de produtividade diária imposta aos trabalhadores comuns com a chegada da modernidade tecnológica ao Brasil, alcançamos a mesma reflexão: "Se as coisas continuarem a 'caminhar assim, será a catástrofe" (Löwy, 2005, p. 90). A seguir, outra passagem literária reveladora dessa tendência:

> Tinha chegado o ponto em que nosso único consolo era subir a um lugar alto e olhar os campos e estradas além de nossas divisas, onde não vigoram ainda os regulamentos da Companhia. (...) Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas (Veiga, 1988, p. 116).

A imaginação e o olhar distante são instâncias pelas quais se pode cogitar outras possibilidades de vida em sociedade. A ação de "subir a um lugar alto" recobra o voo do mágico Uzk e permite que suas imaginações possam sobrevoar sobre os escombros de uma sociedade regida por autoritarismos de toda ordem. O "passatempo de olhar para longe", empreendido por "um número cada vez maior de pessoas", revela-se como gesto de escape diante das atrocidades.

Nesse ponto, observamos a distância entre o enredo de *Sombras de Reis Barbudos* com *A Hora dos Ruminantes*, na qual a população, a todo instante, tentava naturalizar e amenizar os danos gerados pelas ações dos estrangeiros. No romance de 1972, aos poucos, o enredo experimenta uma aproximação à inquietude instigada pela denúncia da narrativa romanesca. Em outros termos, empreende-se a "transposição de todos os limites da experiência comum" (Sousa, 1975, p. 24) que, outrora, fora performado pela catábase épica, para que a liberdade de pensamento assentada no nível da narrativa subterrânea reverbere na visão e na decisão das personagens, viabilizando um rompimento efetivado no desenrolar do enredo.

O "olhar para longe", entendido como fuga possível para aqueles que não podem agir em desacordo com as prerrogativas da Companhia, revela na livre experimentação topográfica uma vinculação da narrativa veiguiana às "hierarquias às avessas', do 'mundo às avessas" (Bakhtin, 2010, p. 353). Nesta reversibilidade jocosa, as posições de autoridade no mundo social são desprezadas e suplantadas. Em Veiga, no entanto, não é o baixo material e corporal,

propriamente, que motiva uma transcensão artística, mas o alto celestial e infinito. Trata-se de uma anábase coletiva de valor catabático – no sentido da transcensão já desmembrada por Eudoro de Sousa e do baixo infernal estudado por Mikhail Bakhtin. Isso ocorre na medida em que o episódio anabático impulsiona uma transgressão, uma "ruptura radical do quadro hierárquico do mundo" (Bakhtin, 2010, p. 371), que passa a fragilizar cada vez mais o poder exercido pela autoridade oficial representada pela Companhia: "A Companhia tentou fazer alguma coisa para tentar conter a situação mas acabou se encolhendo" (Veiga, 1988, p. 132).

A transcensão anabática eleva o enredo e as personagens à liberdade do abismo celestial. Conforme indicado no título do capítulo 9, alça-se voo à vastidão "Das profundezas do Céu" (Veiga, 1988, p. 115). É por meio dessa estratégia que o enredo assimila o conhecimento da não-síntese luciférica do mundo, preconizado em nossa parte teórica. A busca anabática às profundezas celestiais, em sentido topográfico, resulta da "esperança de rever o sol" (Veiga, 1988, p. 109); em sentido alegórico, representa a aproximação das experiências materiais induzidas no nível do enredo à liberdade e inquietude asseguradas pela narrativa subterrânea. Apenas por intermédio dessa busca que se acessa o saber nascente, tão bem assentado no palco da prosaística inacabada. Voltemos ao enredo para entendermos tais processos na composição veiguiana:

> Quando esgotei as inscrições e desenhos e olhei novamente para fora, mais para descansar a vista do que esperando ver alguma coisa, levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por algum tempo. Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu pra ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços (Veiga, 1988, p. 117).

A passagem acima descreve a primeira aparição de um homem voante. Como em muitos dos mais insólitos acontecimentos do livro de Veiga, o caso excepcional acima narrado passa a se converter em nova normalidade à proporção que outros sujeitos voantes são reconhecidos pairando sobre a imensidão aérea. Em outro momento, quando conversava com fiscais da Companhia, que visitavam as casas para verificar se há alguma desobediência às normas impostas, o narrador Lucas constata "Não um, mas três sujeitos voando" (Veiga, 1988, p. 128). O número daqueles que voavam amplia-se e, com isto, o que antes fora para o narrador "o maior susto de minha vida" (Veiga, 1988, p. 116) perde sua estranheza e se torna cotidiano de todos: "Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo" (Veiga, 1988, p. 131).

