



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 22 - julho de 2019**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p4-22>

**Ética, estética e responsabilidade: leituras de *Simpatia pelo demônio*, de  
Bernardo Carvalho**

**Ethics, aesthetics and responsibility: readings on *Simpatia pelo  
demônio*, by Bernardo Carvalho**

*Paulo César Silva de Oliveira\**

#### **RESUMO**

Este artigo analisa o romance *Simpatia pelo demônio* (2016), de Bernardo Carvalho, com foco nas relações entre ética, estética e política, elementos da poética de Carvalho que estruturam uma narrativa composta por uma relação dinâmica entre estratégias textuais e discussões político-ideológicas. Carvalho ficcionaliza uma espécie de monstruosidade inscrita na contemporaneidade, que borra as fronteiras entre bem e mal, ilusão e verdade, diferença e indiferença. Na experiência do discurso literário, o autor coloca em xeque os alcances e limites da atividade literária, nos espaços intra e extratextuais. A problematização do mundo da vida jamais perde de vista o trabalho com a arquitetura narrativa, destacados os paratextos, essenciais à nossa leitura. As discussões críticas no romance de Carvalho abrem perspectivas produtivas para se pensar o papel do discurso literário no mundo globalizado, em que a crítica se vê ameaçada de se desmanchar no ar rarefeito das ideologias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ética; Responsabilidade; Narrativa; Bernardo Carvalho; Crítica

**ABSTRACT:** This article analyzes the novel *Simpatia pelo demônio*, by Bernardo Carvalho (2016), focusing on the relations between ethics, aesthetics and politics, elements of the of the author's poetry that structure a narrative forming a dynamic relationship between textual strategies and political-ideological discussions. Carvalho fictionalizes a kind of monstrosity inscribed in contemporaneity, erasing the boundaries between good and evil, illusion and truth, difference and indifference. In the experience of the literary discourse, he investigates the scope and limits of the literary activity, in intra and extratextual spaces. The problematization of the world of life never loses sight of the work with the narrative architecture, highlighted by the paratexts, essential elements for our reading. The critical discussions in Carvalho's novel open up productive perspectives to think about the role of the literary discourse in the globalized

---

\* Professor adjunto de Teoria Literária, bolsista de Produtividade CNPq e Procientista da FAPERJ/UERJ. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ – RJ; Faculdade de Formação de Professores – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – paulo.centrorio@uol.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 22 - julho de 2019**

world, in which criticism is threatened to disintegrate in the rarefied air of the ideologies.

**KEYWORDS:** Ethics; Responsibility; Narrative; Bernardo Carvalho; Criticism

## Introdução

Um dos grandes desafios na análise crítica de um romance como *Simpatia pelo demônio* (2016), de Bernardo Carvalho, talvez não esteja no modo de entrada na obra, mas na forma como saímos dela, dados os inúmeros caminhos de leitura oferecidos. São percursos problemáticos, pois colocam a atividade do analista frente a alguns impasses conceituais, quase indecidíveis, mas que oferecem ao leitor um bom panorama da prosa contemporânea. Seja por um excesso de didatismo ou por um esteio na segurança que nos aconselha iniciar a análise das obras pelos habituais percursos – em que se apresenta um resumo sucinto da trama para, em seguida, discutir a questão narrativa e suas nuances, ou descrevendo o tempo-espço como elemento estruturante do mundo ficcionalizado etc. –, o fato é que nem de longe escapamos dos percalços do texto. Mérito para autor e obra e para o trabalho do leitor especializado demandado pelo texto. Em um mundo onde o pensamento e a discussão crítica estão sob constante ameaça e que quase sempre nos conduzem ao universo dos preconceitos e das generalizações, os códigos embaralhados pela ficção de Carvalho podem ser um respiradouro, espécie de “fora” da idolatria da opinião acrítica que sublinha certos debates.

Na superfície textual de *Simpatia pelo demônio*, identificamos uma voz heterodiegética dominante que nos conta, por meio de uma série extensa de inferências intratextuais e extratextuais, a história de Rato, personagem central da trama, dublê de intelectual acadêmico e mediador de conflitos que atua em uma agência supostamente humanitária financiada por diversos governos. O leitor saberá que nem a agência é um simples órgão humanitário e nem o Rato uma personagem virtuosa. Os processos duvidosos por que sua vida se pautou vão informando o leitor de que se trata de um herói deveras problemático. No início da trama, encontramos o Rato em uma reunião a portas fechadas com o diretor da agência humanitária, que lhe apresenta e impõe uma missão arriscada: entregar a uma facção terrorista o dinheiro do resgate de um refém.

Já nas primeiras páginas do romance, veremos que a missão encaminhada ao Rato contrariava a postura do diretor, de não negociar com o terror:

O diretor era um homem de bem mas que o poder tornava intratável sempre que era obrigado a agir a contragosto. E ali, embora a rigor não contrariasse suas convicções pessoais, contradizia o estatuto que ele próprio ajudara a redigir e que regia a agência sob seu comando. (CARVALHO, 2016, p. 13).

Como se vê, uma breve análise do enunciado já nos mostra o espaço da agência construído em torno de uma suposta ideia de segurança, ética e responsabilidade. A audiência do Rato com o diretor acontece à noite, quando os funcionários da agência já encerraram seu expediente, mas o prédio vazio ainda assim se impunha simbolicamente, na cidade: aceso e “[...] brilhando na distância, como um farol a sinalizar o caminho em meio à tempestade [...] para que nunca passasse pela cabeça de ninguém que eles pudessem parar de trabalhar, nem que fosse por alguns segundos, pelo bem-estar da humanidade.” (CARVALHO, 2016, p. 14).