No entanto, a tensão entre as forças que ousam se libertarem das amarras instituídas e as normativas arbitrárias definidas pela Companhia não perde sua pujança. Além da proibição, anteriormente indicada, de que as pessoas voassem, agora elas também não poderiam olhar para cima: “E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto” (Veiga, 1988, p. 132). Com tais decisões, estreita-se o ato de voar e olhar, instâncias irrevogáveis para que, a despeito dos desmandos, se possa imaginar possibilidades distintas de existência – nas quais eles não estejam acorrentados à autoridade indiferente e arbitrária. Tratamos, aqui, do ponto elucidador da bifurcação, anteriormente indicada, entre a cedência do enredo, até então trilhado pela parcimônia das personagens, e a inquietude agressiva e corrosiva da narrativa subterrânea do romance.

Quando a imaginação é reprimida e comprometida, a autoridade séria e nociva perde sua força, pois imaginar é ato de potencial liberdade e reflexão – inda mais em cérebros de crianças. Trata-se, na história de *Sombras de Reis Barbudos*, do esforço necessário para que seja possível, na zona do enredo, a transformação histórica que a não-síntese luciférica da narrativa subterrânea cativa. O resultado não poderia ser outro: “Apesar de todas essas manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo” (Veiga, 1988, p. 133). Ao contrário do que observamos em obras veiguianas das décadas de 50 (“A Usina atrás do morro”; 1959) e 60 (*A Hora dos Ruminantes*, 1966), a narrativa subterrânea da década de 70 revela a fragilidade das forças autoritárias. Embora as autoridades pretendessem uma interrupção das “modificações sucessivas” (Flusser, 2008, p. 33) da correnteza do tempo, elas são incapazes de contornar as transformações que, afirmamos com Vilém Flusser e Walter Benjamin, são involuntárias e incontornáveis:

> Parece que a Companhia não sabe mais o que fazer para segurar o pessoal, faz dias que não cai nada lá de cima, e os fiscais andam tontos de um lado para outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos estão voando também (Veiga, 1988, p, 134).

A anábase coletiva do romance significa uma reversibilidade das experiências que culmina na quebra hierárquica de que falávamos. Deste modo, até mesmo aqueles que se colocavam como combatentes em defesa da lei, observam-se transpondo-a, pois as hierarquias tornam-se todas insustentáveis.

Na configuração da narrativa subterrânea – marcada por veicular experiências e promover o discurso autoritário (Bezerra, 2015, p. 244) a uma crítica *kynike*, “todos os atributos

reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo" (Bakhtin, 2010, p. 325). O âmbito da aura infantil, testado no romance aqui analisado, performou similar reversibilidade. Recuperando os termos do nosso método dialógico, capitulados anteriormente, pode-se dizer que o romance de 1972 alinha-se a teses subterrâneas – com o empreendimento celestial e anabático – que evocam antíteses contraideológicas, desmascaradoras da cedência dissimulada do mundo dos adultos, que insistem em naturalizar o que é socialmente edificado e normalizar o que é humanamente nocivo. O voo coletivo, em nossa mirada, repercute como ato contínuo ligado à não-síntese luciférica da narrativa subterrânea, pois performa o alcance à liberdade de imaginação e de invenção.

Por duas razões centrais, o voo coletivo em Veiga surge como feito excepcional de extraordinária repercussão: 1) o "clarão subterrâneo" (Benjamin, 1984, p. 252) desenterrado pela arquitetônica romanesca passa, finalmente, a intervir no enredo e no comportamento das personagens. Trata-se de evento singularíssimo no qual duas esferas até então inconciliáveis – quais sejam, a da reflexão transgressora da arte e a das práxis sociais, entram em comum acordo e cooperação. Deste modo, observamos 2) a corrosão menipeica da narrativa subterrânea, marcada por um ideário contra-hegemônico de difícil aplicação em uma sociedade afeiçoada ao projeto desenvolvimentista, intervir no curso predominante do progresso industrial prescrito pelas forças estrangeiras e autoritárias. A anábase veiguiana permite que as determinações autoritárias, que até então não sofriam qualquer ataque significativo, possam ser superadas. A obra veiguiana nos agracia com as asas da liberdade para que possamos imaginar possibilidades outras de vida, para além do "capitalismo sádico" (Silva Junior; Lima, 2019), no qual "uma lógica de acumulação domina a economia da violência" (Han, 2021, p. 15).

A imaginação infantil, força vital de resistência contra a barbárie e a arbitrariedade, reconhece no voo sua possibilidade de sonhar. Neste sentido, vale a referência ao *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Na vasta listagem dos símbolos e de seus significados, trata-se da semântica do fenômeno do voo: "nos mitos (Ícaro) e nos sonhos, o vôo exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem de conflitos" (Chevalier; Gheerbrant, 1990, p. 964). A compreensão defendida pelos escritores franceses acomoda-se como luva na leitura do romance veiguiano, pois se trata justamente de uma anábase com fins de transcensão. Ademais, o verbete do dicionário faz importante menção luciânica para nosso percurso: o mito de Ícaro.

Conforme já discutido em nossa leitura do *Icaromenipo ou Homem acima das Nuvens*, a viagem abissal feita pelo jovem Ícaro até muito próximo do sol inspira Menipo a realizar semelhante empreendimento. Em *Icaromenipo* – "Menipo armado em Ícaro" (Samósata, 2012,

p. 61) –, o filósofo *kynikoi* protagoniza e relata a excepcional anábase, o que lhe concede um conhecimento divertido e desmascarador. “Olhando lá para baixo, para a Terra” (Samósata, 2012, p. 76), Menipo descortina as aparências mantidas a todo curso nas relações e das convenções sociais. O voo luciânico revela-se ação itinerante que desencadeia, em progresso, saberes polêmicos, contraideológicos e sempre mutadiços. Áquela altura de nossa discussão, indicamos a anábase menipeica, guiada pelo desejo ardente de “penetrar todos esses mistérios” astrológicos (Samósata, 2012, p. 61), como surgimento de um sol nascente, que se ergue no palco da não-síntese luciférica.

O voo coletivo, em *Sombras de Reis Barbudos*, surge como artifício estético-criativo de semelhante direcionamento: a contínua experimentação de uma mundividência que supere os muros limitantes por meio livre reflexão e da genuína expressão humana. Com essa orientação, a anábase subterrânea explora o baixo material no céu, “aquele imenso buraco azul sem fundo” (Veiga, 1988, p. 121), envolvido em certa “hierarquia às avessas” (Bakhtin, 2010, p. 353) que muito nos lembra a “*descentralização do universo*” (Bakhtin, 2010, p. 324, grifos do autor) – movimento centrífugo da filosofia de Hermes Trismegisto já discutido em capítulo sobre o subterrâneo literário. Com essa diretriz, trocam-se as ordens todas e quebram-se as estruturas hierárquicas.

Conduzido por essa inversão de tudo e de todos, o germe *kynikoi* da narrativa subterrânea destrona qualquer “*materialização* positiva da verdade” (Bakhtin, 2018, p. 130, grifos do autor). Por isso, o enredo não apresenta respostas resolutivas na luta contra os abusos totalitários. Nesse caso, a única resposta é a ousadia de imaginação e de reflexão. Apenas no esforço inventivo e reflexivo, é possível escapar das sombras dos reis barbudos para vencer a violência de uma história conduzida por poucos. O “inacabamento/inconclusibilidade das personagens como visão de mundo em formação, razão porque não se pode dizer a última palavra sobre eles nem concluí-los” (Bezerra, 2008, p. VII), é a resposta estético-ideológica que permite essa escapatória. Isso se reflete no desfecho do enredo, que não apresenta quaisquer explicações sobre reis barbudos, pessoas que voam ou, ainda, sobre como contornar de modo prático os desmandos da Companhia. Mesmo para o nível da narrativa subterrânea, que circunda todo o enredo e suas tramas, a resposta fechada e acabada representa os muros da imposição; a pergunta aberta e insolúvel são as asas da liberdade que nos fazem alcançar a anábase subterrânea.

Nesse sentido, a narrativa desassossega para encorajar: as sombras dos reis barbudos, que projetam em nossa atualidade viva um passado morto e autoritário, são expulsas pelo “clarão subterrâneo” (Benjamin, 1984, p. 252) do inacabamento à medida que “Lá fora, no

espaço e na terra, o sol brilha forte, iluminando tudo com uma claridade inimiga de assombrações" (Veiga, 1988, p. 118). Assim, o sol nascente ergue-se sobre aquele "imenso buraco azul sem fundo" (Veiga, 1988, p. 121) para elucidar uma história luciférica. Consolida-se um conhecimento respondível à livre atuação humana. As luzes desse sol gaiato não delimitam nossas fronteiras, mas as superam; não carregam em si a verdade, mas a perplexa interrogação diante da "catástrofe sem fim" (Benjamin, 2013, p. 14), intrínseca ao fenômeno histórico.

Embora tratemos de associação construída teoricamente, nesta tese de doutoramento, a literatura veiguiana tece aproximações entre a presença solar e um conhecimento interrogativo – "ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida" (Veiga, 1988, p. 118) – que reforçam a disposição dispersiva adotada pelos saberes colhidos pela narrativa subterrânea. O sol nascente, erguido no palco da literatura de Goiás, reafirma-se como guia máximo do "processo de desintegração do velho acabamento épico e da integralidade do mundo e do homem" (Bezerra, 2019, p. 111). A elucidação subterrânea, performada pela alegoria socrático-luciânica, destrona essa integralidade ao submeter as ideias totalizantes, que pairam no ar das abstrações, a um rebaixamento corrosivo que as desmascara como retóricas vazias de respondibilidade e de vida. O fim da trama de *Sombras de Reis Barbudos* resulta disso porque mantém brechas para um futuro indefinido e, portanto, predisposto à transformação.