A reunião secreta entre o diretor e o Rato transcorre de forma ambígua, posto que impositiva e sob uma fachada de ato humanitário. O fato de o diretor ser obrigado a quebrar uma regra fundamental no que toca a negociações com terroristas, mesmo que para salvar a vida de um indivíduo, contrariava as políticas da agência. Resta saber o porquê dessa deferência ao sequestrado, algo não esclarecido aos leitores, já de pronto colocados frente ao problema da ética em um mundo de certezas facilmente desconstruídas pelas vicissitudes do mundo da vida.

Também veremos que o diretor oscila – por conta de suas ponderações múltiplas em torno das regras sociais inscritas no corpo das leis e da validade das normas frente aos sinais estranhos emitidos pelo mundo – entre a atitude humanitária e a lei. Já o Rato, açoitado por uma demissão iminente da agência em que trabalhara por 27 anos e posto diante de uma missão quase suicida, é o candidato ideal do diretor para a tarefa do resgate, embora sem nada a ganhar com isso. O narrador vai construindo a personalidade do Rato como alguém que “[...] não tinha vocação para mártir [...]” nem “[...] era do tipo aventureiro [...] tampouco arrivista ou submisso a ponto de arriscar suas convicções para agradar superiores [...]”, não dispendo “[...] do altruísmo inviolável ou do cinismo que é capaz de justificar o desapego pessoal, em nome do trabalho”. Não haveria, portanto, uma “[...] explicação para o que o levava a aceitar, depois de demitido, uma missão para a qual não fora talhado e que contradizia o estatuto da agência para a qual trabalhara por quase trinta anos.” (CARVALHO, 2016, p. 21).

Impõem-se, nesse modo de entrada na leitura da obra, concentrada inicialmente na missão de resgate a ser executada pelo Rato, uma série de questões: por que a agência humanitária abre mão de seu estatuto, que proíbe negociação com terroristas, contrariando também os estados que a financiam e que igualmente proíbem o pagamento de resgates a sequestros políticos? Quais motivos levam o Rato a aceitar uma missão perigosa, visto que sua demissão da agência é iminente e certa? Por que,

somente nesse caso específico, a agência “[...] abria uma exceção moralmente insustentável diante das vidas de funcionários que, por cumprimento das regras internas da agência, não puderam ser negociados e que terminaram sob a lâmina dos punhais?” (CARVALHO, 2016, p. 19). O que estaria por detrás dessa suposta exceção? Como costumeiro na poética carvaliana, tais questões não serão objetivamente respondidas. No entanto, algumas chaves de leitura nos conduzem, não a uma resposta efetiva, mas a encaminhamentos críticos que podem ser sublinhados por uma passagem enigmática da obra, um possível modo de entrada na obra: “É possível visitar o horror alheio e sair ileso, mas ninguém escapa ao próprio horror.” (CARVALHO, 2016, p. 23). As relações entre o eu e o outro levam a possibilidades produtivas de leitura do eu como sendo um outro. Adentramos, portanto, nos territórios da ética e das políticas de responsabilidade.

É possível inferir que a narrativa se estrutura por uma bifurcação. Em um caminho de leitura, encontramos o Rato rumo a uma missão suicida, possivelmente solidário com o drama do outro e disposto a arriscar sua segurança para salvá-lo. Por outro viés, temos a história íntima da personagem, sua formação acadêmica, seu casamento, a descoberta da homossexualidade e a relação doentia com o chihuahua (assim grafado) e o Palhaço, de que trataremos mais adiante. Importa-nos esclarecer as discussões acerca do problema da ética e da responsabilidade, que nos apresentam um mundo estranho, de sinais trocados, ambiguidades e contradições. Trata-se da realidade da experiência intramundana, mais do que de uma ética a nortear políticas humanitárias.

Discutiremos por que meios o romance de Carvalho opera, a partir dos elementos paratextuais, mecanismos estéticos que nos levam a refletir sobre o mundo estranho (CANCLINI, 2016) no qual se abrigam os discursos da pós-verdade. Quanto a essa questão, Christian Dunker (2017) afirma que, ao tratar de um tipo de ficção que poderíamos chamar de “menor”, no sentido de estar “comprometida com o mistério da palavra e do silêncio” (DUNKER, 2017, p. 21), vemos que ela se manifesta sob três condições:

[...] a narrativa em estrutura de como se (a descoberta de hipóteses sobre o futuro), a emergência do outro que é potencialmente enganador (a descoberta de que sua palavra nem sempre é fiável) e a realização de que nós mesmos podemos nos transformar em nossas opiniões, saberes e experiências (a descoberta de que nos enganamos).

A reflexão crítica sobre as tensões entre representação e real, verdade e mentira, o eu e o outro, revelada na experiência do texto literário será avaliada conjuntamente

com os componentes éticos liberados pela obra para o mundo da discussão crítica, em que avulta a questão da promessa moderna e seu (não) cumprimento. Em um mundo de sinais trocados, de discursos dúbios, o *ethos* da literatura também se coloca como uma voz “a mais” no paradoxal campo das ideias. A leitura literária é um modo privilegiado de se discutir as relações intramundanas e interpessoais, entendidas como *mathesis*, na acepção de Roland Barthes, para quem: “[...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (1987, p. 19). Para Barthes, a leitura compreende uma encenação da linguagem movida por uma engrenagem que coloca “[...] o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.” (p. 19).

### 1 Ética e estética: paratextualidades I

A análise de uma série de inscrições dispostas na estrutura paratextual de *Simpatia pelo demônio* aponta para algumas possibilidades de leitura produtivas. Segundo Gérard Genette (1982), a paratextualidade mobiliza discursos que designam algo para além da superfície textual, configurando o que chamamos de poética. Para Genette, o objetivo da poética não é o texto considerado em sua singularidade, mas em sua arquiteitualidade, definida como um conjunto de categorias gerais ou transcendentais dadas pela literariedade das obras levando à transtextualidade ou transcendência textual – tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários etc. –, definidas como tudo aquilo que se coloca em circulação e relação, “[...] manifesta ou secreta, com outros textos [...] incluindo a arquiteitualidade e quaisquer outros tipos de relações transtextuais.” (GENETTE, 1982, p. 7-8)<sup>1</sup>.

Em *Paratexts* (2001), Genette avalia as relações transtextuais manifestas no peritexto (elementos que podem ser encontrados no interior das obras e se referem ao nome do autor, aos títulos da obra, às dedicatórias, inscrições e epígrafes, aos prefácios, posfácios, às notas etc.) e no epitexto, lido como “[...] qualquer elemento paratextual não apenso materialmente ao texto dentro do mesmo volume, mas circulando livremente, como se estivesse em um espaço social e físico virtualmente sem limites.”

<sup>1</sup> No original: “La transtextualité dépasse donc et inclut l’architextualité, et quelques autres types des relations transtextuelles [...]”. (Todas as traduções são de nossa autoria).

(GENETTE, 2001, p. 344)<sup>2</sup>. O epitexto é, desse modo, qualquer elemento que podemos encontrar fora do livro, ao contrário dos peritextos, que se apresentam no espaço circunscrito da obra. Os epitextos fazem sentido quando os admitimos pelo peritexto, ou seja, há um critério de anterioridade (temporal) e espacialidade (o que se encontra dentro e fora das obras) e esse conjunto de relações recíprocas implica a necessidade do trabalho crítico, que nos ajuda a descrever o universo de significação das obras. Decorre dessas interações que os espaços éticos e estéticos são, ao mesmo tempo, mediados e mediadores, formando um universo de saberes acerca do mundo que é também ideológico. No momento, verificaremos por que meios a leitura dos paratextos no romance de Bernardo Carvalho vai paulatinamente inserindo alguns campos de força formados por estruturas elementares que nos permitem reconstruir a significação narrativa, conforme as instruções de Genette.

A análise dos peritextos do editor (formato, capa e ilustrações), do nome do escritor, dos títulos, encartes, dedicatórias, epígrafes, prefácios, títulos dos capítulos (intertítulos) e das notas (caso haja) revela um sistema coeso de referências em que o romance de Carvalho (sendo um hipertexto) dialoga com textos que o antecedem (os hipotextos), no nível interno da narrativa, e com uma série de discursos críticos (a metatextualidade) revelados na dinâmica enunciativa do romance. O título da obra, obviamente, é o primeiro e mais óbvio elemento paratextual, já que direciona a leitura para relevantes campos cooperativos.

A primeira e mais óbvia correlação é, certamente, com a canção homônima dos *Rolling Stones*, “Sympathy for the devil”, de 1968. Por meio de um dos paratextos (uma explicação sobre a compreensão do título da forma como o autor-modelo gostaria que seus leitores o entendessem), Carvalho esclarece que, embora o título da obra faça uma menção explícita à canção dos Stones, o sentido atribuído é o de simpatia e não de “consideração” ou “empatia”, conforme a palavra inglesa *sympathy* sugere. Na canção, a voz do eu-lírico é a do próprio demônio, que ali se autorrepresenta com um de seus muitos nomes, Lúcifer, e, embora o sentido desejado pelo autor-modelo para a “simpatia” pelo demônio seja o de consideração e empatia, não parece haver grandes distinções entre a figura expressa pela canção dos Stones e os demônios enunciados no romance. Quanto a isso, é importante discutir o papel do leitor, guiado às cegas, mas

---

<sup>2</sup> No original, em inglês: “The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space”.

que em dado momento deve decidir por qual personagem dedicará (ou não) sua simpatia/empatia. Apresentado a alguns possíveis demônios, ao leitor cabe descobrir por que alcunha o anjo caído atende na narrativa de Carvalho, assim como na canção: “Prazer em te conhecer/ Espero que saiba meu nome/ Mas o que te intriga/ É a natureza de meu jogo”.<sup>3</sup>

Como o leitor-modelo observará, o romance de Carvalho nomeia as personagens principais – o Rato e o chihuahua – por meio de apodos, representações de animais, como nas fábulas. Outras personagens são apresentadas por codinomes, vulgos, como o Palhaço, o diretor, a mulher, o rapaz do vídeo, a mulher, a filha etc. Vale dizer que as personagens de nomes próprios são na maioria escritores e/ou suas criações (como Tchekhov e sua personagem teatral Ivánov, homônima ao drama; Proust, ele mesmo; ou a escritora Ahlam al-Nasr, conhecida como poetisa do Estado islâmico).