Para fins de remate deste capítulo, reiteramos que as narrativas subterrâneas escritas por José J. Veiga apresentam rico quadro de situações limítrofes com finalidade reflexiva. Deste modo, sua literatura acessa saberes extraídos das profundezas, do "fundo da terra" (Bakhtin, 2010, p. 323), edificados pela iluminação de um sol nascente em solo goiano que, no século dos extremos, ainda brilha e ilumina todos os horizontes. Tendo-se como guia a alegoria solar de origem luciânica, compreendemos a base genealógica que instrumentaliza a literatura veiguiana para seu ofício motriz e irrevogável: "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2013, p. 13). Neste esforço, nosso autor compôs narrativas subterrâneas nas décadas de 60 e 70 do século XX que atuam em enfrentamento contra as histórias, as tradições e as forças predominantes.

Importa destacar que as experimentações estilísticas praticadas por Veiga retomam e valoram as experiências excepcionais do ponto de vista dos grupos comandados. Ao contrário do que verificamos na sátira de Machado de Assis, em que os narradores faziam parte das classes sociais dominantes, a narrativa subterrânea de Veiga explora ponto de vista oposto, dos sujeitos marginalizados, dos trabalhadores de campo.

É por meio dessa perspectiva social que a poética catastrófica suscita um conhecimento sensível e humano que interage, e nunca explica, o estranhamento do cotidiano, o insólito do real. O experimentalismo fantástico, guiado pelas situações excepcionais desenhadas por Veiga, lança mão do desdobramento alegórico propiciado pela narrativa para fazer emergir as experiências e vozes silenciadas pelos autoritarismos mórbidos. Assim, enredo e narrativa subterrânea entram em um jogo irônico que oculta e revela, mascara e desmascara, ameniza e revolta. Enquanto o enredo omite para consolar, a narrativa subterrânea revela o incógnito da brutalidade em tempos de autoritarismo. Apenas na publicação de 1972, todavia, o desassossego passa a interferir no curso do enredo, indicando uma possibilidade de transformação que supere o modelo social predatório e explorador tido como único possível.

Em suma, o caráter experimental explora o silenciamento e a incompreensão das coletividades em Veiga, imóveis diante do estrangeiro que penetra o seio de suas comunidades. O autor explora em diferentes títulos essa condição de *infans*. Os habitantes da cidade assistem às mudanças instaladas pelos estrangeiros, impotentes, como quem conhece o mundo pela primeira vez – são crianças gestadas pelas inversões ideológicas instauradas pelo autoritário. A narrativa subterrânea aflora nossa compreensão da poética catastrófica nesse sentido, pois chama atenção ao desassossegamento de vozes e de ideias agitado no palco da geopoesia e da tanatografia veiguianas.

Assim, na literatura de José J. Veiga, o subterrâneo infantil surge como fonte propulsora de conhecimentos contra-hegemônicos, obtidos em procedimentos luciânico-menipeicos, respondíveis às práticas cotidianas e coletivas, desprezadas pelas narrativas predominantes. O método dialógico infantil assume a pujança inventiva da criança para interagir e responder o mundo. Na tensão explorada em tais movimentos, a narrativa subterrânea ergue um sol nascente que alumia saberes históricos, sensíveis e artísticos, que retira das sombras dos reis barbudos os seres ruminantes.

2.3 O voo das narrativas subterrâneas: das “casacas alugadas” às asas da liberdade

Esta seção transitou por autores brasileiros que compuseram poéticas marcadas por uma estética do subterrâneo. Neste tópico, firmamos as relações dialógicas entre os escritores analisados.

Da turbulenta década de 1870, com os vermes machadianos de *Falenas*, ao romance veiguiano do início dos anos de 1970, decênio marcado pelos mais temíveis governos da ditadura militar, percorremos obras respondíveis aos diferentes cenários sociais. Da agitação

ideológica da chegada do mundo trabalhista assalariado nos anos oitocentistas ao cerceamento de direitos e de liberdade de expressão da segunda metade do século XX, a literatura pôs-se a serviço do desmascaramento social. Deste modo, as "casacas alugadas" (Assis, 2015, p. 925) dos partícipes de uma sociedade contraditória são expostos em suas nudezes. A ossatura do prosaísmo inacabado vincula-se a uma liberdade de fantasia que retira a autoridade dos discursos que mantém as aparências dos donos do poder. A presente seção expôs os mecanismos utilizados para esta finalidade.

O enredo e a narrativa consistem em dimensões distintas que se chocam. O primeiro, referente à sucessão de episódios, interage de modo mais direto com a progressão dos fatos na vida ordinária. Nele, o cinismo vigente, a manipulação ideológica e a normalização das violências ganham força e transitam confortavelmente. A narrativa subterrânea garante o acesso à livre imaginação, que supera a lógica condutora das ações humanas no enredo. Deste modo, os filosofemas formulados pelas personagens machadianas e os discursos conformistas das coletividades veiguianas são desmascarados pela menipeia satírica. No plano da polifonia prosaica, a narrativa observa com "olhar de suspeita" (Bosi, 1992, p. 195) os discursos que, no enredo, não sofrem quaisquer desavenças sérias.

Nesse processo, as leis que regem os enredos, tais como as hierarquias sociais, as relações de poder, o medo e a arbitrariedade das classes insuladas são revogadas pelo método dialógico em que as narrativas subterrâneas se edificam. O enredo reproduz um mundo no qual o *Kynismos*, a troca de experiências e a crítica voraz parecem ter se extinguido. A narrativa subterrânea assenta-se na prosa dialógica e no experimentalismo menipeico para resgatar o conhecimento sensível das vidas anônimas e refutar os discursos dominantes, que as exclui. Os autores brasileiros estudados compuseram poéticas do subterrâneo para potencializar os efeitos dessas tensões. Assim, enquanto as personagens insistem na fracassada busca pela "*materialização* positiva da verdade" (Bakhtin, 2018, p. 130, destaque do autor) consoladora, a prosa elucida diabolicamente a corrosão – vermicular e catastrófica – dessa materialidade carcomida.

Ademais, embora atravessados pelo destronamento satírico do germe luciânico, Machado e Veiga apresentam diferenças fundamentais na respondibilidade com seus contextos. A narrativa subterrânea em Machado apresenta tensão inconciliável com os homens subterrâneos que transitam e contam seus enredos. Brás Cubas consola a própria consciência relativizando os prejuízos causados pelos privilégios sociais que usufrui. O Conselheiro Aires apazigua os confrontos, tentando camuflar e apagar as contradições irresolúveis das relações humanas. Em ambos os casos, a consciência cínica atua, em poderosa sutileza, na contramão

da crítica satírica e *kynike* das narrativas subterrâneas. Em Veiga, as produções das décadas de 50 e 60 direcionam-se a uma coletividade que ainda insiste nos caminhos perigosos da não-ação frente ao autoritarismo. No romance de 1972, no entanto, o enredo cede ao inconformismo da narrativa para convocar ação urgente e necessária, o voo coletivo. Assim, os sujeitos descritos em "A usina atrás do morro" (1959) e a população de Manarairema, do título de 1966, permanecem reprimidas e impotentes diante da insustentável submissão. Em *Sombras de Reis Barbudos*, o povo foge às "profundezas do céu" (Veiga, 2011, p. 115) para enfraquecer o poder arbitrário da Companhia.

Nas memórias machadianas, a poética vermicular desarticula a perspectiva do homem insulado, que se isola nas próprias subjetividades para negligenciar as massas e desprezar os acontecimentos marcadamente históricos. Na prosa goiana, a narrativa subterrânea volta-se a uma coletividade anônima que relativiza as imposições feitas pelos autoritarismos a fim de se manterem estagnados, mas, em romance de 1972, apresenta resposta coletiva. Nessa viravolta, o caráter livre e fantasioso da composição narrativa passa a interferir na ação das personagens, que se autorizam a voar nas asas da imaginação para, finalmente, ter a "esperança de rever o sol" (Veiga, 1972, p. 109).

Fica dito, portanto, que os dois autores compuseram narrativas subterrâneas na passagem do século XIX para o XX como modo de ampliar a verve dialógica de suas obras. A prosa memorialista machadiana e a fuga coletiva anabática em *Sombras de Reis Barbudos* resultaram em modos distintos de desestabilizar as ideias autoritárias para captar sensivelmente as experiências afastadas dos centros de interesse predominantes. Elas se convergem por promoverem um *descensus*, ao modo de Menipo, para resgatar a capacidade elucidativa (e luciférica) de refletir sobre o mundo e experienciar sobre a humanidade.

Um “painel com milhares de lâmpadas”: elucidações do subterrâneo no século XX

As narrativas subterrâneas resultam da estilização do “próprio fluir interceptável da História” (Bolle, 2019, p. 1712), pois projetam luzes nas profundezas do cotidiano e do social na vida humana. Em interação com o pressuposto benjaminiano da disposição alegórica como representação estética do fenômeno histórico, as literaturas foram compreendidas como plataforma gestante de uma iluminação subterrânea. Suas luzes, no entanto, advêm de um sol nascente em modernidade que iluminará a diversidade, a plurivocalidade e os fragmentos do novo mundo. Sua presença nos levou a sobrevoar as produções de Machado e Veiga tendo em vista a natureza inacabada e dialógica entre eles compartilhada.