Na fábula, os animais representam características humanas. No romance de Carvalho, há uma reversão do contexto da fábula, quando o autor se refere às personagens pelo nome de animais. O chihuahua se autoidentificará ainda como Raposinha, remetendo a trama novamente ao universo da fábula pela conotação de inteligência e esperteza desse animal, enquanto o Rato é a espécie perfeita de cobaia de laboratório. O sentido vulgar de mentira e falsificação, próprio da fábula, é reelaborado por Carvalho, mais precisamente conforme aponta João Paulo Silvestre:

[...] além de designarem textos de cariz moralizante filiados na tradição greco-latina de Fedro e Esopo, tornam-se frequentes nas obras que compreendiam as narrativas respeitantes aos povos orientais e africanos, muito devido à obrigação de rotular as religiões não-católicas como paganismo. (2005, p. 159).

O tratamento dado à fábula era o de história profana, patranha e superstição. As diversas definições de fábula apontam primeiramente para a fala e a oralidade e, em segundo lugar, para uma espécie de narração inventada, nem verossímil nem verdadeira, como se deseja em uma narrativa moral, um apólogo, de onde a leitura poderia extrair um “conteúdo”, uma doutrina. Conforme Silvestre (2005), desde há muito encontramos narrativas com a transfiguração de animais em seres falantes, como nas narrativas antigas pagãs, e também em passagens da Bíblia. Como se vê, a reversão irônica da

<sup>3</sup> “Pleased to meet you/ Hope you guess my name/ But what’s puzzling you/ Is the nature of my game”.



estrutura fabular no romance carvaliano serve bem ao propósito do romance, de caracterizar a relação doentia do Rato com o chihuahua.

Fábula e fabuloso são ainda termos usados para explicar fatos religiosos, especialmente os que explicitam a falsidade das religiões pagãs. O conteúdo religioso identificado no estudo crítico das fábulas, esteja ele ligado à ideia do monoteísmo ou ao universo pagão, desvela inúmeras relações políticas, especialmente as articuladas entre ética e moral, lei e justiça, religião e terrorismo.

As relações metatextuais e intertextuais são elementos igualmente fundamentais para a compreensão do romance. Em sua coluna para a *blog* do Instituto Moreira Salles, Carvalho (2017) nos mostra que

No mundo árabe, a poesia atribui autoridade. O Estado Islâmico, por exemplo, já tem a sua poeta laureada. Ahlam al-Nasr é uma jovem militante síria, defensora incendiária do EI, autora de um ensaio em que justifica a decisão de queimar vivo o piloto jordaniano Moaz al-Kasasbeh e de um livro de poemas (*A chama da verdade*) que os jihadistas recitam em vídeos na internet, como se entoassem hinos ou canções folclóricas (mas sem música, que é proibida), durante momentos de confraternização, quando não estão degolando ou queimando reféns vivos.

A tradição da poesia clássica que o jihadismo professa é relativamente simples e rígida em suas formas, o que não impede que dentro desses limites haja a possibilidade de um certo virtuosismo técnico e performático. Em geral, os poemas obedecem a uma única rima e a uma das variações da métrica canônica, o que os torna populares e mais fáceis de decorar. É uma poesia inequívoca e de fácil compreensão, mais comunitária do que solitária, ideal para a militância, o proselitismo e a propaganda.

Ahlam al-Nasr – uma das poucas personagens nomeadas – é mencionada em uma passagem do romance, junto com Adma, uma criação ficcional, também poeta e que, segundo a esposa do jihadista com quem o Rato negocia e que seria dona de uma poética mais moderna em relação à de Ahlam al-Nasr, está mais “[...] presa às formas clássicas”. Segundo a esposa do jihadista, Adma “[...] pensa e diz o que ela pensa, de acordo com o Profeta, doa a quem doer.” (CARVALHO, 2016, p. 56).

As relações entre fábula, religião, paganismo e política formam um amálgama sinuoso em *Simpatia pelo demônio*. As interações do paratexto com o texto principal, exemplificado na canção dos Rolling Stones, são mais do que produtos de um jogo autoral: são essenciais para se construir saberes a partir da e sobre a obra. A canção aborda a natureza ambígua do jogo demoníaco e o embaralhamento das ações humanas,

inclusive no campo religioso. O problema da arte e dos artistas não é negligenciado pelo do anjo caído: Coloquei armadilhas para os trovadores/ Assassinados antes de chegar a Bombaim”.<sup>4</sup> Colocar armadilhas para os leitores é parte da função autoral, e o escritor é desses animais fáceis de derrubar, nos conta o Palhaço (amante do chihuahua), peça do triângulo amoroso perverso de que o Rato participa. Segundo o narrador, a facilidade em se desmontar o aparelho psíquico dos escritores se deve a seu narcisismo e as suas crenças em quaisquer fantasias, inclusive as do amor: “Você diz que um escritor é genial e ele passa a comer em sua mão, fica dependente da sua palavra. E aí basta falar mal dos livros dele para desmontá-lo.” (CARVALHO, 2016, p. 130).

Como o leitor poderá acompanhar, ao longo dos passeios inferenciais pelo texto, a relação esquizo-amorosa do Rato com o chihuahua no triângulo completado pelo Palhaço se dá no interstício entre perversão e jogo:

A perversão precisa de um fraco para existir, mas o fraco nem sempre é a vítima. O perverso precisa ser um pouco burro, como o parasita que mata o corpo que o hospeda e do qual ele precisa para sobreviver. Ele precisa supor que a vítima é mais burra do que ele. Acontece que nem toda vítima é mais burra do que o algoz. E, para essa vítima, o efeito do jogo do perverso pode ser uma desilusão, mas não é a morte. Não. Pelo menos, não a sua morte. O efeito da perversão sobre a vítima mais inteligente que o perverso é no máximo uma decepção, é a morte do amor. Mas qual é a graça? Nesse caso, o perverso não passaria de um desmancha prazeres com uma função educadora. E sua ação seria tão nociva quanto a de uma dedicada professora de escola primária. (CARVALHO, 2016, p. 175).

As aproximações entre intertexto/peritexto – a canção dos Stones, homônima do título do romance de Carvalho – com os temas da religião, das perversões e da inserção do escritor como elemento essencial desse jogo, serão tanto mais produtivas quanto puderem nos indicar caminhos de leitura e reflexão que deem conta dos desdobramentos complexos da narrativa. É importante divisar na cena paratextual do romance de Carvalho uma série de elementos marcantes: o título da obra, por exemplo, nos informa sobre as relações intertextuais com a canção dos Stones; já o texto visual, o peritexto da capa, nos alerta novamente para o contexto religioso a que a questão da fábula remete.

A capa é um trabalho da artista plástica Adriana Espínola sobre um detalhe da obra *São Cristóvão carregando o Menino Jesus* (circa 1490), de Hieronymus Bosch. Nele, vemos o enforcamento de um animal e a representação de alguns outros animais

<sup>4</sup> “And I laid traps for troubadours/ Who got killed before they reached Bombay”.

ao fundo. A pintura de Bosch tematiza os temores do homem medieval, como o pecado, a luxúria e a ira divina, bem como o ambiente social religioso de sua época. Sua posição conservadora contrastava com os retratos de seres híbridos – demônios, figuras fantásticas e pagãs – que deram um tom enigmático e estranho a suas criações. Tido ora como um herético ora como um vanguardista, precursor das estéticas modernas ou ainda como um fanático conservador, em verdade pouco se sabe da vida de Bosch. O peritexto da capa trabalhado por Espínola revela menos do que desejaria um não especialista em arte, já que é apenas um detalhe do quadro de Bosch. O quadro de Bosch representa um mundo religioso e, ao mesmo tempo, pagão, onde fé e corrupção terrena são temas centrais. O diálogo entre fanatismo religioso, terrorismo e política, onipresente em *Simpatia pelo demônio*, encontra nesse paratexto um elemento dialógico que se funde com a canção dos Stones, indicando a ambiguidade do mal e o jogo demoníaco como anúncios do tema da monstruosidade.

De forma bastante direta, a epígrafe extraída de *História do olho*, de Georges Bataille, ilustra a questão do monstruoso na narrativa: “Como se eu tivesse querido escapar ao abraço de um monstro e o monstro fosse a violência dos meus movimentos.” (CARVALHO, 2016, p. 11). Na economia textual de *Simpatia pelo demônio*, a questão do monstro é constantemente mencionada, como no momento em que a esposa do Rato cita uma passagem de Ivánov, de Tchékhov: O que ele [Ivánov] está dizendo é: “Não posso fazer nada; estou condenado a ser monstro, faz parte da minha natureza, que eu não posso contrariar.” (CARVALHO, 2016, p. 39). Na sequência, a esposa do Rato faz o seguinte comentário crítico (metatextualidade): “[...] o amor que ele diz sentir pelos outros tem perna curta e termina sendo um enfado, porque está sempre aquém do amor que ele sente por si mesmo.” (CARVALHO, 2016, p. 39). O problema do monstro aparece novamente na observação do narrador sobre a percepção equivocada do Rato sobre a forma como o chihuahua lidava com suas conquistas amorosas, como experiências científicas tenebrosas visando à aniquilação do outro: “Levou meses para entender que a descrição do ex-amante como um monstro na verdade se aplicava ao próprio chihuahua e ao que reservava desde o início para ele, Rato, o animal mais puro de todos, ideal para as experiências de laboratório.” (CARVALHO, 2016, p. 95).

A questão da monstruosidade, anunciada no paratexto e reforçada pelo texto, nos mostra que, para além do mundo ficcionalizado, o universo dos peritextos vai aos poucos formando um quadro mais geral dos sistemas cooperativos da obra propostos pelo autor-modelo aos leitores-modelo.

Ainda no nível dos peritextos, observamos que os títulos dos capítulos, cinco ao todo, auxiliam a teorização ao sugerirem modos de entrada na obra. O capítulo 1 intitula-se “A agência humanitária” e narra o presente da trama a partir da missão dada ao Rato, de entregar o dinheiro para o resgate de um jovem ocidental a um grupo terrorista. Já “Perdeu”, segundo capítulo, concentra-se na história do Rato, sua relação sadomasoquista no triângulo amoroso formado pelo chihuahua e o Palhaço. O terceiro capítulo, “O Palhaço”, apresenta a visão dessa personagem e desenvolve questões apontadas no capítulo 2. “O sacrifício perpétuo” é um capítulo que curiosamente nos mostra possibilidades mais amplas de leitura da relação do Rato com o chihuahua e o Palhaço, uma espécie de “amor de Swann” lido freudianamente por meio do signo do abjeto. O quarto capítulo é importante para o que dissemos sobre o peritexto do título, já que, a certa altura da narrativa, durante o ato sexual, o Rato vislumbrará finalmente a face horrível do chihuahua: “Olhando a nuca daquele homem que ele amou, por quem teria sido capaz de largar tudo, talvez até cometer um crime, o Rato viu enfim o demônio.” (CARVALHO, 2016, p. 229). O capítulo final, “O resgate”, é o desfecho da história do Rato e esclarece os motivos de sua demissão da agência humanitária.