Esta tese desenvolveu-se nos eixos críticos da geopoesia e da tanatografia para definir como as narrativas subterrâneas performaram uma busca à luz de um sol que ilumina sem determinar, que expõe sem definir. O que ficou esclarecido é que as poéticas brasileiras confrontadas se configuraram em fragmentos e brechas para conquistar uma “extrema capacidade de ver o mundo” (Bakhtin, 2018, p. 131). Esta disposição artística faz ressoar as vozes das coletividades anônimas, que foram negligenciadas pelos enredos das obras. Ela estiliza uma “constelação’ de fragmentos, ligada ao procedimento estilístico” como “fonte de estímulos de percepção múltiplos, simultâneos, polifônicos” (Bolle, 2019, p. 1713). Em sua estrutura dispersiva, amplia-se a capacidade de captar as transformações sociais e históricas ignoradas pelos homens do subterrâneo de Machado e pelas coletividades periféricas de Veiga.

As movências e as passagens consistem em atitudes centrais na consolidação do fenômeno que discutimos em Machado e Veiga. A não-síntese luciférica do mundo, por isso, surge como pilar das poéticas do subterrâneo analisadas. O adjetivo “nascente” da nossa expressão criativa sugere um conhecimento consolidado em contínuo progresso, descoberto sempre pela primeira vez. No movimento incessante e luciférico, as poéticas brasileiras respondem às inquietudes dos séculos XIX e XX sem o desejo de sistematizar ou resolvê-las. Pelo contrário, elas intuem agitar o debate, convidando ao palco da discussão as vozes silenciadas dos que são lançados aos subsolos da história e da vida social.

Ao final deste percurso, para uma firme articulação dos nossos termos, vale reiterar apenas que as narrativas subterrâneas surgem, nos escritores discutidos, como fenômeno que operam pela abertura de brechas que nos permitam vislumbrar o interior da experiência social. Em sua indignação, ela nos agita e nos convoca à ação. Deste modo, as sínteses conciliatórias defendidas pelo Conselheiro Aires e pelos adultos da prosa veiguiana são todas recusadas pelo

inacabamento prosaico como modo de nos impedir de ceder à parcimônia e ao relativismo cínico, predominantes nos enredos dos dois prosadores.

Resta dizer apenas que esse *painel com milhares de lâmpadas*, o sol nascente em tempos de reprodutibilidade técnica e trabalhista, nos faz compreender que "somente as narrativas abrem o futuro" (Han, 2023, p. 132) e elucida as forças subterrâneas do Brasil e do ocidente. Apenas nas veredas dessa poética, plena de dispersão e fragmento, que podemos adentrar ao futuro, esse eterno mistério a ser decifrado em inacabamento e polifonia.

Tais artifícios revelam-se na narrativa subterrânea, por meio da qual se constata a permanência tanatográfica, garantindo-lhe a qualidade crítica capaz de escancarar os cinismos, a dissimulação e a cegueira espraiadas pelos enredos dos autores. Isso torna-se possível porque o baixo literário manifesta-se como espaço em que o mundo pode ser, a todo novo instante, experienciado pela primeira vez. Assim, a viagem que empreendemos aos dois extremos da vida, representados pelos velhos machadianos e pelas crianças veiguianas, mostrou o olhar movente necessário para a compreensão das narrativas subterrâneas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** 1°. ed. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Trad. do latim e prefácio de Lorenzo Mammì – 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Novos Estudos Vol. 77. cebrap, 2007.

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis Passagens entre o livro e o jornal**. Chapecó: Grifos, 1999.

ANDRADE, Welington. O subsolo. **Revista Cult**, São Paulo, 05 ago. 2016. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/o-subsolo-textos-de-welington-andrade-e-flavio-ricardo-vassoler/. Acesso em: 04 mar. 2024.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

ASSIS, J. M. Machado de. **Contos** – obra completa. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. p. 1178 (Grandes obras da cultura universal, vol. 29).

ASSIS, J. M. Machado de. Bons Dias!. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 04. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Dom Casmurro. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Esaú e Jacó. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Falenas. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 03. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Helena. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. Memorial de Aires. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

ASSIS, J. M. Machado de. **Memorias phostumas de Braz Cubas**. Apresentação por Domício Proença Filho. Ed. fac-símile. Brasília: Thesaurus, 2008.

ASSIS, J. M. Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** Ilustração de Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

ASSIS, J. M. Machado de. **Relíquias da casa velha**. Tomo II. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF S. A., s. d.

ASSIS, J. M. Machado de. Ressurreição. ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis** Obra completa. LEITE, Aluizio et al. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio Ed. Francesa T. Todorov; Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [*et al*] 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I** A estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II** As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III** O romance como gênero literário. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BASTOS, Hermenegildo. **As artes da ameaça** – Ensaios sobre a literatura e crise. 1ª ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução e Notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I** – Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização e edição brasileira Willi Bolle. Colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. 3 v.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave, *Paulo Bezerra*. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I** A estilística. 1ª ed. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; São Paulo: Editora 34, 2015.

BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski**: "Bobók". Tradução e análise do conto. São Paulo: Editora 34, 2005.

BOLLE, Willi. A Função luciférica da Linguagem: "Grande Sertão: Veredas" à luz da *História do Diabo* de Vilém Flusser. *In*: FANTINI, Marli (org.). **Machado e Rosa**: Leituras Críticas. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

BOLLE, Willi. Grande sertão: veredas sob o signo dos sete pecados capitais. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE LEITURAS, 2011. Humanitá. AM. **Anais do II Encontro Nacional de Leituras**. Humanitá: ENALE, 2011. CD-ROM. P. 4-13.

BOLLE, Willi. "Um painel com milhares de lâmpadas" metrópole e megacidade. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização e edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. Seleção de textos, introdução e notas bibliográficas por Alfredo Bosi. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1945.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A poética do hipocentauro** Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CANDIDO, Antonio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CARVALHO, Erivelto; DE CARVALHO, Isaque. **Os ibéricos**: história, liberdade e literatura: viagens pelo sublime. São Paulo: Nankin, 2016.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril.** Cortiços e epidemias na corte imperial. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**: Historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação: Os trabalhos da memória. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1945.

COSTA, Bruno Henrique Souza. **Adoção e conspiração no principado romano: as performances políticas de Galba e Otão em 69 D.C**. 2021. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Bobók.** 2°. Ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

FUENTES, Carlos. **Machado de la mancha**. San Diego: Fondo Cultura Economica, 2002.

GÉMES, Márton Tamás. **Quando pequenos mundos se despedaçam**. O ciclo sombrio de José J. Veiga. Reconhecimento, perspectiva, poder e fantástico. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

GLEDSON, John. **Ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Org.). **Os cínicos** – O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GROPPO, Luís Antonio. Alegoria e modernidade na obra de Walter Benjamin. **Cultura Vozes**, V. 97, n. 3, p. 15-28, 2003. Disponível em: https://www.unifal-mg.edu.br/ocupacoessecundaristas/wp-content/uploads/sites/207/2021/08/2-Alegoria-e-modernidade-em-Benjamin.pdf. Acesso em: 01 out. 2025.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração.** Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HAN, Byung-chul. **Capitalismo e impulso de morte**: ensaios e entrevistas. 1ª. ed. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAN, Byung-chul. **Sociedade do Cansaço**. 2ª. ed. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011.

IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. **Menipo no Hades de Luciano de Samósata**. Revista Literária do Corpo Discente da UFMG. Minas Gerais, 2002, p. 105-113. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/8180/7069 Acesso em: 18 fevereiro 2024.

JAEGER, Werner. **Paidéia** A Formação do Homem Grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?**. Novos Estudos. cebrap, 2007. p. 185-203.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAÊRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [Trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller - São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao redor do meu quarto.** Tradução de Armindo Tresivan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada Família**. Tradução e notas Marcelo Backes. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Narradores de Makunaimã no palco da Literatura Indígena contemporânea: teatro polifônico noventa anos depois de Macunaíma. *In*: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; SILVA, Allison Marcos Leão da (Org.). **Amazônias**: literaturas, histórias e outras invenções. Rio Branco: Nepan Editora, Edufac, 2020.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**.2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. Mikhail Bakhtin, Crítica literário polifônico. *In*: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães.; OLIVEIRA JR, Miguel. **30 anos do PPGLL/UFAL**. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2023.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Brasileiro – 15, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, nº 08, jul. 1972, p. 12-20.

MINOIS, George. **História da solidão e dos solitários**. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MINOIS, George. **História do inferno**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997

MOTA, Marcus. **Imaginação e morte** Estudos sobre a representação da finitude. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. São Paulo: Instituto nacional do livro, Ministério da educação e cultura, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Mikhail Bakhtin e a cultura grega antiga. **Revista Archai**: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental. V. 3, p. 81-86, 2009.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Memórias Póstumas entre o Ver o Verme: Uma Poética da Leitura. *In*: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org.) **Recortes machadianos**. 2ª ed. São Paulo: Nankin; EDUSP; EDUC, 2008.

PACHECO, João. **O Realismo**. Literatura Brasileira. Vol III. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, s. d.

PAES, José Paulo. **Gregos & Baianos.** São Paulo: Editora Brasiliense, s. d.

PALO, Maria José e; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **A literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 2006.

PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. **A tanatografia no Memorial de Aires**: o verbo do verme de um narrador diplomata. 2021. 114 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de Papel**. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. **O mal-estar na modernidade** – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. *In*: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. brasiliense, 1984.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**, biografia de uma tragédia. Trad. Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SAMÓSATA, Luciano de. **LUCIANO**. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012. 9 Vol.