Nos capítulos 1, 2 e 4, Carvalho se vale de epígrafes retiradas de obras literárias. Em “A agência humanitária”, como já dito e comentado, há uma referência à *História do olho*, de Georges Bataille, novela que alude à questão da monstrosidade. No segundo capítulo, o peritexto da epígrafe é uma passagem de “A consumação do amor”, novela de Robert Musil (2018)<sup>5</sup>, traduzida recentemente como “A perfeição do amor”. O capítulo 4 nos traz uma epígrafe retirada de Marcel Proust, da obra *A fugitiva* (1992)<sup>6</sup>. Lidas em conjunto, revelam aspectos da natureza humana, como a monstrosidade de nossas ações e movimentos; o problema do mal; a natureza perversa do desejo erótico; a face maligna do poder; o conhecimento de si e do outro como autoengano e traição. Se acrescentarmos a breve citação de Malcolm Lowry, em *À sombra do vulcão* (2017)<sup>7</sup> e

<sup>5</sup> No romance, a epígrafe é: “Você sabe que ele sabe que faz o mal? [...] Pois eu acho que ele acredita que faz o bem. [...] Ele faz mal a suas vítimas, ele as fere. Deve saber que as desmoraliza. Confunde de tal modo o desejo erótico delas, que elas nunca mais conseguem dirigi-lo a nenhum outro objeto. E não têm mais repouso. Mas é como se pudéssemos vê-lo sorrindo também – seu rosto brando e pálido, melancólico mas decidido e cheio de ternura –, um sorriso que paira suavemente sobre ele e sua vítima, como um dia chuvoso no campo – o céu o enviou, não há o que entender –, e, na sua tristeza, na delicadeza que acompanha a destruição, está toda a justificativa de que ele precisa”.

<sup>6</sup> No romance: “O homem é o ser que não pode sair de si, que só conhece os outros em si e que, ao dizer o contrário, mente”.

Faz parte de uma certa idade, que pode chegar muito cedo, ficarmos menos apaixonados por um ser do que por um abandono”.

<sup>7</sup> No romance: “Sempre que precisar de uma sombra, pode contar com a minha”.

os dois versos da canção “Half a person”, da banda The Smiths<sup>8</sup>, teremos, junto com os peritextos da capa e da canção homônima ao título, dos Rolling Stones, um conjunto eclético, ora midiático e popular ora canônico e erudito, que revela na estrutura singular do texto carvaliano um conjunto dinâmico de referências críticas e literárias.

A leitura desses peritextos nos mostra que eles não são elementos acessórios, mas, sim, essenciais à leitura do romance. Um último dado a ser examinado na estrutura paratextual, a “orelha” – forma de texto inserido fora do texto original (*le prière d’insérer*, conforme Genette), e que dialoga com o texto principal – traz a informação de que o romance “[...] foca no centro de uma zona de conflito que é o retrato da barbárie contemporânea, dividida entre a crença na razão e a crença num deus que a inviabiliza.” (CARVALHO, 2016, “Orelha”).

As articulações peritextuais estruturam modos de leitura e entrada produtivos, importantes para o que se concluirá adiante, quando tratarmos do epitexto público, que ocorre fora da economia do livro (GENETTE, 2001, p. 344). Do epitexto público, destacam-se jornais, revistas, resenhas, entrevistas do autor, do editor, resenhas críticas e toda a sorte de diálogo localizado fora da obra. O trabalho crítico, compreendido como uma tentativa de organização, reflexão e argumentação sobre as obras, destaca-se como um epitexto essencial aos processos de significação do romance carvaliano.

## 2 Ética, estética, pós-texto: paratextualidades II

Partiremos inicialmente de uma consideração de João Paulo Silvestre sobre a fábula:

Num discurso que se pretende inequivocamente marcado por juízos de valores, as palavras *fábula* e *fabuloso* (e outros termos aproximáveis) são constantemente invocadas como estratégia de destituição de racionalidade, remetendo para um universo fantasioso as religiões e as práticas culturais de outros povos. (2005, p. 167; destaques do autor).

Esta citação poderia figurar como uma marca paratextual em diálogo com o romance de Carvalho. Na medida em que não é, obviamente, um texto sobre a obra do autor, a passagem remete ao campo de significação do romance como uma espécie de “peritexto de segunda instância”. A invocação da fábula e do fabuloso como “estratégia

<sup>8</sup> No romance: “Call me morbid, call me pale/ I’ve spent six years on your trail”.

de destituição de racionalidade” e a inserção das “religiões e práticas culturais de outros povos” no terreno do fantasioso nos levam a pensar o trabalho crítico como ato político-estético: nem os peritextos nem o espaço dos epitextos podem ser lidos separadamente, mas dialogicamente. Estética e ética se conjugam na obra artística, no que uma obra aberta pretende ao deixar a cargo do leitor a tarefa de preencher espaços. Nesse sentido, o epitexto crítico é um suplemento fundamental.

Podemos identificar nas relações entre ficção e história que estruturam *Simpatia pelo demônio* aspectos de um conto moral que ultrapassa a fábula, por um lado, e a narrativa realista, de outro. Carvalho inicia o romance de forma ágil, concentrando-se na ação e nos acontecimentos presentes e passados, à moda de uma narrativa cinematográfica. Em poucas páginas, somos apresentados à história do Rato, sua missão de resgate e a demissão da agência humanitária. Logo, a história salta para a missão em si, os percalços e perigos da tarefa, culminando com a explosão de uma bomba no pequeno hotel onde o Rato se hospedara, diante de um terrorista ferido, para quem conta sua história em português, língua que o jihadista não conhece. A atmosfera de alucinação, sonho e confusão recorta a narrativa até seu desfecho.

A ambiguidade do caráter do Rato é reveladora: sujeito da universidade, escreveu uma tese que se tornou referência nas negociações em zonas de conflito. Seu comportamento ético é questionado quando o narrador nos informa que ele “[...] colecionava adornos de guerra dos povos que visitava a trabalho, adornos que obtinha por meios no mínimo pouco condizentes com as funções dele.” (CARVALHO, 2016, p. 23). O Rato usava sua posição para adquirir objetos de guerra a preços irrisórios ou mesmo de graça. Uma crise de meia idade o leva a se envolver em uma relação perversa com o chihuahua e o Palhaço. Há paralelos que podemos traçar entre questões políticas mais gerais – o mundo globalizado, o fanatismo religioso, o terrorismo, a má consciência, as políticas humanitárias etc. – e o dado particular – as relações íntimas, o sexo, as perversões, a crise existencial etc. Da missão suicida a que se lança até seu papel em uma relação sentimental destrutiva, a história do Rato recobre amplamente o mundo dos afetos na conjuntura de um conturbado mundo social no qual o drama íntimo e pessoal é correlato ao drama global. Nesses paralelismos, o romance cresce em invenção, reflexão e estruturação: podemos lê-lo de forma linear, atentando para as ações performatizadas pelas personagens no entrecho ou, por outro lado, observando a psique humana, o dado histórico, o recrudescimento dos fundamentalismos, a ideia de

nação e nacionalidade como um conjunto de questões que sublinham a estraneidade do mundo hodierno, como entende Néstor García Canclini:

O que significa habitar um mundo interconectado digitalmente onde cada vez é mais difícil ser estrangeiro? Para responder, é necessário ter em conta, ao menos, três noções disseminadas na modernidade e pós-modernidade: a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria e uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria. (2016, p. 59).

Na primeira categoria de estraneidade, encontramos os migrantes, os exilados que abandonam sua terra natal em busca de oportunidades ou fogem das guerras e da perseguição política; já os colonizados e os nativos subjugados, como os indígenas ou os alijados da promessa de modernidade e progresso (como a maioria dos negros e dos pardos no Brasil), exemplificam a segunda modalidade de estraneidade; e em sua terceira forma, a estraneidade gerada por “deslocamentos contemporâneos” (CANCLINI, 2016, p. 61) representa os que não dominam a tecnologia digital, que experimentam viver em uma comunidade de língua diversa da sua ou que não podem sair às ruas por conta da violência. A esses três tipos de estraneidade, o romance de Carvalho acrescenta o estranhamento entre o eu e o outro. Deriva dessa quarta forma a questão da sexualidade.

Conforme o escritor, “[...] tem alguma coisa no terrorista que faz com que ver o prazer do outro seja insuportável.” (VIEL, 2016). Para Carvalho, há correlação entre uma política global de resistência representada no terrorismo e o recrudescimento dos fundamentalismos religiosos (muitas vezes relacionados), que incide fortemente na repressão à sexualidade. Há uma tecnologia de poder disciplinar, centrada no corpo e em sua manipulação e que visa à docilização dos sujeitos; e outra, centrada na vida, que procura controlar os eventos com vistas a um equilíbrio global, conforme aponta Michel Foucault. Para o pensador, “[...] esses dois conjuntos de mecanismos, um disciplinar, o outro regulamentador, não estão no mesmo nível [...]”, mas por não se excluírem, podem “[...] articular-se um com o outro.” (FOUCAULT, 2016, p. 211). Resulta um poder que se incumbiu “da vida em geral”, um paradoxal “biopoder”, que avança cada vez mais sobre o direito soberano, nas formas de morte política, expulsão e rejeição,

atendendo pelo nome de um racismo novo, um “racismo de guerra”, que generalizou o direito soberano de matar e cujo exemplo sintomático é o nazismo (p. 219).

No romance de Carvalho, a consciência do estado de perversão, do mundo ou dos indivíduos, torna homólogas a singularidade do sujeito e a narrativa social, já que nas relações intramundanas, avultam a consciência do mal, de si e do mundo:

É, o fato é que, na relação, pelos olhos do Rato, o que acontece é uma interpretação extrema, e eu queria botar o narrador e o leitor do lado do Rato. Só que tem uma coisa importante, o Rato não é uma vítima inconsciente, ele é consciente do que acontece. Ele vai sendo manipulado, ele diz que está sendo manipulado, mas prefere ser manipulado a não ter aquela relação. É uma ideia de que para estar vivo você precisa correr risco de vida, e é uma opção que ele tem. Ele prefere isso a ter uma vida sem o risco da paixão. (VIEL, 2016).

Quando o Rato mergulha no abismo em que a perversão comanda os sentidos e o sexo abjeto se torna o centro de uma vida psicológica tortuosa, do enamoramento com a morte emerge a figura do monstro. O problema da monstruosidade, recorrente em Carvalho, é expresso com recorrência nos paratextos, como vimos, nas citações de Musil, Bataille, Proust, Lowry; na metatextualidade dada nas referências teóricas – psicanálise, neurociência, arte, política, literatura – e que compõe um conjunto de conteúdos ético-estéticos. Ao final da leitura, a indissociação entre eu e outro nos orienta a trilhar espaços de discussão que incluam os afetos, o bem-comum e a liberdade incondicional dispostos na economia textual. Essa busca é infinita e sujeita à necessidade de um ponto final, ou seja, a (in)conclusão a que toda análise chega.