SCHLEGEL, Friedrich. Philosophische Lehrjahre. *In*: **Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe**. Bd. XVIII. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1963

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens.** 1°. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. **O naturalismo e o naturalismo no Brasil: questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19.** 1°. ed. São Paulo: Alameda, 2022.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. José J. Veiga *In*: SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Quatro ficcionistas goianos**: José J. Veiga, Jesus de Aquino Jayme, Flávio Carneiro e Adelice da Silveira Barros. Goiânia: Kelps, 2013.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Alteridade e Liminaridade na Comédia de Dante: epifanias literárias entre Inferno, Purgatório e Paraíso. **FronteiraZ**, São Paulo, nª 22, Pág. 131 – 150, 2019. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37442/0 Acesso em: 12 fev. 2024.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Ensaio sobre a geopoesia flúvia: de José Godoy Garcia a Milton Hatoum. *In*: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; SILVA, Allison Marcos Leão da (Org.). **Amazônias**: literaturas, histórias e outras invenções. Rio Branco: Nepan Editora, Edufac, 2020.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Literatura e cultura: o complexo problema do dialogismo e a metodologia do sistema crítico polifônico de Mikhail Bakhtin. **Textos Círculo** 2010. Disponível em: http://textosgege.blogspot.com.br/2010/09/literatura-e-cultura-o-complexo.html. Acesso em: 01 out. 2025

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica. **Fronteiraz**. Nª 12, 2014. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/19209/14595 Acesso em: 03 set. 2025.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. LIMA, Roberto Sarmento. A causa secreta de Machado de Assis: imagens do capitalismo sádico. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-

Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. V. 28, n. 50, 2019, p. 218-237. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25134. Acesso em: 20 abr. 2024.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; ALVES, Elizeth da Costa; ALMEIDA, Maria geralda de. Geopoesia e território: a constituição das identidades kalunga em Mimoso - TO. **Revista Geonordeste**. V. 1, p. 93-110, 2020. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/items/82fdd5ae-24d6-4526-933c-5ae6f26895ef. Acesso em: 10 set. 2025.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência**. n. 163. Campinas, nov. 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; MARQUES. Geórgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. **ECOS** – Estudos Contemporâneos da Subjetividade. Vol. 5. n. 2, p. 232-248. Disponível em: http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1699. Acesso em: 05 jan. 2024.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, v. 20, n. 1, 2015, p. 228-245. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p228. Acesso em: 12 fev. 2020.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de; RABELO, Sara Gonçalves. As intermitências da morte: José Saramago na tanatografia que ama. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**. n. 40, 1º. Série Ensaios: PUC Minas, 2022.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. Catábase e tanatografia em Dostoiévski: o subterrâneo na decomposição biográfica da prosa de deformação. **Revista de Estudos de Cultura**. V. 07, n. 18, São Cristóvão, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/15991/11901. Acesso em: 12 mar. 2024.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. Catábase permanente na escrita romanesca do Memorial de Aires. **Revista Especialidades**, v. 16, n. 2, p. 38-54, 18 jul. 2020.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. Crítica polifônica e círculos dos discursos: percursos teórico-enunciativos de metodologia dialógica no Brasil. **Muiraquitã**: Revista De Letras E Humanidades. V. 11, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/7027. Acesso em: 17 abr. 2024.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

SOUSA, Eudoro de. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia I.** Mistério e Surgimento do Mundo. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo**: uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. A identidade platônica e a diferença nietzscheana. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília., Brasília, n. 04, 1994, p. 8-34. 1994. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/696/592. Acesso em: 27 nov. 2023.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **Hermenêutica da existência em Cervantes e Dostoiévski.** 1°. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Editora UERJ: Rio de Janeiro, 2006.

TRÊS INICIADOS. **O Caibalion**: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: pensamento, 2011.

TURCHI, Maria Zaira. **As variações do insólito em José J. Veiga**. Organon (UFRGS), Vol. 38/39, p. 147-158, 2007.

TURCHI, Maria Zaira. **As fronteiras do conto de José J. Veiga**. Ciências & Letras, Porto Alegre, n. 34, p. 93-104, jul-dez 2003.

VALÉRY, Paul. **O homem e a concha**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva junior & Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2018.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes.** 2°. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VEIGA, José J. **Contos reunidos.** 1°. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VEIGA, José J. **Os cavalinhos de Platiplanto: contos.** 2°. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VEIGA, José J. **Sombra de Reis Barbudos.** 14°. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1988.

WANDERLEY, André de Sena; JÚNIOR, Edson José Rodrigues. Parábase permanente: panorama da ironia romântica de Friedrich Schlegel. **Contexto** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, n. 38, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/35857 Acesso em: 01 maio. 2024.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX.** 2°. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.