## **EU é um outro**

Recorreremos a uma frase de Arthur Rimbaud, de 1871, retirada de uma carta enviada a Paul Démeny: “EU é um outro”. Para Rimbaud, a vida moderna se anunciava como “[...] salmo da atualidade: Canto de guerra parisiense [...]” em que “[...] o primeiro estudo do homem que se quer poeta é o conhecimento de si mesmo, inteiro; ele busca sua alma, ele a observa, tenta, aprende (instrui)” (2015, p. 1). Rimbaud pensava a literatura nova ao mesmo tempo em que apontava, na curvatura da modernidade, o advento de uma espécie de “alma monstruosa” (p. 1) que o poeta vidente enxergaria na obscuridade de um tempo que promoveria o “desregramento de todos os sentidos” (p. 2). A atitude demolidora, uma das matrizes da consciência moderna revolucionária,



expressava a possibilidade de construção ou reconstrução do homem novo e de uma inteligência que lidaria corajosamente com as pulsões de morte, fortalecendo o poder vital da ação humana, sobre os homens e sobre a realidade. À promessa moderna de uma energia vital, o século XX nos legou duas grandes guerras e a barbárie máxima do Holocausto. A produção de terror e morte fez rufar os tambores da catástrofe. A constituição de “eus” vitais se deu em meio a cataclismos e avanços notáveis no campo da ciência, da arte e do pensamento, mas que foram ofuscados pela produção sistemática de horror, cujos efeitos são a banalização do mal e a constituição das tecnologias de extermínio. A diáspora forçada de sujeitos em busca de um lugar no mundo da promessa, como se vê no drama dos refugiados, é uma versão contemporânea da falência da promessa.

Para pensarmos o tratamento ficcional dado por Bernardo Carvalho a essas questões, procuramos mostrar como esse mundo de clausura, apagamento e segregação, de relações marcadas pelas tensões entre EU e outro disfarçadas de mobilidade, fundamenta um modo de leitura ético-poética em *Simpatia pelo demônio*. Os atos de predizer e descrever o mundo da vida retomado pela obra literária quando recria a realidade revelam, por um lado, a estrutura geral de todo discurso narrativo e, por outro, o caráter descritivo particular desse mesmo discurso. Curiosamente, ao buscarmos essa estrutura geral na leitura dos paratextos, percebemos que o texto literário tanto mais afirma suas opções estéticas quando adentra pelo mundo da vida e questiona seus pressupostos ideológicos. Não pudemos separar ética e estética, pois ao selecionar e combinar o material com que lida, o escritor constrói mundos possíveis somente depurados na leitura e no desnudamento operado pelo próprio texto.

No romance de Carvalho, um híbrido de linguagens forja a história, porém é claro que o caráter original da obra, caso exista, reside na simbiose entre o enunciado construído e o ato da enunciação, na tripla articulação autor/texto/mundo dramatizada pela estrutura do discurso romanesco por meio de um *gap* entre o que o escritor diz, o que é dito e sua forma de dizer.

Na problematização dos paratextos, estejam eles representados pelos peritextos, no espaço interno da obra; ou na atividade crítica e nas diversas falas acerca do texto, no caso dos epitextos públicos, vemos a literatura como *locus* privilegiado para se discutir os efeitos perversos de uma promessa de modernidade não cumprida, que hoje atende pelos nomes de globalização e mercado.

Neste mundo, já divisado por Rimbaud, avulta uma alma monstruosa, que Carvalho desvela quando nos provoca a olhar sua face. O trabalho do crítico, ao pensar esse olhar, talvez seja uma forma de amor, um descanso na loucura.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BATAILLE, G. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CANCLINI, N. G. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Trad. Larissa Fortinone Locoselli. São Paulo: Edusp, 2016.
- CARVALHO, B. Os bardos da hora. BlogIMS, [s.I.], 10 jun. 2015. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/os-bardos-da-hora/>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- CARVALHO, B. **Simpatia pelo demônio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CARVALHO, B. Entrevista. Livrada, [s. I.], 12 fev. 2017. Vídeo (18 minutos). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Jfvvw\\_Ba6xs](https://www.youtube.com/watch?v=Jfvvw_Ba6xs). Acesso em: 01 mar. 2019.
- DUNKER, C. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, C. *et al.* **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 9-41.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, G. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- LOWRY, Malcolm. **À sombra do vulcão**. Trad. Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- MUSIL, R. **Uniões**. Trad. Kathrin H. Rosenfield; Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- PROUST, M. **A fugitiva**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 9. ed. São Paulo: Globo, 1992.
- RIMBAUD, A. **Canto de guerra parisiense**. Carta a Paul Démeny. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2019.

SILVESTRE, J. P. Definição e uso dos termos fábula e fabuloso em textos metalinguísticos no século XVIII. **Forma Breve, Revista de literatura**, n. 3, 2005, p. 159-167. Disponível em: <http://www.clul.ulisboa.pt/en/researchers/19-collaborators/205-silvestre-joao-paulo>. Acesso em: 2 jun. 2019.

VIEL, R. [Entrevista]. Bernardo Carvalho. **Pernambuco** – Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, Recife, 5 dez. 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1746-entrevista-bernardo-carvalho.html>. Acesso em: 1 mar. 2019.

*Data de submissão: 20/05/2018*

*Data de aprovação: 09/10/2018*